

Isabel Maria Graça Lourenço

THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE:

DA GRAVURA ILUMINADA À EDIÇÃO ELECTRÓNICA



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
2009

Isabel Maria Graça Lourenço

THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE:

DA GRAVURA ILUMINADA À EDIÇÃO ELECTRÓNICA

Tese de Doutoramento em Letras, na área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Inglesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor Manuel Portela.

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2009

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Portela a orientação atenta, o comentário rigoroso e a disponibilidade permanente.

A todos os que me acompanharam durante este percurso, o meu agradecimento.

Resumo

The William Blake Archive: Da Gravura Iluminada à Edição Electrónica parte da análise do modo de produção da impressão iluminada criado por William Blake para demonstrar a forma como esse método e a materialidade do meio integram o significado da iluminura. Descreve-se em seguida a história da edição impressa da obra de William Blake nos séculos XIX e XX, reflectindo-se sobre a forma como a imagem biográfica e da obra foi construída pelos dispositivos tecnológicos e institucionais que separam imagem e texto. A amputação da página iluminada pela eliminação da imagem resultou numa recodificação bibliográfica, da qual dependeu a disseminação e canonização da sua obra. Esta história editorial da obra blakiana é enquadrada na história dos métodos e teorias da edição, incluindo a problemática da edição electrónica, essencial para a compreensão das práticas actuais.

The William Blake Archive, um arquivo em construção desde 1996, institui um novo modelo editorial, que permite reunir as vertentes pictórica e verbal da página iluminada, na sua singularidade e na sua multiplicidade. A recuperação da integridade visual do objecto através do fac-símile digital assinala a conjugação entre um novo paradigma editorial e um novo contexto tecnológico. A análise da edição electrónica revela a função da estrutura hipertextual, da interface gráfica, da marcação textual e da codificação das imagens na simulação da materialidade e da historicidade do livro impresso iluminado. Pela sua capacidade de simulação documental, de metatextualidade crítica e de acumulação de ficheiros, este arquivo digital cria um novo contexto metodológico e científico para o estudo da obra de William Blake.

Abstract

The William Blake Archive: Da Gravura Iluminada à Edição Eletrónica starts from a detailed analysis of “Illuminated Printing”, the method created by William Blake to produce illuminated books. This approach aims to prove that the specificity and the materiality of the medium and of the method of production contribute to the meaning of the illuminated prints. The specific materiality of the illuminated print led to the editorial separation of verbal-component from pictorial-component in printed editions. Nineteenth- and twentieth-century printed editions of Blake’s works are examined as a bibliographic recoding which helped to disseminate and canonize both author and work. This editorial history is placed in the context of methods and theories for critical editing. Electronical textual edition, which is essential to understand current editorial practices, is also considered.

The William Blake Archive, a work in progress since 1996, provides digital facsimiles of the illuminated books. The Archive reunites the verbal and pictorial components of the plate, and simulates the integrity of the illuminated printed plate by displaying both the singularity and the multiplicity of the copies of different books. This electronic edition represents the conjunction of a new editorial paradigm and a new technological situation. Graphic user interface, hypertext structure, image encoding and textual markup are analysed as part of that editorial simulation. The ability of this digital archive to retrieve, simulate and display different types of documents in a metatextual critical environment is changing the way scholars read, examine and study the work of William Blake.

Para mim.

Índice

Introdução.....	viii
1. Uma oficina tipográfica no Inferno.....	15
1.1. O período de formação: influências e resistências.....	15
1.2. As seis câmaras da criação: os estádios da concepção e da produção do livro iluminado.....	32
1.2.1. As três primeiras câmaras da criação: preparação da chapa de cobre, execução do desenho e banho químico.....	36
1.2.2. A quarta, a quinta e a sexta câmaras da criação: a tintagem da chapa, a impressão e a coloração, e a compilação dos livros iluminados.....	44
1.3. A impressão iluminada como materialização e veículo do Génio Poético.....	56
1.4. O livro iluminado como cosmogonia.....	75
1.5. Concepção orgânica e organização no livro iluminado.....	82
1.6. Múltiplos singulares: variação na impressão iluminada.....	88
1.6.1. “That quality of self-embodiment”: teoria social da edição e impressão iluminada.....	99
1.6.2. A evolução da ideia de livro iluminado.....	109
2. A edição iluminada de <i>Songs of Innocence and of Experience</i>: uma máquina de gerar variações?.....	115
2.1. Variações: adição, supressão e ordenação de gravuras.....	127
2.1.1. Transferência de gravuras: os casos de “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found”, “The School Boy” e “The Voice of the Ancient Bard”.....	138
2.2. Variações na impressão e coloração das gravuras.....	154
3. Crítica textual, teoria literária e edição impressa.....	181
3.1. Obra, texto, autor, escritor, editor, leitor.....	181
3.2. Edição crítica e teoria do <i>copy-text</i> : a <i>rationale</i> de W. W. Greg.....	190

3.3. Autoridade múltipla, intenção final e versões textuais	202
3.4. Rompendo com a hermenêutica de tradição romântica: a concepção do texto como evento social ..	219
3.5. Multiplicidade, instabilidade, eventualidade e o problema da edição.....	239
4. Edição electrónica: o arquivo como ecossistema vivo	248
4.4.1. Materialidade textual e imaterialidade digital.....	264
4.4.2. Edição electrónica, remediação e linguagem de marcação	280
4.4.3. O arquivo electrónico e a <i>radial reading</i> : a importância da interface gráfica e das ferramentas analíticas	292
5. Edição impressa da obra de William Blake: uma recodificação bibliográfica.....	312
5.1. O primeiro momento da edição impressa: a construção biográfica e editorial de William Blake	323
5.2. O segundo momento da edição impressa: consolidação e institucionalização da obra de William Blake	341
5.3. A edição de <i>Songs of Innocence and of Experience</i> de Geoffrey Keynes e David V. Erdman: recodificação bibliográfica de um livro iluminado	348
6. <i>The William Blake Archive</i>: o terceiro momento da edição da obra de William Blake	364
6.1. <i>The William Blake Archive</i> : construção e auto-legitimação de uma máquina de simulação	381
6.2. Estratégias de remediação: imediação e hipermediação em <i>The William Blake Archive</i>	392
6.3. A aura digital do livro iluminado.....	421
6.3.1. Fac-símile digital e pesquisa de imagem em <i>The William Blake Archive</i>	438
Conclusão	453
Imagens	460
Bibliografia e Webliografia	470

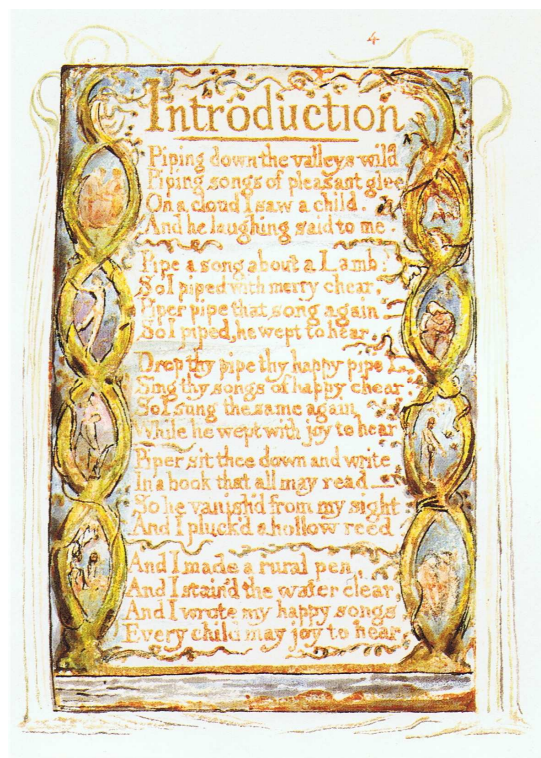


Figura 1 – “Introduction”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia W, gravura 4 (Bentley 4, Erdman 4, Keynes 4), c. 1825 (King’s College – Cambridge University).

Introdução

Como epígrafe para esta dissertação foi escolhida a cantiga “Introduction”, que serve de introdução a *Songs of Innocence*. Optou-se por seleccionar a gravura da cópia W de *Songs of Innocence and of Experience*, não só por se tratar de uma cópia menos conhecida do público, actualmente no King’s College, mas também pelo especial apreço que William Blake por ela teria, apesar da impossibilidade de se afirmar definitivamente que se tratava da sua cópia pessoal. Além disso, trata-se de uma cópia que não foi ainda digitalizada e disponibilizada electronicamente por *The William Blake Archive*, que constituiu a principal fonte das imagens utilizadas nesta dissertação.

A escolha desta cantiga em particular justifica-se pelo facto de os sucessivos desafios nela lançados pela criança ao “Piper” proporcionarem um enquadramento do que se pretende analisar: até que ponto a edição impressa e a edição electrónica da obra de William Blake, no caso particular de *Songs of Innocence and of Experience*, correspondem à edição iluminada e em que medida a alteram. A opção por *Songs of Innocence and of Experience* explica-se por, de entre os livros iluminados, ser aquele em que é possível detectar a ocorrência de maior número de variações. Além disso, estas variações são de natureza diversificada, ocorrendo ao nível da ordenação, adição, supressão, impressão e coloração das gravuras. Estas circunstâncias tornam a opção por *Songs of Innocence and Experience* particularmente produtiva.

A cantiga inicialmente tocada pelo “Piper” – “Piping down the valleys wild / Piping songs of pleasant glee” (Erdman. 1988: 7)¹ – não equivale à que depois toca, em resposta ao primeiro pedido da criança: “Pipe a song about a Lamb / So I piped with merry cheer,”, nem ao segundo: “Piper pipe that song again – / So I piped, he wept to hear”. O mesmo sucede quando larga a flauta para passar a cantar: “Drop thy pipe thy happy pipe/ Sing thy songs of happy cheer, / So I sung the same again”, e quando se senta para escrevê-la, depois de preparada a tinta, usando uma cana para fazer um cálamo:

¹ Todas as citações feitas a partir desta edição serão identificadas com a referência “E 1988”, seguida da indicação da página em que surgem.

Piper sit thee down and write
In a book that all may read –
So he vanish'd from my sight.
And I pluck'd a hollow reed.

And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear

Esta não correspondência decorre do facto de um texto não poder ser encarado como uma mera cadeia de palavras para cujo significado aspectos materiais como a letra, a tinta, o papel, a capitalização, a espacialização da linguagem, a ilustração, a forma e o meio de transmissão são indiferentes. Enquanto artefacto material, ao migrar de um meio para outro, um texto perde funções e propriedades e adquire outras. O acto editorial não se limita à transposição da forma do texto para um novo formato, de um sistema de signos para um outro sistema de signos. No processo de remediação, novas versões textuais são geradas, em que as propriedades próprias de um outro meio se tornam parte integrante do texto e da construção do seu significado.

Desde o início da década de 90 que as potencialidades do meio digital para a edição e estudo dos textos das Humanidades têm vindo a ser exploradas pelo meio académico. Em 2001, em *Radiant Textuality – Literature after the World Wide Web*, Jerome McGann afirmava a convicção de que o futuro da edição académica passa pela edição electrónica: “Hyperediting is what scholars will be doing for a long time” (68). Estas circunstâncias conduziram a que, nesta dissertação, não se pretenda analisar *The William Blake Archive* apenas enquanto edição, mas também testar de que forma o princípio editorial mencionado por Morris Eaves – “the archive is not primarily about reading or viewing Blake: it is about studying Blake” (2006b: 211) – e a sua concepção tendo em vista a utilização por “scholars doing sustained original research”,² se consumam na prática.

1.

O entendimento de *The William Blake Archive* enquanto instrumento de análise da obra de William Blake pressupõe o conhecimento do método de produção do autor, das razões que

² Cf. Secção *Plan of the Archive* <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/plan/index.html>>.

o conduziram à sua criação e aplicação, bem como o entendimento histórico da edição dessa obra. Para tal, parte-se da análise da gravura iluminada enquanto materialização do Génio Poético e de um dado método de produção, demonstrando como, na sua oficina infernal, aproveitando técnicas de gravação praticadas no seu tempo, William Blake as transformava, na tentativa de encontrar um método de produção consonante com a sua teoria de arte e de vida e com a atmosfera de regeneração que sentia fervilhar em torno de si. Esta circunstância justifica que, no capítulo “Uma oficina tipográfica no Inferno”, se comece por abordar as influências que marcaram o período de formação do autor e aquelas a que resistiu, e que resultaram numa obra multimédia idiossincrática.

Para entender a subsequente argumentação, importa conhecer o método de produção que William Blake inventou, partindo de práticas suas contemporâneas, as suas potencialidades e especificidade. A convicção do autor de que a separação entre invenção e execução significava o entendimento da arte como mercadoria conduz, no subcapítulo “As seis câmaras da criação: os estádios da concepção e da produção do livro iluminado” à análise detalhada do método de produção a que chamou “Illuminated Printing” (impressão iluminada). São abordadas todas as fases do processo criativo, que compreendem a preparação da chapa de cobre, a execução do desenho, o banho químico, a tintagem da chapa, a impressão, a coloração e a compilação das páginas. Este processo será perspectivado a partir da leitura de “A Memorable Fancy”, descrita em *The Marriage of Heaven and Hell* (E 1988: 40), sem que os procedimentos aí mencionados possam ser entendidos como um roteiro literal dos seguidos por Blake para imprimir as iluminuras.

Para William Blake a obra de arte constituiu o meio material que encarna o Génio Poético. De um modo muito autoconsciente, método e meio de produção concorrem para o significado do livro iluminado que nesse meio e através dele se consubstancia. No subcapítulo “A impressão iluminada como materialização e veículo do Génio Poético”, a impressão iluminada e o método de produção blakiano, autoconsciente da sua materialidade, são abordados por um lado, enquanto forma de reacção à reprodução estandardizada, à comercialização das formas artísticas e à teoria de conspiração de patronos e outros artistas que William Blake sentia crescer à sua volta, por outro, enquanto elementos que permitem abrir as portas da percepção para além dos limites dos sentidos e do entendimento humano. A gravação na chapa de cobre será entendida simultaneamente enquanto consubstanciação e veículo do Génio Poético.

No subcapítulo “O livro iluminado como cosmogonia”, abordar-se-á a forma como, no processo criativo, a técnica utilizada por William Blake permite à sua oficina assumir-se

como forja divina, revelação de Deus e do mundo consubstanciada na materialidade do meio de que as formas são extraídas. A função cosmogónica do livro iluminado revela-se a vários níveis. Por um lado, ao do próprio objecto-livro, potenciada pela capacidade de reinvenção do livro iluminado a cada edição. A esse nível, traduz-se, de forma mais visível, pela coloração final, cuja paleta, sobretudo no período mais tardio, assume cores muito diferentes, e pela possibilidade de acrescentar e eliminar pormenores do desenho.

Porque William Blake foi um homem do seu tempo como os Livros Proféticos em particular demonstram, a função cosmogónica traduz-se também na reinvenção dos mitos do passado, particularmente no mito da criação, e na recriação do mundo, que povoa com um conjunto singular de personagens e espaços. Neste processo, a Imaginação e a reescrita são armas de arremesso contra a desumanização, a visão mecanicista do mundo, a ciência materialista e a razão. Esta acção transfiguradora é entendida como reflexo da necessidade blakiana de ultrapassar a dimensão sensorial, de ver *através* do olho e não apenas *com* o olho.

No subcapítulo “Concepção orgânica e organização no livro iluminado”, aborda-se o modo como as tomadas de decisão adoptadas no momento da gravação se reflectiam na forma mais ou menos convencional do texto e do desenho, traduzindo-se em diferentes configurações da página. Analisa-se também a possibilidade de composição integrada e directa na chapa, justificada pelo carácter autográfico da técnica e pelos instrumentos utilizados, próprios da escrita e do desenho. Prossegue-se referindo o modo como o gesto autográfico de William Blake impõe a linha idiossincrática das suas composições ao poder gerador do esboço, organizando o desenho em contornos firmes e definidos.

O subcapítulo “Múltiplos singulares: variação na impressão iluminada” sublinha a importância de o livro iluminado ser encarado no seu contexto histórico, estético e técnico, tendo em conta os factores que, no decurso da produção, escapam ao controlo do autor. Esta perspectiva conduz ao entendimento da diferença de uma forma não absoluta, que permite distinguir entre variação intencional e variação produtiva (isto é, inerente ao modo de produção). Passam-se em revista as posições de vários autores face à variação, privilegiando-se a interpretação de Joseph Viscomi, que teve oportunidade de produzir e colorir *Songs of Innocence and Experience*, cópia B, utilizando as técnicas, as tintas e as cores que afirma terem sido usadas por Blake. Alerta-se para a circunstância de que as diferenças nas cópias de um livro produzidas ao longo do tempo não deverão ser tomadas ou interpretadas individualmente, mas que essas cópias deverão ser encaradas enquanto parte de um processo socializado de produção que representa diversos momentos históricos

no processo de concepção-execução, relações específicas entre os actos de gravação, impressão e coloração, trabalho colaborativo entre William e Catherine Blake, bem como relações com diversos clientes, que se reflectem nas transformações materiais dos exemplares.

Esta última ideia é desenvolvida nas secções “‘That quality of self-embodiment’: teoria social da edição e impressão iluminada” e “A evolução da ideia de livro iluminado”. A primeira enfatiza as potencialidades que advêm da análise do livro iluminado na perspectiva da teoria social da edição, na sua materialidade genética e social e abordando a variação do ponto de vista dos códigos bibliográficos e linguísticos.

Na segunda, a noção de concepção orgânica é aplicada à evolução do conceito do objecto-livro, de leitura e de leitor. Pretende-se demonstrar a importância da evolução da ideia do livro iluminado para uma correcta interpretação multimodal da variação e do que se convencionou chamar o “estilo blakiano”, que se traduziu em diferentes acabamentos das gravuras, que distinguem os livros produzidos em quatro períodos distintos, com características próprias. Uma contextualização precisa do método e das condições de produção permitirá a distinção entre diferenças introduzidas deliberadamente e a variação resultante da materialidade do meio, que escapava ao controlo do autor, aquela que distingue diferentes edições ou edições separadas no tempo por muitos anos, bem como a verificação de grandes semelhanças entre cópias de uma mesma edição.

2.

O capítulo “A edição iluminada de *Songs of Innocence and of Experience*: uma máquina de gerar simulações?” pretende ilustrar, a partir de exemplos concretos e recorrendo a uma obra em que, pelo número considerável de cópias, é possível distinguir vários exemplos de variação, o que até então se argumentou. Pretende-se chamar a atenção para a necessidade de ponderar a intencionalidade da variação, por vezes resultante de razões muito práticas, e mostrar que William Blake nem sempre quis introduzir deliberadamente diferenças entre as cópias desse livro. A análise da variação distribui-se por dois subcapítulos: “Variações: adição, supressão e ordenação de gravuras” e “Variações na impressão e coloração das gravuras”. Com o intuito de particularizar essa exemplificação, o primeiro desses subcapítulos contém uma secção designada “Transferência de gravuras: os casos de “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found”, “The School Boy” e “The Voice of the Ancient Bard”.

A integração da invenção e da execução durante o processo de produção impede a aplicação da distinção tradicional da crítica textual entre *accidentals* e *substantives*. Esta circunstância fica a dever-se ao facto de William Blake ter controlado, tanto quanto o método de produção lhe permitia, códigos bibliográficos e códigos linguísticos. Além disso, uma vez que não é possível estabelecer uma versão canónica do desenho gravado na chapa de cobre nem estabilizar a variação, não se pode definir a obra de William Blake nos termos convencionais, distinguindo entre “original” e “reprodução”. Este constitui um dos paradoxos da impressão iluminada enquanto técnica autógrafa: o de tornar cada reprodução num original.

3.

A necessidade de uma edição documental do livro iluminado conduz à abordagem, no capítulo “Crítica textual, teoria literária e edição impressa”, das teorias da crítica textual e da edição, com particular ênfase na teoria social da edição, pela valorização da variação, da múltipla intencionalidade e da instabilidade como propriedades intrínsecas da materialidade textual.

O subcapítulo “Obra, texto, autor, escritor, editor, leitor” aborda a forma como, na crítica textual e na actividade editorial, se verificou uma evolução da concepção de texto fruto de uma intenção autoral que havia que apurar, depurando-o dos elementos corruptores, para a sua percepção enquanto processo temporal que compreende as primeiras revisões do autor, as revisões editoriais, as provas, a publicação, a reimpressão em vida e após a morte do autor, a recepção do leitor. Pretende-se demonstrar como esta evolução na teoria da edição assenta numa concomitante evolução da teoria do texto e como a crítica textual foi buscar à teoria da literatura alguma da sua terminologia e alguns dos seus princípios fundamentais.

Esta deslocação da ênfase prende-se também com a natureza da edição, a determinação do texto que deve servir de matriz para a edição crítica e com a opção pela modernização ou não dos *accidentals* na fixação do texto mais próximo do original. Assim, no subcapítulo “Edição crítica e teoria do *copy-text*: a *rationale* de W. W. Greg” referem-se a preocupação de W.W. Greg e Fredson Bowers em localizar a autoridade na figura do autor, procurando fixar o texto correspondente à intenção autoral.

No subcapítulo “Autoridade múltipla, intenção final e versões textuais” analisa-se o conceito de versão introduzido por Hans Zeller e a não aplicabilidade da teoria da edição de Greg aos textos modernos, pelo facto de não formarem uma série ancestral e nenhum

dos textos em particular poder servir de *copy-text*, já que nenhum se encontrava mais próximo dos *accidentals* das provas originais. Aborda-se o conceito de intenção final e a forma como, para Bowers, o editor eclético deve ter a capacidade de chegar a uma versão tão próxima quanto possível da intenção final do autor. Analisa-se ainda a posição historicista de Thomas Tanselle, Phillip Gaskell e Hans Zeller, que não os impede de persistir em tentar conciliar intenção autoral e instabilidade textual, perseguindo o texto tal como concebido pelo autor.

“Rompendo com a hermenêutica de tradição romântica: a concepção do texto como evento social” apresenta a perspectiva de Jerome McGann e Sally Bushell, que consideram a edição um acto colaborativo, um processo composicional socializado e recusam os conceitos de *intenção final*, *autor autónomo* e *texto ideal*, bem como a localização da *autoridade literária* exclusivamente na figura do autor.

O subcapítulo “Multiplicidade, instabilidade, eventualidade e o problema da edição” analisa a variabilidade como condição da textualidade. Salienta-se a forma como a teoria social da edição recusa a intenção autoral como critério único para o estabelecimento do *copy-text* e como, considerando a autoridade um conjunto de actos sociais, essa teoria relativiza a autoridade de cada um dos textos de uma obra.

4.

O capítulo “Edição electrónica: o arquivo electrónico como ecossistema vivo” aborda a coincidência entre o advento da tecnologia digital e o progressivo afastamento da crítica textual e da teoria editorial do conceito de edição definitiva. A insatisfação dos académicos face ao livro e ao aparato crítico por ele disponibilizado, limitado devido a constrangimentos económicos, de espaço e manuseamento, conduziu, em articulação com as potencialidades do meio digital para o estudo dos textos das Humanidades, à construção de edições electrónicas.

A edição electrónica não significa o fim da crítica textual nem das práticas editoriais tradicionais, mas uma alteração de algumas daquelas que caracterizam a edição impressa. Analisa-se em particular o formato de arquivo electrónico, entendido como ecossistema vivo, isto é, enquanto formato que exige mecanismos de actualização e migração que garantam a acessibilidade, sobrevivência e transferência de dados.

No subcapítulo “Materialidade textual e imaterialidade digital”, trata-se o carácter aparentemente imaterial do meio digital e do texto electrónico, por contraste com o objecto físico que é o texto impresso e o livro. Pretende-se demonstrar que todo o texto, impresso

ou electrónico, é transmitido por um veículo material que integra o seu significado e que as estratégias de leitura suscitadas por textos impressos e electrónicos acentuam a ideia de que estes não podem ser lidos independentemente dos suportes que os veiculam.

Evidencia-se a diferença entre materialidade e fisicalidade, encarando-se o texto digital como um objecto cuja materialidade se situa a dois níveis: o formal, o mais evidente para o utilizador por se prender com a interface gráfica, e o forense, que institui o meio digital como uma tecnologia de inscrição (Kirschenbaum 2008).

O subcapítulo “Edição electrónica, remediação e linguagem de marcação” parte da constatação da evolução da teoria do texto e do princípio de que, no processo de remediação de um texto do meio impresso para o meio digital, é importante definir exactamente o que é um texto. Porque essa definição não se pode limitar à noção abstracta de texto como mera cadeia de caracteres e palavras, é importante definir exactamente os aspectos textuais a marcar. Refere-se a dificuldade das linguagens de marcação actuais em captar todas as estruturas textuais, particularmente as de natureza semântica e os traços autopoieticos do texto literário.

A remediação de um texto de um dado meio noutra meio é apresentada como um processo que não é transparente, mas que oscila entre a lógica da imediação e da hipermediação. Na migração de um meio para outro, quer se opte por uma edição crítica, pela inclusão de todos os textos de uma obra ou pela sua fac-similização digital, uma vez que o meio se inscreve na produção de significado, a representação electrónica de textos gera novas versões textuais, em resultado de tomadas de decisão que se prendem com o *software* e *hardware* e com a codificação e a marcação textuais.

Prossegue-se referindo que a adequação de uma representação digital resulta da definição de um modelo de texto computacional capaz de actuar ao nível da expressão e do conteúdo e da utilização correcta de uma linguagem de marcação. Pretende-se também evidenciar que a função performativa contida nos metadados e linguagens de marcação modela textos e imagens, contendo uma teoria textual e da edição que condiciona os aspectos a marcar, o acesso e o estudo dos textos.

Em “O arquivo electrónico e a *radial reading*: a importância da interface gráfica e das ferramentas analíticas”, o formato do arquivo electrónico é apresentado como o mais adequado às exigências da *radial reading*. Salienta-se a importância da interface gráfica e das ferramentas de indexação e pesquisa enquanto mediadores entre o utilizador e o texto. Orientando o acesso e a pesquisa, as ferramentas analíticas acentuam a hipermediação,

determinando percursos e possibilidades de representação, integrando o significado textual, tal como o meio e o método de produção integram o da impressão iluminada.

Aborda-se o papel do editor de uma edição electrónica, por alguns considerado inexistente e, nessa medida, como uma demissão do exercício de uma função indispensável de orientação do leitor e da leitura, bem como a alteração das práticas editoriais e o esforço colaborativo entre especialistas nas Humanidades e em áreas diversas ligadas à computação, criação e manutenção de edições electrónicas a que uma edição deste tipo obriga.

5.

Segue-se uma análise da edição impressa da obra de William Blake, em “A edição impressa da obra de William Blake: uma recodificação bibliográfica”. A obra literária do autor é contextualizada nas dificuldades que a sua não conformação ao cânone, o seu carácter híbrido enquanto forma artística e o “preconceito” relativamente à imagem criaram logo após a morte do autor aos seus editores. Sublinha-se também o papel que o modo de produção e de circulação da obra de William Blake desempenhou para o pouco conhecimento que dela havia no seu tempo e a forma como o autor procurou chegar ao público nos seus próprios termos.

Em “O primeiro momento da edição impressa: a construção biográfica e editorial de William Blake”, passa-se em revista o papel de Alexander Gilchrist, o primeiro biógrafo do autor, e de Algernon Swinburne na criação de uma determinada imagem de William Blake, destinada a torná-lo e à sua obra aceitáveis aos olhos do público, bem como as consequências dessa acção para uma dada construção de ambas essas categorias.

Prossegue-se com a abordagem à edição impressa de Geoffrey Keynes, constatando-se a tendência para amputar a obra iluminada de William Blake da imagem, sobretudo por razões económicas, mas também pela sua desvalorização relativamente à vertente verbal. Com isso, a materialidade específica do livro iluminado foi obrigada a conformar-se à demarcação entre pictórico e verbal, demonstrando como as estruturas institucionais e culturais se inscrevem na edição. Refere-se como, enquanto produto de uma construção, a edição impressa da obra de William Blake assentou numa necessidade de normalização de aspectos idiossincráticos, sobretudo no respeitante à pontuação, conducente a tomadas de decisão frequentemente silenciosas e arbitrárias.

O mesmo tipo de actuação foi seguido pelos editores da obra de William Blake da segunda metade do século XX, contribuindo decisivamente para a canonização do autor.

Em “O segundo momento da edição impressa: consolidação e institucionalização da obra de William Blake”, demonstra-se como, à semelhança do sucedido nas edições do final do século XIX, a edição impressa de David V. Erdman apresenta o texto apenas para ser lido, amputando-o da imagem e distribuindo-o ao longo das páginas e fazendo-o acompanhar de um aparato crítico, que regista as variantes como se fossem todas da mesma edição, acrescido de notas textuais e outros materiais que incluem cartas, resenhas, anotações e comentários.

Termina-se este subcapítulo considerando que, apesar de constituírem recodificações bibliográficas amputadas de uma parte significativa da materialidade original, algumas das edições impressas académicas da obra de William Blake nas últimas décadas contribuíram para o processo de recuperação e reposição das características multimédia dessa mesma obra. Para esta recuperação contribuíram também as exposições e as edições fac-similadas a cores dos livros iluminados, em particular as que foram organizadas pela Tate Gallery nas últimas décadas.

No subcapítulo “A edição de *Songs of Innocence and of Experience* de Geoffrey Keynes e David V. Erdman: recodificação bibliográfica de um livro iluminado”, partindo de *Songs of Innocence and of Experience*, analisa-se a forma como cada um dos editores resolve as dúvidas e os problemas levantados pelas idiossincrasias de William Blake relativamente a aspectos como a grafia e a pontuação. Aborda-se também a mudança de significado introduzida pela alteração da fonte, da cor, da disposição das linhas e pela eliminação da imagem.

6.

The William Blake Archive é apresentado no capítulo “*The William Blake Archive*: o terceiro momento da edição da obra de William Blake” como um formato editorial que não escapa à necessidade de des-edição caracterizadora das edições impressas referidas anteriormente, isto é, à necessidade de uma análise crítica que revele o seu modo particular de intervenção editorial no corpus cuja textualidade se propõe representar. O arquivo electrónico da obra de William Blake – um projecto electrónico de acesso livre da obra do autor, iniciado em 1996, altura em que a própria *World Wide Web* dava os primeiros passos e que foi duas vezes premiado³ – é apresentado como o culminar de um processo, que

³ Em 2003, *The William Blake Archive* recebeu o *Modern Language Association's Prize for a Distinguished Scholarly Edition*, constituindo o primeiro projecto electrónico ao qual este prémio foi atribuído. Recebeu

permitiu, até ao momento, reunir as vertentes verbal e pictórica através do fac-símile digital, numa escala nunca antes tentada. Aproximando-se, por esse motivo, da materialidade histórica e documental, pela sua especificidade tecnológica não constitui, no entanto, uma edição menos *editada* do que as edições impressas.

Neste capítulo, *The William Blake Archive* é descrito como um exemplo do modo como a conjugação de textos e imagens digitais com ferramentas analíticas potencia o estudo dos textos no âmbito das Humanidades, transformando os estudos literários e culturais e a própria edição. Por esse motivo, demonstra também a forma como a crítica textual tem vindo a evoluir em resposta ao aparecimento de novas tecnologias.

Indicam-se os princípios estruturantes do Arquivo e a forma como a sua aplicação contribuiu para uma construção do autor diferente da resultante das decisões amputadoras e normalizadoras antes tomadas pelos editores das edições impressas. O Arquivo é apresentado como um projecto de biblioteca digital que possibilita a representação, a historicização e a documentação da obra de William Blake e constitui não apenas uma nova forma de editar textos e imagens que incorpora no meio digital algumas das práticas impressas, mas uma reconfiguração deste paradigma editorial. Por extensão, é também uma nova versão, correspondente a um terceiro momento da edição da obra de William Blake.

O subcapítulo “*The William Blake Archive: construção e auto-legitimação de uma máquina de simulação*” apresenta as estratégias de construção e auto-legitimação a que o Arquivo recorre. Mencionam-se a sua estrutura hierarquizada e a organização centrada na representação do objecto-página, bem como a construção e legitimação pela inclusão de um número crescente de documentos, por sua vez legitimados por referência ao original e às formas autógrafas de construção da categoria-autor. Considera-se que, para além de editar electronicamente a obra de William Blake, os editores, mais ou menos conscientemente, parecem querer estabelecer a forma acabada, completa e definitiva da edição, ambicionando incluir a totalidade da obra do autor.

Esta circunstância e o facto de o Arquivo assentar numa abordagem editorial que encara cada objecto físico como único, não é, contudo, entendida numa lógica

ainda, dois anos mais tarde, o selo de aprovação do *MLA's Committee on Scholarly Editions*, também neste caso atribuído pela primeira vez a um arquivo digital.

Desde a sua criação, *The William Blake Archive* tem acompanhado a evolução tecnológica e contribuído, em alguns casos, para resolver de forma original problemas de edição em meio electrónico. Pode pois ser visto como um protótipo experimental onde se testa a capacidade dos meios digitais para representar a materialidade de certos objectos textuais.

intencionalista. Pretende-se demonstrar que a intenção expressa por Morris Eaves – “[t]he ultimate strategic question is not what Blake intends but what we [the editors] intend for him and for ourselves” (2006b: 213) – se consuma na prática, testando o Arquivo enquanto ferramenta de estudo dos textos de William Blake. Defende-se que, pela capacidade de armazenamento e disponibilização da informação do meio digital, a teoria social da edição encontrou em *The William Blake Archive* as condições necessárias à representação da variação no livro iluminado, pelo que se considera essa a racionalidade em que o formato assenta. Nesta perspectiva, o desejo de esgotar a informação e a representação é entendido não apenas pela capacidade de armazenamento do meio digital, mas também pelo desejo de proporcionar uma interpretação do arquivo físico de obras de William Blake, que implica a simulação da sua existência real.

O subcapítulo “Estratégias de remediação em *The William Blake Archive*: imediação e hipermediação” trata a forma como o Arquivo procura, através do fac-símile digital, disponibilizar uma obra correspondente à original e de modo a que o leitor esqueça a presença do meio. Refere-se a tensão existente entre esta vontade e o facto de o Arquivo constituir um ambiente editorial crítico e uma representação não neutra e hipermediada do original.

Salienta-se que, ao perseguirem a aura do original de que fala Walter Benjamin, os editores não tiram partido de algumas das possibilidades do meio digital em termos de apresentação dos documentos. Argumenta-se que a representação de cada livro iluminado pelo fac-símile digital corresponde não só a esse objecto, mas também à da diferença em relação a ele, à da sua ausência, uma vez que não é possível descodificar ou codificar totalmente qualquer original: O próprio formato do arquivo é entendido, segundo o princípio derridiano, como um elemento que constrange a representação dos documentos, alterando irremediavelmente a leitura daquilo que arquiva.

Demonstra-se como, ao procurarem disponibilizar uma obra correspondente à original e de modo a que o leitor esqueça a presença do meio, os editores não conseguem evitar que a representação oscile entre a imediação e a hipermediação. Considera-se que a transparência do acesso e do fac-símile digital é perturbada pela estrutura demasiado rígida e hierárquica do Arquivo e pelas ferramentas analíticas incluídas, algumas delas desenvolvidas propositadamente para esta edição. Conclui-se considerando que o desejo de alcançar a totalização pela inclusão de todas as obras do autor pode conduzir a que o Arquivo se torne demasiado difícil ou impossível de manipular, mesmo por académicos e especialistas.

No subcapítulo “A aura digital do livro iluminado”, contrapõe-se a aura do original iluminado à aura digital do objecto representado por *The William Blake Archive*. O método de produção de William Blake é perspectivado do ponto de vista da possibilidade de cada livro poder ser, pela gravação ou pela iluminação final, um livro em construção diferente, cujos pormenores podiam, se o autor pretendesse, ser suprimidos ou alterados a qualquer momento. Essa flexibilidade permitia ao autor produzir de forma única de cada exemplar, como se cada cópia correspondesse a uma edição. Menciona-se também a forma como, equiparando o carácter original de cada exemplar a autenticidade, William Blake limita a disseminação comercial e social de uma obra cujos exemplares se pretendem únicos ou se tornam únicos pela natureza do modo de produção e circulação. Estas características são apresentadas na sua relação com a “resistência bibliográfica” manifestada por cada livro iluminado, traduzida precisamente na impossibilidade de cada um deles se materializar apenas de uma dada forma, ao mesmo tempo que é um objecto reproduzível de uma forma mecânica.

Refere-se a impossibilidade de o fac-símile digital representar a historicidade do objecto, ao ocultar o seu contexto temporal e espacial de produção e circulação. Se o livro iluminado é autoconsciente da sua materialidade, não oferecendo qualquer resistência bibliográfica ao meio no qual e pelo qual se constrói, é em meio electrónico que essa resistência se revela, pela dificuldade de representação digital da totalidade das suas propriedades. Considera-se que, por oposição à perda da aura original do objecto reproduzido mecanicamente, em meio digital a aura é reforçada pela reprodução teoricamente infinita, precisamente à custa da diferença, contrastando com o carácter relativamente único de cada cópia original. A distribuição electrónica é encarada como elemento de reforço da aura do objecto original que é, de certo modo, transfigurada numa aura digital.

Em “Fac-símile digital e pesquisa de imagem em *The William Blake Archive*”, é referida a forma como a disponibilização e pesquisa de imagem obriga à sua re-representação textual, acusando a dificuldade de representação verbal de elementos intrínsecos a um *objecto visual*. Salienta-se que a inexistência de um sistema de marcação de imagem satisfatório conduz a que codificação não possa seguir procedimentos mecânicos, objectivos e universais. Antes da disponibilização, a codificação, a anotação e a organização em categorias do conteúdo das imagens são mediadas pela palavra, a mesma que o leitor utiliza para lhe aceder e que se interpõe entre ele e o objecto de estudo.

Todo este processo faz da palavra um elemento de hipermediação e um instrumento de interpretação da imagem, que permite descrever o seu conteúdo e o seu contexto, enumerando traços como a localização, as pessoas, os objectos visíveis, os temas abordados, mas que não traduz códigos bibliográficos específicos como a superfície, a textura, linhas e marcas, por exemplo, da gravação, a cor, as tonalidades, que definem uma imagem enquanto tal. Para ilustrar estes aspectos, recorre-se à análise de exemplos que têm por base gravuras de *Songs of Innocence and of Experience*.

No seu conjunto, os seis capítulos de “*The William Blake Archive: Da Gravura Iluminada à Edição Electrónica*” analisam a materialidade do modo de produção da impressão iluminada e os processos editoriais que reconstruíram a obra de William Blake nos últimos 200 anos. A re-produção digital de William Blake, em curso desde 1996 no projecto em linha *The William Blake Archive*, é analisada como parte desse processo histórico. A representação electrónica da integridade pictórico-verbal da obra iluminada de William Blake é considerada no contexto tecnocultural das Humanidades Digitais e das novas possibilidades de representação e análise textual. As virtualidades de *The William Blake Archive* enquanto instrumento de investigação que institui um novo contexto científico para o estudo da obra de William Blake são evidentes na metodologia adoptada neste estudo.

1. Uma oficina tipográfica no Inferno

1.1. O período de formação: influências e resistências

Quando em 1784 William Blake abriu uma oficina de impressão e venda de gravuras financiada pelo Reverendo Mathew e pela sua mulher Harriet, em parceria com James Parker, fê-lo com o fôlego de quem dominava as técnicas de reprodução de texto e imagem suas contemporâneas. Nos cerca de doze anos que precederam essa abertura, tivera oportunidade de desenvolver o gosto pelo desenho e de adquirir a experiência imprescindível à invenção e domínio da técnica de gravação a água-forte em relevo, que haveria de criar uma relação entre artista e meio sem precedentes nos processos gráficos do século XVIII, numa época em que a gravação e as obras em papel, como a aguarela, eram consideradas uma forma de arte secundária relativamente à pintura a óleo e em que se adivinhava já a industrialização da imprensa.

Sem nunca ter frequentado a escola durante a infância e ensinado em casa pela mãe, William Blake encontrou junto dos pais, particularmente da mãe, em cujo quarto as paredes se encontravam decoradas com poemas e desenhos seus, o incentivo e apoio de que necessitava. Começou por gravar cópias de desenhos de antiguidades gregas oferecidas pelo pai, como o *Gladiador*, *Hércules*, a *Vénus de Médicis*, prática então favorecida em detrimento do desenho original. Foi essa actividade e a compra de impressões baratas em lojas e leilões⁴ que lhe proporcionaram o primeiro contacto com as formas clássicas de Rafael, Miguel Ângelo, Marten Heemskerck e Albrecht Dürer, de que ficaria um partidário convicto. De acordo com Malkin, o primeiro a registar essa informação,⁵ aos dez anos ingressou na escola de desenho de Henry Pars, considerada como preparatória para *The Academy of Painting and Sculpture* em St Martin's Lane, num período em que os pintores ingleses demonstravam um interesse marcado pela arte

⁴ William Blake adquiria essas impressões sobretudo a Abraham Lanford que, de acordo com o registo de Malkin, também reproduzido por Tatham, lhe chamava “his little connoisseur” (*A Father's Memoir of His Child* (1806) (Bentley 2004: 562) e “Life”. (Bentley 2004: 665). Tatham utiliza a maiúscula em “connoisseur”.

⁵ *A Father's Memoir of His Child* (1806) (Bentley 2004: 562).

da gravação.⁶ Aí aprendeu a fazer esboços de figuras humanas a partir da observação de esculturas gregas e romanas.⁷ Estas influências haveriam de fazer sentir-se em algumas das suas obras mais tardias, como por exemplo *Laocoön* (1826-7), que Blake terá visto provavelmente na obra *Bishop's Statues*, e na nudez e musculatura marcada idiossincráticas de tantas das suas figuras, masculinas ou femininas, como Nebuchadnezzar (figura 8) ou Newton (figura 12).

Para William Blake, que apreciava as formas de Miguel Ângelo e Rafael e as figuras humanas representadas nos túmulos de Westminster Abbey,⁸ os escritos de Swedenborg, que começara a ler após a morte do irmão Robert, representavam a confirmação da perfeição da forma humana como representação do Ser Supremo, cuja forma divina surge como humana aos olhos daqueles que acreditam no divino visível. Por esta altura, começava a interessar-se também por poesia, particularmente por nomes nórdicos como Ben Jonson e Edmund Spenser, cuja influência marcou as suas primeiras produções literárias.

Depois de um período de três anos em que trabalhou para o poeta William Hayley em Felpham, quando em 1804 teve ocasião de ver na Truchsessian Gallery uma exposição da colecção de pintura do Conde Truchsess, William Blake reencontrou a obra de Dürer, Miguel Ângelo, Júlio Romano, que admirava desde a infância. Trouve também conhecimento com a obra de artistas da escola alemã e holandesa como Schongauer, Goassaert e Matsys. Os anos passados em Felpham haviam-lhe proporcionado a oportunidade de reflectir sobre a arte de uma forma geral e a sua produção artística em particular. Em carta a Thomas Butts, datada de 10 de Janeiro de

⁶ Os dois artistas que William Blake mais admirava, James Barry e John Hamilton Mortimer, eram também gravadores do seu próprio trabalho. O potencial comercial de uma área que estava a tornar-se uma especialidade inglesa começava a ser reconhecido e o mercado tornava-se progressivamente maior quer na Grã-Bretanha, quer na Europa. O trabalho dos gravadores, apesar de considerados artesãos, permitia-lhes auferir rendimentos capazes de alcançar o dobro dos outros artesãos.

⁷ Blake valorizava as potencialidades estéticas e educacionais da cópia e do fac-símile. Mais tarde, nas anotações que fez aos *Discourses* de Sir Joshua Reynolds, dirá: "To learn the Language of the Art Copy for Ever. is my Rule" (E 1988: 636), acrescentando, mais à frente: "The difference between a bad Artist & a Good One Is the Bad Artist Seems to Copy a Great Deal: The Good one Really Does Copy a Great Deal" (645). A instrução tradicional que recebeu e o conhecimento do trabalho dos Antigos foram complementados pelo contacto com o portefólio de esboços de estátuas e edifícios clássicos que William Pars, irmão do director da escola, trouxe de uma viagem à Grécia e à Ásia Menor. No segundo ano em que frequentou essa escola, teve acesso ao primeiro volume de *Ionian Antiquities*.

O facto de, durante toda a sua vida, William Blake se ter dedicado à representação da figura humana em detrimento da arte paisagística terá também tido o seu contributo para a pouca aceitação da sua obra.

⁸ William Blake terá sido enviado pelo mestre Basire, gravador da "Society of Antiquaries" e da "Royal Society", a fazer esboços dessas figuras como preparação para as gravuras que a sua oficina executava para Gough e para a "Society of Antiquaries" (Bentley 2004: 16).

1802, menciona com pesar a sujeição da sua arte ao gosto da época e a sua redução a um negócio necessário à sobrevivência:

My unhappiness has arisen from a source which if explored too narrowly, might hurt my pecuniary circumstances. As my dependence is on Engraving at present, & particularly on the Engraving I have in hand for M^r H. & I find on all hands great objections to my doing any thing but the meer drudgery of business & intimations that if I do not confine myself to this I shall not live. this has always pursued me. (E.1988: 724)

A sensação de que havia deixado Londres por aí não ter conseguido afirmar-se como artista, o desânimo e a frustração sentidos em Felpham face ao reconhecimento de pintores e gravadores de menor talento, o facto de se ter visto obrigado a gravar a obra de outros em detrimento da sua ou de a ver gravada por terceiros e a necessidade de se dedicar a trabalhos triviais por razões económicas exacerbaram nele o sentido do valor próprio e a vontade marcada de o provar. Deste conflito interior resultou o poema épico *Vala or The Four Zoas*, em que as faculdades humanas, divididas após a queda de “The Eternal Man” permanecem as partes constituintes de um mundo caído. A esse manuscrito, nunca terminado, seguiram-se os poemas épicos *Milton* e *Jerusalem*, tecidos no mesmo ressentimento e desespero.

A exposição patente na Truchsessian Gallery significou o reencontro de William Blake com a arte que representava “the eternal Principles that exist in all ages” (E 1988: 536).⁹ Na pintura e na gravação, o espírito que perpassa em *Vala* levou-o a recuperar a tradição de arte sacra que observara na juventude. Animado de um crescente sentido do poder espiritual de Inglaterra – Albion adormecida de *Visions of the Daughters of Albion, America, Europe, The Song of Los, Milton, Jerusalem* e *Vala* – William Blake contextualizou a tendência de utilização de estilos passados que caracterizava a arte e a literatura inglesas na aprendizagem que fizera da gravação com James Basire e, muito particularmente, na influência da arquitectura e dos túmulos da Westminster Abbey. Daí resultou uma nova feição de medievalismo ou gótico, perpassado de elementos de Druidismo, que considerava a religião herdeira do Cristianismo original, pervertida pelo sacrifício humano e pela redução ao materialismo racional, e da lenda de Artur, uma

⁹ Cf. carta de William Blake a William Hayley, datada de 23 de Outubro de 1804 (Alexander Gilchrist 190).

forma artística nacional a que o “English Blake” se dedicou após os anos de Felpham e que contrapôs a uma certa valorização da pintura europeia.

Ao reencontrar a influência gótica e ao regressar à sua forma original de gravar e de pintar, pareceu a William Blake que, nos vinte anos passados desde que se estabelecera com James Parker na Broad Street, se dedicara à gravação comercial e mecânica em detrimento da verdadeira arte. Ciente de que a construção do gosto e a promoção do artista se fundamentavam, em grande parte, na opinião de críticos que conotava com negociantes de arte e em anúncios de exposições surgidos nos jornais, a obediência a modas ou tendências pareceu-lhe um veículo de standardização e de uniformização característicos de uma visão economicista da arte.¹⁰ Nos onze anos que se seguiram, não voltou a gravar comercialmente e desferiu ataques a gravadores como William Woollett, Robert Strange e Bartolozzi, que davam a fazer o trabalho mais mecânico, antes de darem eles próprios o acabamento final. Sentia então uma obrigação redobrada para consigo e para com o produto da sua Imaginação e, do regresso às suas convicções originais resultou um sistema próprio, construído como alternativa à escravidão ao sistema instituído. Foi como que um retorno ao trabalho de gravação de imagens das igrejas góticas de Londres e da Abadia de Westminster, realizado durante o período passado na oficina de James Basire.

Iniciada cinco anos depois de ter começado a frequentar a escola de Henry Pars, a aprendizagem da gravação terá contribuído para a formação das suas concepções de arte e do seu estilo artístico e para a convicção de que essa arte estava perdida em Inglaterra. Desde então, arte, história e religião ficaram para sempre entrelaçados na sua imaginação e o seu espírito ditou-lhe um preceito: “Blake be an artist & nothing else. In this there is felicity” (Bentley 2004: 422). Com o mestre Basire terá aprendido a delinear a forma e a linha de contorno rigorosas e a desenvolver as virtudes da paciência, da precisão e da disciplina. Ficou-lhe desse período a convicção de que “Painting is Drawing on Canvas & Engraving is Drawing on Copper & Nothing Else” (E 1988: 574). Será o desenho o paradigma subjacente à impressão iluminada¹¹,

¹⁰ Em *Milton*, gravura 2, referindo-se, provavelmente, aos anúncios de Cromek a *The Grave* e antecipando *A Descriptive Catalogue* e o *Public Address*, William Blake exorta: “Rouse up O Young Men of the New Age! Set your foreheads against the ignorant Hirelings! [...] suffer not the fash[i]onable Fools to depress your powers by the prices they pretend to give for contemptible works or the advertizing boasts that they make of such works” (E 1988: 95).

¹¹ Dirigindo-se ao público e à *Chalcographic Society* em *Public Address*, William Blake explicita essa fundamentação: “I request the Society to inspect my Print of which Drawing is the Foundation & indeed the Superstructure it is Drawing on Copper as Painting ought to be Drawing on Canvas or any other & nothing Else” (E 1988: 572).

enquanto fundamentação estética, não quanto à forma, dada a importância conferida pelo autor à linha definida.

Em *Fountain Court* (1821-1827), William Blake abandonou a linha marcada e distinta a que voltara após os anos de Felpham, retomando-a deliberadamente apenas quando pretendia compor no seu estilo gótico. A sua arte adquiriu mais fluidez, como em *The Body of Abel Found by Adam and Eve*. A camada de tinta tornou-se mais fina e era aplicada sobre uma base branca, o que conferia brilho, luminosidade e dramatismo ao trabalho. Nos últimos meses de vida, retomou o gosto pela arte sacra, significativo de um novo regresso à inspiração original, dedicando-se a uma versão iluminada da Bíblia.

Ao fim de sete anos na oficina de James Basire, já gravador profissional, foi admitido, em 1779, à “Royal Academy of Art’s School of Design”, em Old Somerset House, que frequentou durante um período de tempo breve e conflituoso. Essa circunstância não o impediu de, para além de estudar, aí expor trabalhos e de ser, dos seus contemporâneos, o que mais êxito teve nessas mostras.¹² Manifestando dificuldade em adaptar-se aos ideais estéticos dos mestres, às convenções e tradições da Academia, envolveu-se em polémicas com Sir Joshua Reynolds, o director da escola. Recusando as suas concepções de arte, discordava sobretudo da forma como Reynolds buscava a “general truth”, a “general beauty” na arte e na Natureza. Na sua cópia pessoal de *Discourses*, fez anotações a determinados passos, críticas de alguns dos conceitos artísticos defendidos por Reynolds. Nelas, William Blake opunha-se à valorização do todo em detrimento das partes, à atenção “to the general effect of the whole” (E 1988: 639), à redução da “idea of beauty to general principles”, à necessidade de “exhibit distinctly and with precision the general forms of things” e “retaining only general ideas” (649). A estas exortações de Reynolds, resumidas, de forma lapidar, na afirmação: “[the] disposition to abstractions, to generalizing and classification, is the great glory of the human mind” (641), responde causticamente: “To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit – General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess” (641). Esta postura fundamentará as suas teorias de arte e da Imaginação, determinando decisivamente a invenção da impressão

¹² Nas anotações que fez aos *Discourses* de Sir Joshua Reynolds, Blake refere-se aos tempos que passou na Royal Academy, aos seus mestres e às consequências que advieram da inconformidade que então manifestou, em termos muito pouco lisonjeiros: “Having spent the Vigour of my Youth & Genius under the Opression of S^r Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves Without Employment & as much as could possibly be Without Bread [...]”, (E 1988: 636). Sir Joshua Reynolds era apenas um dos nomes a que se opunha.

iluminada, subordinada a uma das críticas que então desferiu a Reynolds: “Sacrifice the Parts. What becomes of the Whole” (650).¹³

É também conhecida a reacção de Blake às orientações de George Moser para que se desinteressasse da obra de Rafael e Miguel Ângelo que considerava “old Hard, Stiff & Dry, Unfinish’d Works of Art” e se dedicasse à de Rubens e Le Brun. Com indignação, Blake ripostou: “These things that you call Finishd are not Even Begun how can they then, be Finishd? The Man who does not know The Beginning, never can know the End of Art” (E 1988: 639). Tivesse seguido as orientações dos mestres e Blake ter-se-ia tornado um pintor conhecido e certamente prosperado em pouco tempo.¹⁴ Contra a opinião dominante favorecedora da pintura a óleo da escola veneziana e flamenga, que enfatizava a cor e o tom, Blake consolidou o gosto que cedo manifestara pelas formas definidas e pela linha marcada de Rafael, Miguel Ângelo, Júlio Romano, Albrecht Dürer e Maerten Heemskerck. Nas suas anotações aos *Discourses* interroga-se: “What does Precision of Pencil mean? If it does not mean Outline it means Nothing” (E 1988: 657).¹⁵ Por outro lado, o modo artesanal e dispendioso de produção que adoptara, o facto de os seus livros circularem essencialmente num âmbito reduzido de patronos e amigos, a relação da mensagem que continham com a Inglaterra do seu tempo não constituíram factores favoráveis a uma ampla divulgação da sua obra. Durante o período que medeia a publicação de *Poetical Sketches* e a sua morte (1763-1828), William Blake foi conhecido essencialmente como

¹³ Para o entendimento das potencialidades do ser humano e da importância da imaginação visionária em William Blake é essencial a leitura de *Vala or The Four Zoas*, o poema épico inacabado a que se dedicou entre aproximadamente 1795 e 1804, nunca publicado, que, repetidamente corrigido, permaneceu palimpsesto. Nele, desenvolve o mito de “the Eternal Man” e da sua queda de um mundo caracterizado pela eternidade, para um outro, regulado pelo tempo e pelo espaço. Depois da queda, Urthona, um dos quatro Zoas, torna-se Los, uma figura representativa da luta que o artista trava para, em condições adversas, unificar concepção e execução, produzindo uma visão de imaginação e unidade. Los detém a chave para a reunificação dos Zoas. De todos, é o único que “mantém a visão” da divindade de Albion e é através dele que o espírito de Deus fala para conduzir Albion.

¹⁴ Nas referidas anotações, Blake refere, a certa altura: “The Enquiry in England is not whether a Man has Talents. & Genius? But whether he is Passive & Polite & a Virtuous Ass: & obedient to Noblemens Opinions in Art & Science. If he is, he is a Good Man: If Not, he must be Starved” (E 1988: 642).

¹⁵ No anúncio de *Chaucer’s Canterbury Pilgrims* (1810), Blake clarificou o seu propósito ao conceber essa gravura:

The Designer proposes to Engrave, in a correct and finished Line manner of Engraving, similar to those original Copper Plates of ALBERT DUERER, LUCAS, HISBEN, ALDEGRAVE and the original Engravers, who were great Masters in Painting and Designing, whose method alone, can delineate Character as it is in this Picture, where all the Lineaments are distinct (Gilchrist 245).

gravador e pintor, sendo a sua obra literária familiar apenas a um círculo restrito de amigos e de conhecedores e colecionadores de arte.¹⁶

Quando frequentava a “Royal Academy”, Blake travou conhecimento com um grupo de jovens brilhantes, considerados artistas de vanguarda, também eles em oposição a Reynolds e Gainsborough:¹⁷ Henry Fuseli, James Barry, John Flaxman, que haveria de tornar-se seu patrono, e Thomas Stothard. Através de Fuseli, com quem estabeleceu uma duradoura relação de amizade e de admiração profissional mútua, Blake conheceu o Reverendo Anthony Stephen Mathew e a sua mulher, Harriet e, por um breve momento, foi a figura central de um círculo literário de que o reverendo era patrono. Dessa relação resultou a impressão, patrocinada por Flaxman e Mathew, por volta de 1783, de *Poetical Sketches*, o primeiro livro de poemas que escreveu, entre os doze e os vinte anos, em boa parte durante o período em que esteve com Basire. Esta foi a única obra do autor convencionalmente impressa, sem dúvida que com o seu conhecimento e autorização, mas sem que tenha sido alguma vez lançada no mercado.¹⁸ Escritos durante o período de formação, alguns deles mais tarde reescritos, estes poemas revelavam já a liberdade e a originalidade com que fazia uso do conhecimento de leituras e de escritores a quem admirava – a Bíblia, que, de leitura frequente no lar de

¹⁶ Em carta dirigida a Thomas Butts, datada de 1803, a que Blake terá atribuído, por lapso, o ano de 1802, quando se encontrava em Felpham, Blake refere-se a algumas gravuras que lhe foram encomendadas e à eventualidade de novos trabalhos nos seguintes termos: “& when it is proper my Talents shall be properly exercised in Public. as I hope they are now in private.” (E 1988: 724).

¹⁷ A forma como Blake se refere a estes dois nomes, consubstancia, por um lado, a arte que ambos representavam e, evidentemente, a opinião que sobre ela manifestava, ao mesmo tempo que indicia a sua preferência pela linha definida: “Reynolds & Gainsborough Blotted & Blurred one against the other & Divided all the English World between them” (E 1988: 636).

¹⁸ Estes poemas, que Blake tinha por hábito recitar e cantar aos elementos deste círculo literário, foram impressos com a seguinte inscrição na página-título: “Poetical Sketches. By W. B. London: Printed in M DCC LXXXIII”. Um “Advertisement”, escrito provavelmente pelo reverendo Mathew, permite perceber a possível insatisfação de Blake relativamente a esses poemas e explicar por que motivo nem então, nem mais tarde teve a iniciativa de publicá-los ele próprio:

The following sketches were the production of untutored youth, commenced in his twelfth, and occasionally resumed by the author till his twentieth year; since which time, his talents having been wholly directed to the attainment of excellence in his profession, he has been deprived of the leisure requisite to such a revisal of these sheets, as might have rendered them less unfit to meet the public eye.

Conscious of the irregularities and defects to be found in almost every page, his friends have still believed that they possessed a poetic originality, which merited some respite from oblivion. These their opinions remain, however, to be now reproved or confirmed by a less partial public (Bentley 2004: 29).

É sabido que, após as cópias terem sido impressas, William Blake corrigiu o texto de três delas e as deu ao casal Flaxman, que as divulgou junto de amigos e conhecidos, aparentemente com o objectivo de promover o autor.

uma família tida como pertencente aos Moravos, haveria de ser uma fonte de inspiração para o autor durante toda a sua vida, de baladas inglesas, de autores como Shakespeare, Edmund Spenser, Milton, Ben Jonson, pré-românticos como James Thomson, Collins, Thomas Gray – e que transfigurava, experimentando ao nível da linguagem e da forma. Demonstrando a sua independência estética e política, Blake revelava já algumas das tendências que caracterizariam o seu trabalho adulto. Foi também por esta altura que conheceu George Cumberland, defensor do revivalismo das linhas clássicas e um dos fundadores da “National Gallery”, que se tornou seu admirador.

Tal como a “Royal Academy School” não conseguira conformar Blake aos seus padrões, também ao círculo do Reverendo Mathew e da esposa foi impossível transformá-lo num poeta destinado a animar serões literários. Quando se estabeleceu profissionalmente, entre 1779 e 1788, ao mesmo tempo que se dedicava à produção dos seus próprios manuscritos e livros iluminados, trabalhava em gravação comercial para editores de livros e de gravuras, como Thomas Macklin, Harrison and Co. e Joseph Johnson.¹⁹ Em breve abandonou o círculo de Mathew para ser introduzido, de novo pela mão de Fuseli e graças ao trabalho que fazia para Johnson, num outro, bem mais ambicioso dos pontos de vista literário e político, que integrava alguns dos mais radicais pensadores e escritores ingleses: Thomas Paine, panfletista americano revolucionário, autor de *The Rights of Man*, William Godwin, anarquista filósofo, autor de *Political Justice*, e a sua futura mulher Mary Wollstonecraft, feminista convicta, autora de *A Vindication of the Rights of Women*, Josiah Wedgwood, um industrial esclarecido, o Dr. Joseph Priestley, um químico famoso, e o filósofo Richard Price. Associado a algumas das figuras radicais do seu tempo, numa época de convulsões sociais e políticas com ecos da Revolução Francesa, na qual, à semelhança de William Wordsworth e William

¹⁹ Esse trabalho por conta de outrem proporcionou a Blake os meios de subsistência, a prática e o contacto com o trabalho de outros artistas, ao mesmo tempo que contribuía para a definição das suas concepções de arte. Os primeiros trabalhos que realizou para Macklin foram gravuras pontilhadas de pinturas de Watteau, cujo trabalho enfatizava a cor e o tom em detrimento da linha, e que terá contribuído para o desprezo que mais tarde manifestou pela obra dos pintores da escola veneziana.

Na década de 80, Blake foi um dos gravadores que, com James Heath e William Sharp, contribuiu para a divulgação, em Inglaterra, do trabalho do artista comercial e ilustrador de livros Stothard. Os três reproduziram alguns dos seus trabalhos publicados no início dessa década em *The Novelist's Magazine*, da Harrison and Co., mantendo o estilo dos originais. Blake gravou também algumas das ilustrações de Stothard para livros publicados por Joseph Johnson, como por exemplo, *The Speaker* (1780), de William Enfield, *Introduction to Mensuration* (1782), do matemático John Bonnycastle e *A Select Collection of English Songs* (1783). Também para este e outros livreiros, Blake produziu algumas gravuras: reproduções de esculturas de W. Pars para *The Antiques of Athens*, desenhos de Fuseli (*The Fertilization of Egypt* e *Tornado*) para *The Botanic Garden*, de Erasmus Darwin, o que viria a reflectir-se na utilização de algumas das imagens, de natureza biológica e geológica, presentes em alguns dos livros iluminados de meados da década de 90.

Godwin, depositava grandes esperanças, Blake assumiu a atitude desafiadora de usar um boné vermelho em solidariedade com os revolucionários franceses, numa Inglaterra em que o governo de Pitt tomava medidas anti-jacobinas.²⁰ Num momento de tomada de consciência relativamente às condições de vida numa sociedade industrial e, em particular, à exploração de crianças e jovens, que haveria de marcar *Songs of Innocence and of Experience*, William Blake sentia encontrar-se num ponto de viragem, prelúdio da regeneração da humanidade. Ao gosto pelo esboço, que marcava o final do século XVIII, acrescentava a preferência pela linha firme que distingue as formas e, nesse ambiente de uma quase apocalíptica necessidade de renovação, as convenções das técnicas de reprodução de imagem do seu tempo não o satisfaziam, nem se coadunavam com a sua concepção de arte e da vida. Seria esse estado de espírito a contribuir para a invenção da impressão iluminada a partir da gravação a água-forte em relevo, uma técnica já conhecida, mas que aperfeiçoou para poder traçar texto e ilustração sobre a chapa simultaneamente.²¹

No caso da gravação directa, em que a chapa não era submetida à acção do ácido, tecnicamente era imprescindível a transferência do papel para o metal. O facto de nesse tipo de gravação apenas se utilizarem buris e não estiletos obrigava o gravador a orientar-se por um traçado prévio. Isto porque não podia utilizar o buril como se se tratasse de uma caneta, sendo obrigado a exercer pressão com ele sobre o metal e, simultaneamente, para a frente. Esta prática conduzia a que as linhas adquirissem profundidade e amplitude, mas não lhe permitia desenhar (figuras 2, 3, 4 e 5).

²⁰ Em 1780, durante os *Gordon Riots*, quando se dirigia à oficina de James Basire, Blake foi arrastado por uma multidão que, usando penachos azuis nos chapéus, em solidariedade com a revolução nas colónias americanas, atacou os portões de *Newgate Prison*, libertando os prisioneiros. Fruto do impulso ou não, nesse momento, Blake encontrar-se-ia na linha da frente durante o ataque. Na década de 90, o seu nome foi associado aos círculos londrinos mais radicais. Terá sido ele a avisar Thomas Paine para fugir de Inglaterra em 1792, a fim de evitar ser preso, o que terá sucedido mesmo a tempo.

Depois da estadia de três anos em Felpham, quando em 1802 regressou a Londres, Blake não manteve qualquer tipo de contacto político, relacionando-se quase exclusivamente com cristãos evangelistas. Em 1803, em resultado de um episódio infeliz, que veio a provar-se ser falso, foi levado a tribunal, acusado de traição por ter expulso o soldado Scofield do seu jardim, alegadamente exclamando “Damn the king. The soldiers are all slaves”.

²¹ William Blake dominava superiormente as técnicas de gravação contemporâneas. Em 1838, John Linnell escreveu a Bernard Barton:

I send you also a small paper Copy of the Job which are equally good as other impressions owing [to] the plates being engraved entirely with the graver without aquafortis, that is every line is cut out and not corroded by acid – a plate engraved in this way will stand ten times as many impressions. Blake I believe was the last of the engravers who practised it as it requires greater powers in drawing than most possess [...] (Bentley 2004: 532-3)

Em carta a Cumberland, datada de 6 de Dezembro de 1795, Blake explica como preparar a superfície da chapa, de acordo com o método tradicional, para posterior transferência do desenho:

As to laying on the Wax, it is as follows:

Take a cake of Virgin's Wax (I don't know what animal produces it) & stroke it regularly over the surface of a warm Plate (the Plate must be warm enough to melt the Wax as it passes over), then immediately draw a feather over it & you will get an even surface which when cold will receive any impression minutely.
Note The danger is in not covering the Plate *All over*
(E 1988: 700)

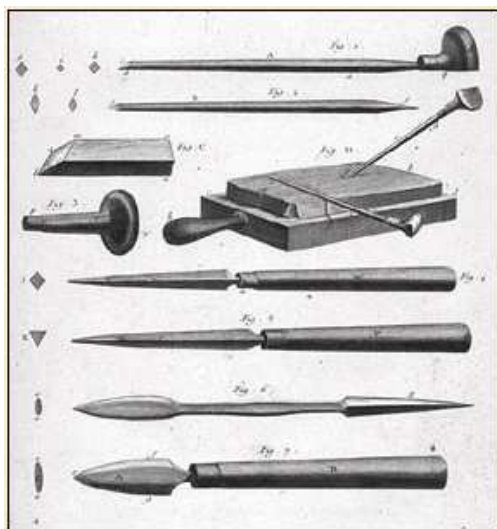


Figura 2 - Utensílios de gravação.



Figura 3 - Utensílios e materiais de gravação.

O desenho era transferido por contraprova, esfregado na cera quente ou passado pelo prelo, ficando marcado no sentido inverso do original. Consequentemente, no momento da impressão, o seu conteúdo surgia disposto no mesmo sentido que o original.

Na oficina do mestre-gravador, Blake aprendera a dominar a técnica do “método misto” de gravação, então adoptado devido à dificuldade, aos custos e ao tempo dispendidos na execução de uma gravação directa. Para além de uma técnica mais económica e mais rápida, as gravuras obtidas eram consideradas de qualidade superior.

Isto porque a combinação de água-forte e gravação, ao exigir a utilização de estilete e buril, permitia que as características autográficas do primeiro desses instrumentos fossem complementadas pela exactidão da linha proporcionada pelo segundo. Esta técnica consistia em cobrir a chapa de cobre com uma base sobre a qual a imagem e o texto eram traçados, por decalque ou contraprova, com a ajuda de um estilete, até ao metal que, por sua vez, era corroído pelo ácido. Depois de submersa num banho de ácido (figura 6), era dado à chapa o acabamento de uma gravação, usando um buril.

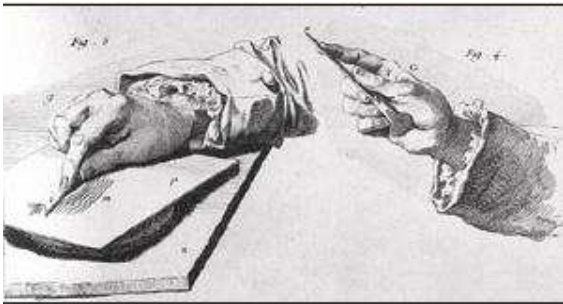


Figura 4 - Utilização do buril

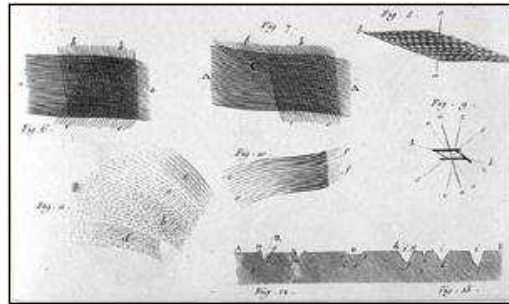


Figura 5 - Linhas gravadas e suas combinações



Figura 6 - Submissão da chapa ao ácido e gravação

Desta técnica mista resultava uma impressão cujo objectivo era reproduzir imagens previamente concebidas e executadas noutro meio. Por esse motivo, mesmo quando a invenção e a execução eram levadas a cabo pela mesma pessoa, quer se tratasse de uma pintura, quer de imagens originais, a gravação era uma tarefa dividida que exigia um trabalho prévio no papel e posterior transferência para o metal. Tal

divisão significava a hierarquização de ambas as formas de arte e a desvalorização da gravação, cujo estilo era ditado pelas convenções técnicas do modelo pré-existente, pelas do meio gráfico em particular, o qual, por sua vez, fora seleccionado pela sua adequação à imagem a reproduzir.

Tradicionalmente, na gravação a invenção precedia e determinava a execução, o que significava que, mesmo que os desenhos gravados fossem originais, se tratava sempre de uma reprodução. A rede de linhas cruzadas era considerada a técnica mais adequada à representação do tom e dos volumes, pois permitia modelar as formas pela variação da quantidade de tinta contida nas diferentes profundidades das incisões. Contudo, o trabalho final afastava-se da linearidade do estilo de Dürer tão admirado por Blake. Após a cessação da relação comercial com James Parker, William Blake estabeleceu a sua própria oficina no número 28 da Poland Street, no final de 1785. No decurso dos dois anos seguintes, ao mesmo tempo que realizava algumas gravuras comerciais, buscava um método que se conciliasse com a sua teoria de arte e com a sua concepção de iluminura e se adequasse à publicação do seu próprio trabalho. A procura de uma nova forma de execução e impressão de gravuras integrava-se também no espírito de renovação,²² sendo significativo que os dois primeiros trabalhos produzidos segundo essa técnica tenham sido *There is No Natural Religion* e *All Religions are One – The Voice of One Crying in the Wilderness* (c. 1788), dada a aversão que sempre manifestara relativamente à acção repressiva das instituições, fossem elas sociais, políticas ou religiosas.

Pelo seu carácter aforístico e filosófico, estes trabalhos constituem um ponto de partida para o entendimento da poética do autor. Trata-se de obras experimentais, em que dava os primeiros passos na escrita em espelho, como fica patente pela inclinação de algumas das letras e pela sua irregularidade ao longo dos livros.²³ O contraste entre a letra destes livros e a de *The Book of Thel* e de *Songs of Innocence*, datados do ano seguinte, revela as dificuldades iniciais do autor e como em pouco tempo as ultrapassou,

²² William Blake terá mesmo sentido necessidade de divulgar a técnica que desenvolvera. Em 1808, em carta a William Blake, George Cumberland alude à intenção do artista de fazer publicar o seu método de gravação: “You talked also of publishing your new method of engraving send it to me and I will do my best to prepare it for the Press” (Bentley 2004: 278). Em Junho do ano anterior, após ter visitado Blake em Londres, Cumberland fez o seguinte registo no seu caderno de apontamentos: “[Blake] Intends to publish his new method through means of stopping lights” (246) e, em Maio de 1808: “Blakes new mode of Stopping lights to be published in Nicholson to write further (246).

²³ No manuscrito de *An Island in the Moon*, William Blake estaria já a praticar essa técnica de escrita, escrevendo, no verso da página 16, as três primeiras letras do seu apelido, “Bla”, em espelho.

dominando rapidamente a escrita em espelho.²⁴ Anos mais tarde, em carta datada de 16 de Agosto de 1799, dirigida a John Trusler, Blake menciona o carácter original do seu método de trabalho cujo fundamento e origem se encontram no Génio Poético:

I find more & more that my Style of Designing is a Species by itself, & in this which I send you I have been compell'd by my Genius or Angel to follow where he led; if I were to act otherwise it would not fulfil the purpose for which alone I live. which is in conjunction with such men as my friend Cumberland to renew the lost Art of the Greeks (E 1988: 701)

É difícil falar do processo de edição artesanal de Blake sem considerar o seu conceito de livro iluminado, isto é, não é fácil destrinçar o poeta, o gravador, o impressor, o pintor, o editor, no sentido inglês de *editor* e *publisher*. As suas teorias de arte e da imaginação fundamentam-se na materialidade gráfica da técnica que inventou e que lhe permitiu o controlo total de todas as operações de produção da iluminura (à excepção da manufactura do papel) e da qualidade de cada uma delas. A teoria de conspiração que imaginou tecer-se à sua volta deve entender-se no contexto do debate sobre o estado da arte em Inglaterra e da adequação das tecnologias disponíveis às exigências então sentidas, participado por outros artistas para além dele próprio, em que se confrontam gravação original e imitação, arte e comércio, mecenato aristocrático privado e mecenato estatal e mercado burguês. Mais do que económica, quer do ponto de vista dos custos, quer do tempo dispendido, ou sequer política, a motivação de Blake era estética, prendendo-se com as suas convicções artísticas. O seu método de trabalho não podia assentar na divisão entre o momento de invenção e o da execução da gravura

²⁴ Apesar do maior domínio da escrita em espelho, ainda é possível constatar em *Songs of Innocence* uma inclinação que denuncia a possibilidade de William Blake ter utilizado um espelho para orientar o movimento da mão enquanto escrevia directamente na chapa. A única excepção é “The Voice of the Ancient Bard”, posteriormente mudado para a sequência da experiência, escrito numa letra cursiva em itálico, também constatável nas páginas 1 a 5 de *The Book of Thel*.

Numa carta intitulada “Hints on various Modes of Printing from Autographs” dirigida ao *Journal of Natural Philosophy* em 1811, Cumberland refere que “Blake ... alone excels in that art [the art of writing backwards] (Bentley 2004: 279n).

Linnell também menciona essa capacidade:

The most extraordinary facility seems to have been attained by Blake in writing backwards & that with a brush dipped in a glutinous liquid for the writing is in many instances highly ornamental & varied in character as may be seen in his Songs of Innocence and the larger work of one hundred plates called Jerusalem. (Bentley 2004: 609n)

na chapa de cobre, devendo proporcionar a fusão da actividade mental e física no mesmo meio, como sugere em *Milton* (E 1988: 96):

Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poets Song
[...] Come into my hand
By your mild power; descending down the Nerves of my right arm
From out the Portals of my Brain, where by your ministry
The Eternal Great Humanity Divine planted his Paradise,

Dada a inseparabilidade de invenção e execução, a linha não é expressão de uma intenção ideal ou transcendente. O conceito de arte gráfica de William Blake, que a equiparava à pintura e ao desenho, assume um significado ideológico, uma vez que escapava à divisão do trabalho então praticada. Inovadora era também a forma como, a partir de 1794, passou a imprimir a cores, utilizando duas ou mais cores, pintando as partes em relevo e as incisões da chapa de cobre e imprimindo ambas as áreas em simultâneo. Considerar o artista e o impressor como duas categorias passíveis de separação seria negar criatividade à última delas. Além de romper com a tradicional exclusão mútua dessas actividades, William Blake rejeita a hierarquização artística que valorizava em primeiro lugar a literatura para de seguida considerar a pintura e só depois a gravação. A própria materialidade gráfica da iluminura, o facto de texto e ilustração constituírem um todo, exigia a invenção de um processo criativo que integrasse os actos de escrever e de desenhar. É essa possibilidade de utilizar a arte gráfica criativamente que tem um significado ideológico: “I know my Execution is not like Any Body Else I do not intend it should be so” (*Public Address*. E 1988: 582).

A gravura a água-forte em relevo proporciona a possibilidade de gravação do desenho na chapa, sem recurso à transferência de um modelo pré-existente no papel. Isso é comprovado por alguns dos esboços incluídos no *Notebook* do autor, desenhados na direcção oposta àquela que a ilustração apresenta nos respectivos livros iluminados. Veja-se o caso, por exemplo, do esboço da gravura 24 de *Marriage of Heaven and Hell* ou do da página que contém o título de *Songs of Experience* (figuras 7, 8, 9, 10 e 11). O primeiro caso é ainda mais complexo do que o segundo, tratando-se de um livro produzido em quatro ou cinco períodos de composição distintos, de que resultaram unidades posteriormente ordenadas de uma dada forma, descontínuas, do ponto de vista narrativo. Da primeira vez que a gravura 24 de *Marriage of Heaven and Hell* foi

impressa, para integrar a cópia K, não incluía ainda a vinheta que mostra Nebuchadnezzar (figura 7), obrigando William Blake a cobrir a área que posteriormente ocuparia durante a impressão.

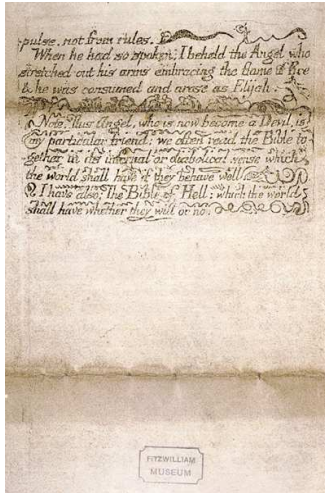


Figura 7 – *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia K, gravura 4, (Bentley 24, Erdman 24, Keynes 24), 1790 (Fitzwilliam Museum).



Figura 8 - *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia C, gravura 24, (Bentley 24, Erdman 24, Keynes 24), 1790 (The Pierpont Morgan Library).

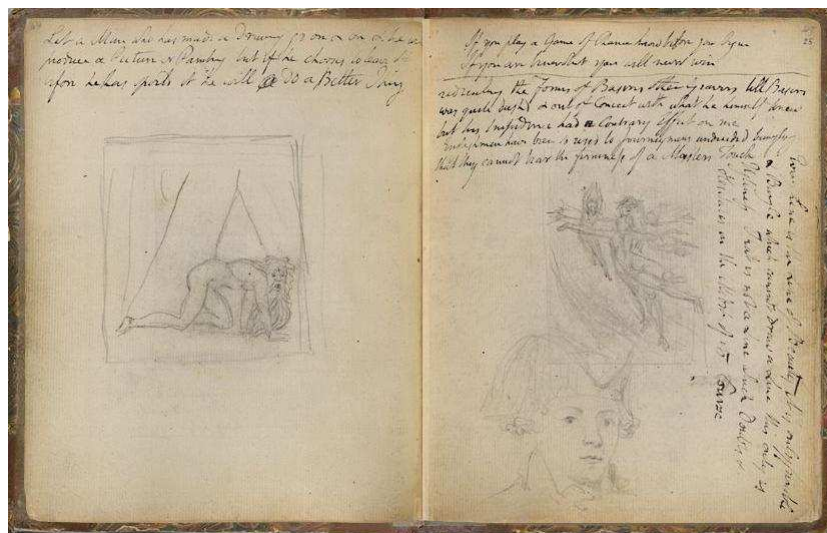


Figura 9 - Página 24 do *Notebook* de William Blake, mostrando um esboço da gravura 24 de *The Marriage of Heaven and Hell*.

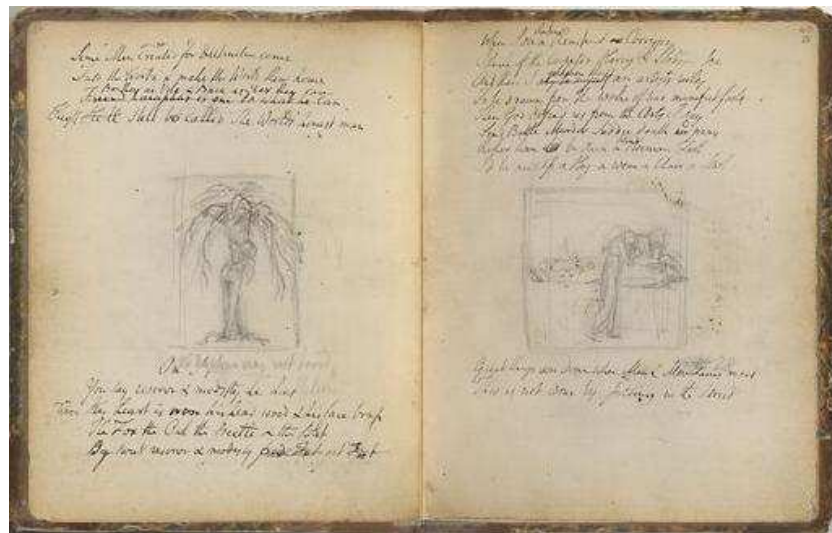


Figura 10 - Página 43 do *Notebook* de William Blake, mostrando o esboço da página do título de *Songs of Experience*.



Figura 11- "Title Page for Songs of Experience", *Songs of Innocence and of Experience*, Cópia C, gravura 30 (Bentley 29, Erdman 29, Keynes 29), 1789, 1794, (Library of Congress).



Figura 12 – “Newton”.

Após ter imprimido o conjunto das vinhetas 21-24, “an independent pamphlet”, de que, segundo Viscomi (1997),²⁵ resultaria a ideia de compor este livro, o autor terá decidido incluir na última dessas gravuras a vinheta de Nebuchadnezzar, que desenhara no seu *Notebook*. Quer a reacção a Swedenborg o tenha conduzido a criar uma vinheta original, quer a aproveitar uma que antes esboçara no *Notebook*, o processo de composição da gravura 24 constitui um exemplo de como o autor inventava à medida

²⁵ Viscomi considera estas quatro gravuras temática e retoricamente mais coerentes do que qualquer outra unidade textual que constitui este livro, o que, por seu lado, Morris Eaves julga “highly subjective” (1995: 421).

que executava. No *Notebook*, esta vinheta não é acompanhada de qualquer texto, nem parece ter sido concebida para integrar o desenho gráfico da página de um livro iluminado, o que reforça a ideia de que Blake não procedia por transferência de um modelo pré-existente. Imagem e texto terão sido combinados pela primeira vez não no papel, mas na própria chapa. Trata-se de uma técnica não de reprodução, mas de produção, em que os materiais utilizados nada tinham de original, sendo aqueles a que os profissionais do ramo recorriam: verniz, ácido, boneca, óleo, tintas, canetas, pincéis, cobre.

O mesmo se pode dizer das técnicas da escrita e do desenho. A verdadeira inovação estava na integração de ilustração e palavra no momento da execução, à maneira do manuscrito medieval, usando canetas e pincéis. Esses materiais, mais do que encorajar ou permitir, determinavam que não houvesse transferência. Por esse motivo e porque esta técnica inovadora pressupunha o entendimento da palavra como imagem, a reutilização dos instrumentos de gravação e de alguns dos procedimentos tradicionais não obscurece a dimensão intencional e ideológica da técnica de gravação a água-forte em relevo.

Essa dimensão inclui a distinção entre “execution” e “labour”: “He who copies does not Execute he only Imitates what is already Executed” (E 1988: 576). Associando o primeiro desses conceitos a obras originais, William Blake aplica o segundo à imitação, o que pressupõe que cada um corresponde a uma materialidade diferente. A imitação não implica os conceitos de “invention” e “conception”, que William Blake reserva para as suas próprias obras. Na sua teoria artística, “labour” é conotado com trabalho manual, que dispensa esforço intelectual. Todavia, se aplicado a si próprio, em cartas ou no contexto das suas profecias, torna-se poderoso e incessante. Ao distinguir entre “execution” e “labour”, William Blake salvaguarda o carácter sagrado da invenção, ao mesmo tempo que introduz um elemento de originalidade nas tecnologias de reprodução do seu tempo. É a possibilidade de integrar verbal e pictórico, fundindo invenção e execução, que distingue a verdadeira arte, aquela que é ditada pela Imaginação.

1.2. As seis câmaras da criação: os estádios da concepção e da produção do livro iluminado

William Blake atribuiu a invenção da gravação em relevo ao seu irmão mais novo, Robert Blake, que fora viver com ele e com Catherine, servindo-lhe de assistente na oficina que estabelecera com James Parker. Quando Robert adoeceu, Blake cuidou dele com a toda a devoção. Após a sua morte, Robert ter-lhe-á aparecido numa visão e ensinado um método capaz de reduzir os custos de impressão, por não exigir que o texto fosse reproduzido separadamente da ilustração. William Blake e os seus primeiros biógrafos envolveram a origem desta técnica e o modo como os seus procedimentos foram transmitidos a William Blake numa aura de mitificação.²⁶ No *Prospectus* de Outubro de 1793, Blake refere-se-lhe como “Illuminated Printing” e faz questão de realçar as vantagens económicas de tal invenção que se caracteriza por ser “a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, more uniform, and grand, than any before discovered, while it produces work at less than one fourth of the expense” (E 1988: 692).

Alexander Gilchrist explica a criação deste método como solução para a impossibilidade de Blake, na ausência de Flaxman, que se encontrava em Itália, de outros patronos e de recursos financeiros, publicar ele próprio a sua obra – no caso,

²⁶ Alexander Gilchrist regista o conteúdo dessa visão:

After intently thinking by day and dreaming by night, during long weeks and months, of its cherished object, the image of the vanished pupil and brother at last blended with it. In a vision of the night, the form of Robert stood before him, and revealed the wished-for secret, directing him to the technical mode by which could be produced a facsimile of song and design. On his rising in the morning, Mrs Blake went out with half a crown, all the money they had in the world, and of that laid out one shilling and tenpence on the simple materials necessary for setting in practice the new revelation (59-60).

Em *Nollekens and his Times* (1828), J. T. Smith descreve essa visão nos seguintes termos:

Blake, after deeply perplexing himself as to the mode of accomplishing the publication of his illustrated songs, without their being subject to the expense of letter-press, his brother Robert stood before him in one of his visionary imaginations, and so decidedly directed him in the way in which he ought to proceed, that he immediately followed his advice, by writing his poetry, and drawing his marginal subjects of embellishments in outline upon the copper-plate with an impervious liquid, and then eating the plain parts or lights away with aquafortis considerably below them, so that the outlines were left as stereotype. The plates in this state were then printed in any tint that he wished, to enable him or Mrs. Blake to colour the marginal figures up by hand in imitation of drawings. (Bentley 2004: 609)

Songs of Innocence – através dos canais convencionais (59). Contudo, Ruthven Todd sublinha que teria sido possível a Blake encontrar um editor para a sua obra, se o tivesse desejado (372), o que realça a motivação mais estética, do que económica do autor. Ainda no *Prospectus*, Blake afirma: “If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his reward” (E 1988: 692). A verdade é que, em *An Island in the Moon*, um livro datado provavelmente de 1784, em que satirizava algumas das idiossincrasias do círculo do reverendo e Harriet Mathew, Blake se referia já à possibilidade de “Illuminating the Manuscript”, evidenciando preocupações comerciais. Neste caso concreto, refere-se provavelmente a George Cumberland, que criara um método para reproduzir textos escritos à mão a partir de uma chapa de cobre:

Then said he I would have all the writing Engraved instead of Printed & at every other leaf a high finishd print all in three Volumes folio, & sell them a hundred pounds a piece. they would print off two thousand then said she whoever will not have them will be ignorant fools & will not deserve to live (E 1988: 465)

Instalado na sua “Printing house in Hell”, auxiliado por Catherine Blake, a sua “printing devil”²⁷ particular”, que o ajudava na impressão e coloração das gravuras,²⁸ e

²⁷ “Printing devil” ou “printer’s devil” são expressões inglesas para designar os aprendizes de tipógrafo, devido à forma como estes se sujavam abundantemente de tinta e ao transtorno que os seus descuidos e inexperiência causavam. Encarando o espaço de trabalho de Blake como uma “oficina infernal”, a expressão inglesa torna-se particularmente produtiva, uma vez que o autor, para além de ensinar a sua mulher a ler e a escrever, ensinou-a a imprimir e a colorir as chapas. A designação “printing devil” ganha novos sentidos à luz da intenção de “[...] printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal [...]” (E 1988: 39).

²⁸ No manuscrito “*Life of Blake*”, Tatham regista:

She [Catherine] even laboured upon his [Blake’s] Works those parts of them where powers of Drawing & form were not necessary, which from her excellent Idea of Colouring, was of no small use in the completion of his labourious designs. This she did to a much greater extent than is usually credited. (Bentley 2004: 690)

Em *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, Cunningham regista:

She [Catherine] wrought off in the press the impressions of his plates – she coloured them with a light and neat hand – made drawings much in the spirit of her husband’s composition and almost rivalled him in all things [...]. (Bentley 2004: 633)

De acordo com Gilchrist, um dos desenhos feitos por Catherine, propriedade de Linnell era “so like a work of Blake’s, that one can hardly believe it to have been the production of another hand”. O mesmo se verificava relativamente a um esboço de uma mulher sentada pertencente à colecção de Butts, que

em cujas capacidades demonstrava muito orgulho, Blake desenvolvia “an infernal method”, como seria de esperar em tal tipografia. Esse método pressupunha uma disposição do espaço facilitadora da execução dos diferentes estágios de produção de cada gravura, da movimentação do casal, da secagem das folhas uma vez impressas, da acomodação do material necessário e uma ventilação adequada. Nas palavras de Blake, em carta escrita a Cumberland, a 12 de Abril de 1827, requeria “[...] a whole House to range in [...]” (E 1988: 783).²⁹



Figura 13 – “Night”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 20, (Bentley 20, Erdman 20, Keynes 20), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

Gilchrist “would not hesitate, at first sight, to call a Blake” (315). Viscomi (1993:146) considera as aguadas amarelas sobre o título e o texto de “Night” de *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA (figura 13) da autoria de Catherine, pela forma como foram aplicadas.

²⁹ A produção de William Blake foi variando consoante as dimensões das casas sucessivamente ocupadas pelo casal. Assim, em Poland Street (1785-1790), foram impressas vinte cópias de *Songs of Innocence* e cerca de quinze de *TheL* (Viscomi 1993: 71-73). Em Hercules Buildings, Lambeth (1790-1803), onde dispunha de um espaço mais amplo, Blake imprimiu a cópia única de *All Religions are One*, doze de *America*, as únicas cópias completas de *The Book of Ahania* e de *The Book of Los*, oito de *Europe* e outras tantas de *The First Book of Urizen*, cinco de *For Children: The Gates of Paradise*, ambas as cópias dos “Large Books of Designs” e a cópia de “The Small Book of Designs”, dez de *The Marriage of Heaven and Hell*, seis de *There is No Natural Religion*, vinte de *Songs of Innocence and of Experience*, seis de *The Song of Los* (A-F) e quinze de *Visions of the Daughters of Albion*. Em Felpham (1800-1803), fez várias impressões comerciais para William Hayley: *Little Tom the Sailor* (1800), *Designs to a Series of Ballads* (1802) e *Life of Posthumous Writings of William Cowper, Esqr.* (1802,1803). Por outro lado, durante esse período, Blake imprimiu poucas cópias do seu próprio trabalho: apenas quatro de *Innocence* e duas de *Experience*. De regresso a Londres (1803), Blake dedicou-se sobretudo à impressão comercial, reposição de stock e resposta a encomendas ocasionais. Nessa altura, imprimiu uma cópia de *America*, duas de *TheL* e outras tantas de *For the Sexes: the Gates of Paradise*, três de *Jerusalem*, uma de *The Marriage of Heaven and Hell*, quatro de *Milton*, duas de *Songs of Innocence and of Experience* e duas de *Visions of the Daughters of Albion*.

Após a morte de William Blake, o seu prelo foi proposto para venda a James Lahee, o tipógrafo que imprimiu *Job* (Bentley 2004: 468) – cf. carta de J. Lahee a Linnell (467). Como este não o comprou, foi levada para casa de John Linnell, onde Catherine Blake trabalhava como governanta, a 30 de Agosto de 1827 (468). Após a morte de Catherine, Frederick Tatham tê-lo-á provavelmente adquirido e imprimido nele uma cópia de *Innocence*, três de *America*, de *Europe* e de *Jerusalem*, quinze de *Songs* e cinco de *For the Sexes* em papel marcado com as datas 1831 e 1832.

A “oficina tipográfica no Inferno” de William Blake tinha de ter uma dimensão que lhe permitisse, com a ajuda da sua mulher, executar as tarefas da tintagem e da impressão, que não eram simultâneas e, por esse motivo, possibilitavam que se trabalhasse em mais do que uma chapa ao mesmo tempo. Assim, enquanto um membro do casal, provavelmente, Blake, tintava uma chapa, o outro, nesse caso, Catherine, podia imprimir uma outra ou mesmo duas ao mesmo tempo. Esta distribuição do trabalho permitia ao autor continuar a inventar à medida que executava, quer limpando as bordas, linhas ou partes do desenho, quer tintando em várias cores ou mudando a cor da tinta de impressão. Era repetida até Blake ter obtido o número previsto de cópias, passando depois às gravuras seguintes. Entretanto, cada nova folha era posta a secar numa corda (figura 14).

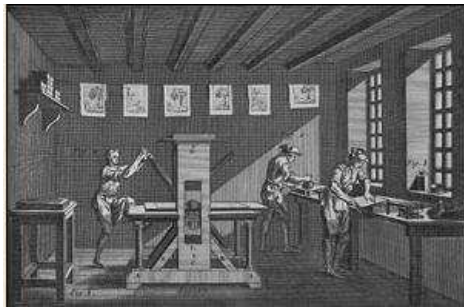


Figura 14 - Tintagem, limpeza das bordas da chapa, impressão e secagem das impressões.

Por outro lado, era uma tarefa que exigia uma dedicação total, que Blake sentia não ser compatível com outros trabalhos e à qual, uma vez iniciada, tinha de dedicar o seu tempo na totalidade. Em carta ao mesmo amigo, datada de 19 de Dezembro de 1808, Blake explica não poder satisfazer uma encomenda por ele proposta “without disarranging [his] time” (E 1988: 770).

A gravura 15 de *Marriage of Heaven and Hell* percorre esses estádios, desde o momento inicial da gravação da chapa até ao final da distribuição do livro. Embora não descreva a técnica que utilizava, Blake indica as etapas que se sucedem nas seis câmaras de uma gruta, a chapa de cobre, que permitem a transmissão do conhecimento de geração em geração. As seis câmaras por que a chapa tem de passar até estar concluída podem ser entendidas como os seis dias da criação do mundo, não devendo, contudo, ser encaradas como um roteiro literal dos procedimentos seguidos por Blake para imprimir as iluminuras:

A Memorable Fancy

I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation.

In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave,

In the second chamber was a Viper folding round the rock & the cave, and others adorning it with gold silver and precious stones.

In the third chamber was an Eagle with wings and feathers of air, he caused the inside of the cave to be infinitive, around were numbers of Eagle like men, who built palaces in the immense cliffs.

In the fourth chambers were Lions of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids.

In the fifth chamber were Unnam'd forms, which cast the metals into the expanse.

There they were receiv'd by Men who occupied the sixth chamber, and took the forms of books & were arranged in libraries.

(E 1988: 40)

As fases de impressão e gravação faziam parte integrante do processo de invenção e execução de Blake, determinando também provavelmente a composição de alguns poemas e ilustrações em díptico.³⁰

1.2.1. As três primeiras câmaras da criação: preparação da chapa de cobre, execução do desenho e banho químico

Até certo ponto, os procedimentos da gravação convencional e os da gravação a água-forte em relevo eram os mesmos. Se optasse pela primeira, imediatamente antes do início do primeiro estágio, Blake cortava a chapa com esquadria utilizando um martelo e um cinzel, polindo de seguida as suas extremidades para que o papel não se rasgasse

³⁰ As secções 1.2.1. e 1.2.2. baseiam-se nas descrições técnicas de Joseph Viscomi, que recriou experimentalmente o método de William Blake (cf. Viscomi 1985, 1993 e 2003).

ao passar pelo prelo. Daqui resultavam chapas cujas dimensões não eram exactamente as mesmas. De seguida, a superfície da chapa era malhada sobre a bigorna com um martelo para eliminar irregularidades. O acto forjador de Los mantém reminiscências do processo utilizado por William Blake para cortar as chapas de cobre, ou não fora ele símbolo da expressão do Génio Poético e da Imaginação criativa na mitologia do autor. Urizen, fazedor de livros, utiliza metal para o efeito: “Here alone I in books formd of metals / Have written the secrets of wisdom” (E 1988: 72). Nalguns casos, as chapas utilizadas por Blake apresentam a marca de água do bate-chapas³¹ a quem as comprava cortadas à medida, mas para os livros iluminados cortava ele próprio as folhas de cobre em chapas individuais para gravação. Aprendera a fazê-lo enquanto aprendiz de James Basire e utilizava instrumentos e processos semelhantes aos de Los: a forja, o martelo, a bigorna, o gesto infatigável de martelar o ferro, de mergulhar a matéria-prima brilhante nos Abismos para, logo de seguida, a voltar a malhar. A forma como a chapa de cobre é preparada é referida em *Vala*: “Roaring let out the fluid, the molten metal ran in channels” (E 1988: 318), “Then seizd the Lions of Urizen their work, & heated in the forge/Roar the bright masses, thund’ring beat the hammers” (318). “He who Can be bound down is No Genius” afirma Blake, acrescentando “Genious cannot be Bound it may be Renderd Indignant & Outrageous” (658). A Imaginação, o Génio Poético é a faculdade que permite ao Homem perceber o divino e exercer a matéria divina que faz parte da natureza humana. O espanto com que Blake e Los se dedicam à tarefa geradora é semelhante e, em ambos os casos, da fusão da Imaginação e da matéria resulta um Orbe, isto é, a criação de um universo.

Para que fosse mais fácil limpar a tinta excedente e utilizar os estiletos ou buris, havia que poli-la previamente, usando pedras de amolar, água, óleo e um pedaço de feltro enrolado. Depois disso, a chapa era desgordurada com cré e amoníaco, com migalhas de pão bolorento, ou ainda com uma solução diluída de ácido nítrico. Caso contrário, quando a chapa fosse submetida ao banho químico, a base de gravação ou o verniz adeririam à película gordurosa e não ao metal, tornando impossível a consecução do desenho gráfico.

³¹ O cobre era habitualmente vendido por bate-chapas que também imprimiam e vendiam impressões. William Blake adquiriu folhas de cobre a Russell Pontifex, marcadas com “R PONTIFE & C^o/ 22 LISLE STREET/ SOHO LONDON” e “HARRIS/ N^o 31 SHOE LANE/ London”. Para os seus desenhos, utilizou outros materiais como tela, linho, vidro, pinho, mogno, marfim ou musselina. O metal que utilizava para gravar e pintar era o cobre, à excepção de em *Little Tom the Sailor* (1800), em que utilizou estanho e “The Agony in the Garden”, em que utilizou folha-de-flandres (Bentley Jr. p. 715 n6).

Na gravação em oco, as arestas eram arredondadas também por questões estéticas uma vez que, nesta técnica, a impressão exigia maior pressão, deixando marcas da chapa no papel. Na gravação a água-forte em relevo já assim não era. Não havia necessidade de cortar a chapa com esquadria nem de polir as suas arestas, pois, para além de a pressão exigida no momento da impressão ser menor, não deixando, por isso, vestígios, a chapa não era limpa, excepto nas margens, cujas irregularidades não eram impressas. Contudo, embora nesta técnica o autor usasse canetas e pincéis ao invés de estiletos ou buris, era necessário que a sua superfície tivesse o mesmo acabamento polido que na gravação em oco. À semelhança do Homem-Dragão, Blake dedicava-se à tarefa de “clearing away the rubbish from a caves mouth”, à medida que os restantes Dragões escavavam a caverna.

Terminada essa operação, iniciava-se a gravação, o primeiro estágio propriamente dito. Guiado pela Imaginação, Blake penetrava na primeira câmara da Criação. A chapa encontrava-se pronta a receber uma base resistente ao ácido sobre a qual o texto e a imagem seriam traçados. Começavam então as diferenças no seu tratamento. No caso da gravura em oco, essa base era de cera e resina. Uma vez espalhada usando uma boneca de linho, era aquecida até endurecer e enegrecida com uma vela, para intensificar os contrastes entre o metal exposto e a restante área. Depois de traçados o texto e a imagem por contraprova ou decalque, estes eram gravados usando um estilete. Era então espalhada sobre a chapa uma mistura diluída de ácido nítrico que mordida a gravura abaixo da superfície, durante cerca de trinta minutos. Para obter diferentes tons e profundidades das linhas as chapas eram várias vezes sujeitas ao banho químico.

Na gravura em relevo, o desenho e as palavras eram traçados directamente na chapa, utilizando pincéis e canetas e dispensando a base resinosa. Depois de sujeitos à acção do ácido com uma profundidade de cerca de um quarto de polegada, na horizontal, entre quarenta e cinco e noventa minutos, os desenhos surgiam em relevo como estereótipos – “palaces in the immense cliffs” emergiam da chapa. Este tipo de gravação exigia um banho químico mais prolongado do que a gravação em oco exactamente por o desenho ter de surgir em relevo. Quer na gravação em oco, quer na gravação em relevo o ácido tornava-se azul, formando bolhas ao longo das áreas envernizadas, na reacção com o cobre. Quando a acção do ácido se tornava demasiado intensa, libertava óxido nítrico, que não deixava ver chapa. Havia que vigiar permanentemente essa acção pois os factores capazes de influenciar o ácido – a

temperatura, a antiguidade, a humidade, a pureza do metal – tornavam-no imprevisível. Quanto mais ampla a área de metal mordida, mais activo se tornava, criando o risco de corrosão não só em profundidade, mas também lateralmente. A composição da água-forte utilizada por Blake, ácido nítrico diluído com óleo de vitríolo, na proporção de um para dez, permitia-lhe controlar esse processo, sendo as bolhas de gás um indicador da necessidade de remexer o ácido, usando uma pena. Estes procedimentos indicam que o autor efectivamente usava um ácido, esclarecendo as especulações que se formaram em torno dos meios utilizados.³² Ele próprio se lhe refere, mais ou menos directamente, ao mencionar o método que utilizava: “this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal”. À semelhança da Águia da terceira câmara da criação, Blake “with wing feathers of air, [...] caused the inside of the cave to be infinite”, ecoando a acção de Los, “heat[ing] the glowing mass, casting it down into the Deeps” (*The Book of Los*. E 1988: 94). No processo criativo, o fogo é um motor impulsionador e fundador: “O Lovely terrible Los wonder of Eternity O Los, my defence & guide / Thy works are all my joy. & in thy fires my soul delights” (*The Four Zoas: Night the Seventh*. E 1988: 370).

Para reter o ácido, Blake colocava uns bordos de cera à volta da chapa: “Rintrah rear’d up walls of rocks and pourd rivers & moats/ Of fire round the walls” (*Milton*. E 1988: 103). A cera era cortada às tiras, amolecida com água quente e pressionada para aderir às bordas da chapa. Daqui resultavam margens nas gravuras mais ou menos irregulares que se ficavam a dever também ao facto de o interior ser protegido pelo verniz. Essas margens significam também que o ácido era aplicado com a chapa na horizontal, o que, aliás, era prática corrente, e não na vertical como alguns estudiosos do seu método de trabalho chegaram a pensar. Se Blake pretendesse repetir o banho químico,³³ o ácido era retirado, a chapa limpa com água e o texto coberto com verniz resistente, a fim de o proteger da corrosão. Era então submetida pela segunda vez para que fosse possível aprofundar as áreas circundantes, os espaços entre as letras e no seu

³² As incisões do referido fragmento de *America* são relativamente homogéneas, o que não sucede quando o metal é mordido por um ácido demasiado forte, ao qual não foi adicionado óleo de vitríolo. Quando isso acontece, a impressão apresenta um ligeiro grão. No caso da impressão resultante desse fragmento tal não ocorre, não se podendo afirmar exactamente se tal se fica a dever à composição do ácido ou ao facto de as incisões terem sido polidas (Viscomi 1993).

³³ Embora na gravação a água-forte em relevo o desenho surja em relevo como se se tratasse de estereótipos e as linhas recebam todas a mesma quantidade de tinta, o que conduz a uma impressão bidimensional apenas a preto e branco sem que seja possível a produção de tons intermédios, um fragmento de uma chapa de *America*, o único existente, permite apurar que Blake procedia a um segundo banho químico, pois as palavras e traços encontram-se rodeados por estrias.

interior, áreas que eram deixadas desprotegidas. Qual Leão de fogo ardente e rugido corrosivo da quinta câmara, Blake dedicava-se a “melting the metals into living fluids”. Contudo, a profundidade das zonas que rodeavam as áreas em relevo não podia ser muito grande, sobretudo nos casos em que Blake aproveitava o verso das chapas para gravar páginas de outros livros.³⁴ Os livros produzidos a partir de 1790 evidenciam menos retoques, o que pode não significar necessariamente que o autor tenha adquirido maior controlo sobre o ácido – sendo natural que assim tenha sucedido –, mas prender-se antes com a opção por uma escrita cursiva.

Para trabalhar sobre a chapa era necessário um meio líquido capaz de resistir ao ácido, que permitisse desenhar texto e imagem como se de uma tinta de escrever se tratasse e que não esborratasse. Blake não inventou aquele a que recorreu, adaptou antes um verniz já existente, “an impervious liquid, probably the ordinary stopping-out varnish of engravers (Gilchrist 60). Esse “thick liquid impervious to acid”, como se lhe refere James Smetham (Bottrall 80) era fundamental pois, ao proteger o traçado da corrosão, permitia obter diferentes graus de profundidade das linhas, sujeitando durante mais ou menos tempo a chapa ao ácido e protegendo sucessivamente os componentes do desenho pretendidos. Blake empregava um verniz diluído que podia ser usado com aparos.³⁵ Era ele que conferia à gravação em relevo a espontaneidade e o carácter autográfico, viabilizando a utilização de canetas e pincéis e estabelecendo uma relação directa entre o acto de escrever e desenhar e o resultado desse acto nas fases de gravação e impressão. A gravação a água-forte em relevo era assim a única técnica que permitia “combine the Painter and the Poet” (*Prospectus*. E 1988: 692). Não deixa de ser curioso notar que, nessa combinatória, é a pintura a arte que Blake primeiro enuncia, principalmente se se tiver presente que, numa fase inicial de produção dos livros iluminados, o autor valorizou sobretudo o texto, publicando-os como livros de poemas ilustrados. Essa potencialidade era ainda facilitada pelo facto de Blake ter uma longa experiência de reprodução e impressão e de ser possível manejar os instrumentos usados com a mesma facilidade e usando a mesma técnica que ao desenhar, sem que a mudança

³⁴ *Songs of Experience, Europe e The First Book of Urizen* foram gravados nas costas de *Songs of Innocence, America e Marriage of Heaven and Hell*. Essa circunstância permitia-lhe também poupar no custo do cobre, o que confirma a fundamentação pragmática da teoria estética de Blake.

³⁵ Numa anotação a um excerto de *Nollekens and his Times*, em que John Thomas Smith se refere ao método de gravação criado por William Blake e, particularmente, ao líquido por ele utilizado para corroer a chapa, Linnell escreveu e apagou o seguinte: “The liquid mentioned by M^r Smith with which he says Blake used to Draw his subjects in outline on his copper plates was nothing more I believe than the usual stopping as it is called used by engravers made chiefly of pitch and diluted with Terps” (Bentley 2004: 609n).

da caneta para o pincel alterasse a coerência do conjunto ou da execução. Texto e desenho eram gravados em espelho e as partes em relevo recebiam a tintagem, ficando o fundo em branco, ao contrário do sucedido na gravura convencional em que era nas incisões que a tinta se depositava. Estas características permitiram ao autor abandonar a letra tipográfica e utilizar uma caligrafia cursiva ou em imitação do tipo romano.

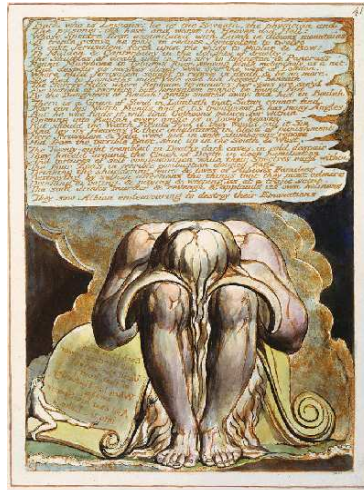


Figura 15 - *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*, cópia E, gravura 41 (Bentley 41, Erdman 41, Keynes 41), 1804 - c. 1821 (Yale Center for British Art).

Para escrever directamente os textos,³⁶ Blake recorria a aparos, o que é sugerido pela uniformidade dos traços verticais e horizontais das letras e pelas serifas. É utilizando um aparo que se faz representar na gravura de *Jerusalem* (figura 15) e esse objecto surge várias vezes na decoração de outros poemas e em títulos. Cortando as suas pontas, modelava a caligrafia, começando habitualmente por escrever o texto e passando depois às ilustrações. À maneira dos antigos escribas de manuscritos terá provavelmente mantido o aparo na vertical, carregando-o de tinta com um pequeno pincel e escrevendo num estirador com um apoio para o punho, para que esta não escorregasse e não esborratasse. Ao utilizar a expressão “Illuminated Printing”, não parece referir-se apenas a iluminuras coloridas à mão, à maneira do manuscrito, mas antes à actividade em si que assume com isso um carácter simbólico. Blake recorre à

³⁶ A ideia de que William Blake praticava a escrita em espelho, também referida por Linnell no excerto citado na nota 24, é confirmada pelo ensaio “Hints on various Modes of Printing from Autographs”, publicado no *Journal of Natural Philosophy, Chemistry, and the Arts* (Janeiro de 1811). Nele, George Cumberland chama a atenção para o facto de várias das técnicas mencionadas exigirem a escrita em espelho, o que, na sua opinião, “would have demanded the talents of a *Blake*, who alone excels in that art” (Bentley 2004: 306n). Além disso, no verso da folha final do manuscrito de *An Island in the Moon*, entre vários esboços de animais e do autógrafo do autor, encontram-se as letras “Bla” escritas em espelho, que permitem comprovar que o autor efectivamente dominava essa técnica e que ela integrava o método de produção da iluminura impressa.

técnica do escriba que, numa época que considerava mais criativa e mais caracterizada pela Imaginação, copiava à mão iluminuras, no isolamento do seu *scriptorium*. Esse simbolismo está na capacidade da tipografia de Blake se assumir como forja da divindade, à semelhança do sucedido com a oficina do escriba hebraico e cristão, forjadora de narrativas religiosas.

Uma vez que os códigos do meio gráfico não se alteravam, a maior dificuldade não estava em escrever de forma invertida, mas em controlar o meio líquido utilizado para escrever e em dar às palavras a inclinação correcta. Embora Blake tenha combinado os dois tipos de escrita em *There is No Natural Religion* (figuras 16 e 17), o primeiro dos livros iluminados em que aplicou a técnica da gravação a água-forte em relevo, acabou por preferir o itálico ao romano por razões práticas, estéticas e económicas.



Figura 16 - *There is No Natural Religion*, cópia B, gravura 2 (Bentley a3, Erdman a3, Keynes a3) c.1794 (Yale Center for British Art).

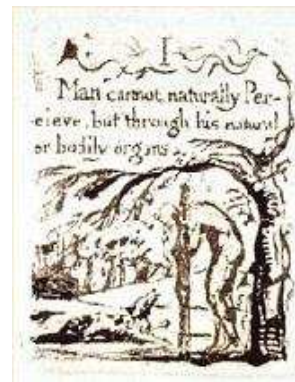


Figura 17 - *There is No Natural Religion*, cópia B, gravura 3 (Bentley a4, Erdman a4, Keynes a4) c.1794 (Yale Center for British Art).

Tal como haviam eliminado a necessidade de transferência, as características do meio levaram Blake a optar pela caligrafia cursiva porque, ao traçar as letras, podia fazer os seus extremos tocar-se, facilitando a protecção das áreas que não deviam ser mordidas pelo ácido ou atingidas pela tinta da boneca. Além disso, tinha um aspecto menos artificial, era mais fácil de desenhar, permitindo escrever como se de um manuscrito se tratasse. Ligar as letras tornava-se mais prático do que escrever usando o tipo romano que exigia que as letras se mantivessem na vertical. Era assim mais fácil manter a regularidade da dimensão dos caracteres e, devido à sua inclinação, o seu alinhamento. Por outro lado, a condensação do espaço entre linhas e entre letras significava que o banho químico podia ser mais curto, pois a rede de linhas cruzadas diminuía as áreas não decoradas que consumiam mais tempo e mais tinta. O próprio

processo de tintagem tornava-se mais rápido e as impressões mais limpas, menos defeituosas e causadoras de menor desperdício de papel. Numa gravura, a combinação de um texto inclinado com margens estreitas é sinal de escrita em espelho (figura 18).

De uma forma geral, o desenho das gravuras não existe em mais do que um estado diferente. Por exemplo, em *Europe*, cópia H (1798) isso sucede, mas as diferenças verificadas prendem-se com o traçado de linhas brancas. Esta circunstância ficava também a dever-se à materialidade gráfica do meio, uma vez que era possível alterar o desenho na chapa antes de a submeter ao ácido ou antes de a imprimir. Blake explorou totalmente a linguagem natural do meio e a impressão de provas tinha assim uma razão de ser técnica: verificar se uma chapa era imprimível, corrigir o excesso de tinta usado na tintagem ou a pressão exercida pelo prelo ou ainda a reduzida profundidade das incisões, usando o mesmo papel e a mesma tinta que seriam utilizados na versão final. Algumas das situações consideradas imperfeitas podiam ser corrigidas submetendo novamente a chapa ao banho químico. Por exemplo, a gravura “Infant Joy” de *Songs of Innocence*, cópia U mostra salpicos de tinta (figura 19).



Figura 18 - *Visions of the Daughters of Albion*, cópia F, gravura 8 (Bentley 8, Erdman 5, Keynes 5), c. 1794 (Pierpont Morgan Library).



Figura 19 – “Infant Joy”. *Songs of Innocence*, cópia U, gravura 22 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), 1789 (Houghton Library, Harvard University).

A materialidade gráfica de um meio que permitia introduzir alterações fazendo coincidir o momento da invenção e o da execução é aquela que melhor convém à fixação do pensamento original, para Blake, do ponto de vista artístico, o mais inspirado. Talvez por esse motivo o número de provas que precisava de realizar fosse

reduzido, bastando-lhe testar uma ou duas gravuras por livro para verificar a tinta e a impressão (Viscomi 1993: 94).³⁷

1.2.2. A quarta, a quinta e a sexta câmaras da criação: a tintagem da chapa, a impressão e a coloração, e a compilação dos livros iluminados

Percorridas as três primeiras câmaras, retirados os bordos de cera e removido o verniz com terebintina, havia que preparar as tintas. Isso era feito macerando um pigmento, misturando-o com óleo de linhaça e aquecendo a mistura num braseiro a carvão convencional da gravação em oco, o que a tornava mais fluida.³⁸ A preocupação com a espessura da tinta devia-se ao facto de Blake utilizar para a gravação em relevo a mesma tinta que para a gravação em oco, que era menos líquida e exigia maior pressão no momento da impressão, deixando um aspecto reticular nas gravuras. Blake passava a boneca embebida na tinta de cor escura depositada numa lousa de mármore – preto, ou

³⁷ Viscomi refere como prováveis exemplos destas provas impressões a cores que aparentam não pertencer a nenhuma cópia em particular, *Urizen* cópia H, que consiste apenas em três impressões, e as impressões soltas que constituem uma compilação que George A. Smith reuniu provavelmente em 1853.

³⁸ A forma de preparar as tintas surge integrada na narrativa mítica segundo a qual teria também sido transmitida a William Blake numa visão, como regista Gilchrist:

He ground and mixed his water colours himself on a piece of statuary marble, after a method of his own, with common carpenter's glue diluted, which he had found out, as the early Italians had done before him, to be a good binder. Joseph, the sacred carpenter, had appeared in vision and revealed *that* secret to him. The colours he used were few and simple: indigo, cobalt, gamboges, vermilion, Frankfort black freely, ultramarine rarely, chrome not at all. These he applied with a camel's-hair brush, not with a sable, which he disliked. (60)

Numa carta datada de 29 de Outubro de 1866, Samuel Palmer explica esses procedimentos:

I add Mr. Blake's receipt. Glue as a vehicle was recommended to him by St. Joseph in a dream or vision, he said...

Blake's White.

Get the best whitening – powder it.

Mix thoroughly with water to the consistency of cream.

Strain through double muslin. Spread it out upon backs of plates, white tiles are better, kept warm over basins of water until it is pretty stiff.

Have ready the best carpenters' or cabinet makers' glues made in a very clean glue pot, and mix it warm with the colour: - the art lies in adding just the right portion of glue. The TEST is, that when dry upon the thumb nail or on an earthenware palette it should have so much and no more glue as will defend it from being scratched off with the finger nail.

This, and the cleanliness of the materials are the only difficulties. (Bentley 2004: 47)

preto misturado com um pigmento verde ou azul – utilizando um pincel ou uma boneca mais pequena (*à la poupée*) quando as incisões eram maiores. A tinta que cobria zonas em relevo que Blake não pretendia imprimir era limpa. No estágio intermédio, a impressão, correspondente à quinta câmara, consumava-se o “casamento” entre a tinta e o papel. As imagens ainda sem nome, “Unnam’d forms”, “cast the metals into expanse”. Provavelmente a 6 de Dezembro de 1795, George Cumberland descrevia no seu “Commonplace Book” esses procedimentos:

Blakes Instructions to Print Copper Plates

Warm the Plate a little and then fill it with Ink by dabbing it all over two or three times. – then wipe off the superfluous Ink, till the surface is clean – then with the palm of the hand beneath the little finger rubbed over with a little of the Ink & smoothed with whiting by rubbing it on a Ball of it. Wipe the surface of the Plate till it shines all over – then roll it through the Press with 3 blankets above the Plate, and pastboards beneath it next the Plank – Paper may be used instead of Past board. (Bentley 2004: 67)

Da união entre a tinta e o papel resultavam várias folhas soltas impressas, posteriormente compiladas para formar livros. Algumas ficavam a aguardar empilhadas, na oficina de Blake, por vezes por um período de vários anos, o que explica a existência de cópias de livros por colorir. Embora imprimindo em relevo, Blake aparentemente recorria à tinta utilizada para a gravação em oco, a qual exigia maior pressão para penetrar no papel, já que, nessa técnica, se encontrava acumulada nas incisões da chapa. Na iluminura, resultava numa textura reticulada particularmente visível nas áreas mais amplas, que podia também ficar a dever-se ao facto de a tinta, de tão oleosa, salpicar ao ser aplicada com a boneca ou ainda à textura do próprio papel, de qualidade superior.

O trabalho executado nesta câmara tinha para Blake o mesmo valor que o trabalho intelectual de escrever o poema e conceber a ilustração. No frontispício de mais do que um livro, Blake define-se como “The Author & Printer Will^m Blake”. Outros livros iluminados surgem como “Printed by William [ou Will: ou W] Blake”.³⁹ Estas designações demonstram a importância que tinha para o autor o controlo de todos os estádios de produção dos livros, como os encarava de uma forma integrada e como considerava que a intenção final de uma iluminura era resultado de várias decisões

³⁹ É o caso de *America* (1793), *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *Europe* (1794), *The First Book of Urizen* (1794), *The Book Ahania* (1795), *The Book of Los* (1795), *The Song of Los* (1795) e *Jerusalem* (1804).

tomadas em estágios sucessivos, convicções explicitadas no colofão de *The Ghost of Abel*.⁴⁰

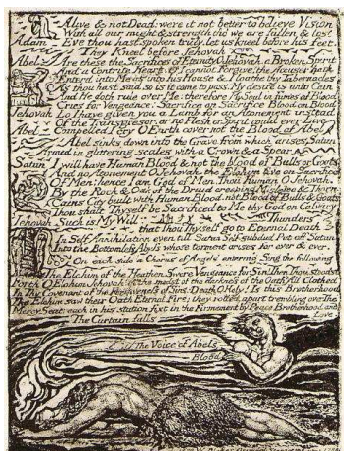


Figura 20 - *The Ghost of Abel*, cópia A, gravura 2 (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2), 1822 (Library of Congress).



Figura 21 - "General Title Page", *Songs of Innocence*, cópia U, 1798, gravura 1 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3) (Houghton Library, Harvard University).

O papel era objecto de uma preparação prévia, sendo humedecido de véspera. Em vez de imprimir a folha e dobrá-la em páginas, Blake cortava-a em tamanhos grande, médio ou pequeno, que, no *Prospectus* de 1793, são designados por “folio”, “quarto” e “octavo”, embora as suas dimensões não correspondessem exactamente às desses formatos. Por esse motivo, tal como as chapas usadas nos livros iluminados, muitas das páginas não apresentam qualquer marca de água.⁴¹ A dimensão das páginas dependia de uma questão tão prática quanto o número que era possível cortar a partir de uma folha de papel, não do tamanho da chapa ou de um modelo que não existia sequer. De acordo com o que refere no *Prospectus*, Blake utilizava “the most beautiful wove paper that could be procured” (E 1988: 693), isto é, um papel de qualidade superior, produzido por *Taylor, Whatman* ou *Edmeads & Pine*, que não apresentava marcas das linhas do molde, se encontrava preparado para receber aguarelas e existia em diversos

⁴⁰ O colofão de *The Ghost of Abel* consiste nas seguintes palavras: “1822 W Blakes Original Stereotype was 1788” (figura 20). Realizado no período em que se estabeleceu em Fountain Court, sob a protecção de John Linnell, constitui mais uma forma de afirmação de Blake, após os anos de Felpham. A inscrição parece ter sido motivada pela publicação no *Edinburgh Philosophical Journal* de uma referência a um “Account of a New Style of Engraving on Copper in Alto Relievo, invented by W. Lizars”. Esta circunstância assinala o crescente interesse pelos desenvolvimentos ocorridos nas técnicas de gravação. A 22 de Janeiro de 1819, George Cumberland pedia ao filho: “Tell Blake a Mr Sivewright of Edinburgh has just claimed in some Philosophical Journal of Last Month As his own invention Blakes Method - & calls it Copper Blocks I think” (Bentley 2004: 344).

⁴¹ Pode também tratar-se de papel manufacturado sem marca de água ou dar-se o caso de a parte da folha que a continha ter sido usada noutro livro. Também pode ter a ver com a inscrição da marca de água que, se for feita na margem em vez de no centro da folha, pode ficar escondida aquando da compilação e da encadernação.

formatos estandardizados. Cinco ou seis folhas eram passadas numa tina meio cheia de água, com cuidado para que não enrugassem, duas ou três vezes, consoante a sua dimensão, o que fazia com que encolhessem ligeiramente.⁴² Então mais macias e flexíveis para que a tinta da gravação em oco penetrasse, eram passadas no prelo giratório. No caso da gravação em relevo, a pressão do prelo era aliviada, elevando ligeiramente o cilindro superior e retirando um dos três cobertores de lã colocados entre ele e a chapa. Depois de Blake ter colocado a chapa tintada em cima da base do prelo, Catherine Blake assentava-lhe uma folha de papel humedecido, tendo o cuidado de que não se afundasse ao centro e que não se deslocasse, arruinando com isso a impressão. A folha a imprimir era coberta com uma outra folha de papel e cobertores, e deslocada lentamente por entre os cilindros do prelo, fazendo rodar a barra transversal. Feito isto, era retirada e posta a secar e todo processo recomeçado, uma vez tintada a chapa de novo. Alternando as chapas e imprimindo em cadeia, era possível imprimir doze gravuras no espaço de uma hora, o que contraria a ideia de que era um trabalho muito complicado e moroso. Ainda assim, apesar de não ser uma tarefa difícil, a impressão de iluminuras era lenta por comparação com outros métodos então utilizados.

Possuir o seu próprio prelo, instalado na sua própria casa, circunstância pouco comum à época entre os gravadores, possibilitava a Blake uma grande independência e a liberdade de experimentar técnicas que implicavam a utilização desse aparelho, como a impressão a cores ou de ambos os lados da folha.⁴³ Podia também controlar os custos da produção, dispensar a mediação de intermediários como Josiah Boydell e Joseph Johnson e tomar decisões práticas como o número de livros produzidos em cada tiragem, ou estéticas, que se prendiam com o estilo e a estrutura do livro. Alexander Gilchrist regista o facto de Blake ser proprietário de “his own press, a very good one for that day, having cost £40 when new – a heavy sum for him” (153), por à época ser pouco comum os gravadores possuírem prelos destinados a imprimir chapas de cobre. Esse prelo não possuía forma de fixar as chapas quer ao papel, quer à base da impressora. Daí que não pudesse imprimir várias gravuras em simultâneo, como era costume na impressão convencional. No caso de chapas pequenas, como as de *Songs*, William e Catherine Blake imprimiam duas de cada vez, o que significava economia de

⁴² As retículas que é possível observar em algumas das iluminuras e o facto de as que foram impressas postumamente serem maiores prova que Blake efectivamente humedecia o papel. Ao mesmo tempo, essas dimensões superiores revelam o tamanho real das chapas de cobre (Viscomi 1993: 99).

⁴³ Por exemplo, *Urizen* parece ter sido menos profundamente mordido pelo ácido do que os primeiros livros porque Blake terá provavelmente constatado que a menor profundidade das incisões facilitava a impressão a cores (Viscomi 1993: 110).

tempo. Também para que fosse possível a impressão de duas gravuras em simultâneo, Blake optou pelo tamanho fôlio, imprimindo em folhas alinhadas ou conjugadas. Este foi o formato que mais correntemente utilizou na impressão de livros com páginas opostas, isto é, em todos os produzidos entre 1789 e 1793. Que Blake de facto imprimia duas chapas de uma vez, colocando-as lado a lado, confirma-se pelos padrões de pressão e de tintagem evidenciados por algumas folhas de alguns livros. Para além de demonstrarem o alinhamento das chapas ao serem impressas na frente e no verso da folha, denunciam que, ao invés de terem sido colocadas no centro da base do prelo, foram encostadas ao cilindro superior que, funcionando manualmente, exercia uma pressão desequilibradamente distribuída na folha deixando-lhe marcas nas bordas.⁴⁴

A independência proporcionada pela posse de um prelo reflectiu-se em dois aspectos muito particulares que se prendem com a concepção do livro iluminado e com a interpretação de algumas decisões que Blake foi tomando ao longo do tempo relativamente à sua estrutura: a compilação das páginas de alguns deles e a evolução de uma impressão monocromática ou colorida com aguadas ligeiras a aguarela para a impressão a cores. Esses aspectos estão directamente relacionados com as relativamente poucas diferenças constatáveis em exemplares de um livro ou até entre as gravuras de um mesmo livro, prendendo-se com a paginação e a organização da página no respeitante às margens, a tintagem de chapas impressas em simultâneo e a experimentação recorrendo a duas ou mais cores, que lhe permitiam alterar a forma e o desenho tal como se encontrava traçado na chapa no momento do banho químico. Embora desenvolvidos no próximo subcapítulo, importa por agora fazer algumas referências elucidativas dos procedimentos do autor.

William Blake criou uma linguagem gráfica de linhas positivas e negativas. Ao traçar directamente as linhas brancas produzia indirectamente as pretas, mais marcadas e visualmente dominantes. Situando-se todas ao mesmo nível, essas linhas recebiam a mesma quantidade de tinta, não podendo, por esse motivo, representar diferentes tonalidades, sendo apenas brancas ou pretas. Contudo, num mesmo período de tempo Blake utilizou três tipos de acabamento das gravuras que lhes conferiam aparências diversas e remediavam a noção de tridimensionalidade. Começando por traçar o desenho a caneta e pincéis com pontas mais ou menos grossas, uma vez impressas as gravuras, contornava-as e coloria-as com uma aguada de tinta. Foi assim que procedeu

⁴⁴ Viscomi pôde verificar estas circunstâncias nas gravuras 9/[10] e 12/[11] de *Marriage of Heaven and Hell* cópia B (1993: 107-9).

na gravura 10 de *Marriage of Heaven and Hell*. Às linhas simples e sem profundidade podiam ser acrescentados detalhes mais minuciosos executados com estiletos e estiletos de ponta oval –“échoppes”. Esses estiletos permitiam criar, de forma indirecta, linhas pretas, trabalhando os desenhos traçados por pequenos pincéis, e tornando-as mais cheias, mais pesadas e capazes de dar a ilusão de maior textura. Isso sucedeu por exemplo, na página-título da edição combinada de *Songs of Innocence*, cópia U, (figura 21), ou em muitas das gravuras de *America a Prophecy*, cópia E, (1793), de que se destacam as gravuras 10,11 e 12 (figuras 22, 23 e 24).



Figura 22 – *America a Prophecy*, cópia E, gravura 10 (Bentley 10, Erdman 8, Keynes 8), 1793, (Library of Congress).



Figura 23 – *America a Prophecy*, cópia E, gravura 11 (Bentley 11, Erdman 9, Keynes 9), 1793 (Library of Congress).



Figura 24 – *America a Prophecy*, cópia E, gravura 12 (Bentley 12, Erdman 10, Keynes 10), 1793 (Library of Congress).



Figura 25 – "The Divine Image", *Songs of Innocence*, cópia U (1789), gravura 28 (Bentley 18, Erdman 18, Keynes 18), (Houghton Library, Harvard University).

Num terceiro processo, alternando pincéis de ponta fina e de ponta mais grossa como em “The Divine Image”, *Songs of Innocence*, cópia U, (1789) (figura 25),

cruzando linhas pretas e brancas, produz indirectamente as primeiras, recorrendo a estiletos e obtendo um efeito de grande requinte. Estas três variações, que comprovam a criatividade do autor, assentam, à semelhança do desenho, em formas positivas, o que constitui o estilo de desenho básico da iluminura. Blake recorria também a formas negativas, isto é, definidas por linhas brancas ou por um fundo negro, criando contrastes entre claro e escuro.

Até 1793, Blake apenas tintava as superfícies em relevo das chapas de cobre. No ano seguinte, começou a utilizar duas ou mais tintas para esse efeito, aplicando uma tinta à base de cola nessas áreas e/ou nas próprias incisões, imprimindo ambos os níveis ao mesmo tempo, exercendo mais pressão no prelo, o que impedia a impressão no verso das folhas. Numa época em que este tipo de impressão era feito produzindo várias chapas cuidadosamente sobrepostas umas nas outras, cada uma delas imprimindo a uma cor, ou recorrendo a chapas tintadas com várias cores, o seu processo acentuava a importância da impressão na composição. Permitia-lhe reinventar o desenho, alterando as linhas de contorno e transformá-lo em verdadeiras pinturas. Tão radicalmente inovador quanto fora a execução do desenho directamente na chapa, era-o agora também a aplicação de tinta à base de cola nas áreas em relevo e nas incisões e a impressão de ambas em simultâneo.

William Blake podia ainda manipular a composição, alterando-a no momento da impressão, optando por não imprimir partes do texto ou da ilustração. Isso podia ser feito tapando a área que não pretendia imprimir ou limpando-a de tinta. As linhas dos textos podiam também ser apagadas ou raspadas no papel.⁴⁵ Apenas se pode afirmar que foi Blake quem assim manipulava as gravuras impressas se as alterações ocorressem entre o momento da tintagem e o da impressão, isto é, aquelas que decorriam da ocultação de uma dada área ou pela remoção intencional da tinta. Blake procedeu regularmente desse modo até 1795, para eliminar as marcas dos bordos de cera usados para conter o ácido durante o banho químico.⁴⁶

Concluída a impressão, tratando-se de iluminuras, havia que passar ao estágio final, a coloração das gravuras, à maneira do iluminador medieval, o que introduzia

⁴⁵ Por exemplo, as últimas quatro linhas da gravura 4 de *America* cópias C-E, H-M e R e os textos dos já referidos *Large Book of Design* e *Small Book of Design* foram ocultados (Viscomi 1993).

⁴⁶ Por vezes, quando os bordos de cera coincidiam com partes do desenho, Blake removeu inadvertidamente constituintes de algumas gravuras. Essa acção foi mais cáustica na remoção dos traços que delineavam a rocha e a gruta nas gravuras 11, 15 e 21 de *The Marriage of Heaven and Hell*. Em consequência disso, perdeu-se a referência à gruta enquanto chapa de cobre e à execução da invenção resultante da imaginação criativa (cf. Viscomi 2003: 110).

aspectos arcaicos numa técnica moderna e original. Exceptuando *America*, foram poucas as cópias de livros iluminados produzidos entre 1789 e 1795 que foram deixadas por colorir.⁴⁷ A tipografia infernal não prevê nenhuma câmara exclusivamente para esta etapa e situada neste momento do processo. É na segunda e na quarta câmaras que a gruta é decorada “with gold, silver and precious stones”, “melting the metals into living fluids”. Embora na altura já existissem firmas que comercializavam aguarelas, como a de *William and Thomas Reeves*, à semelhança de outros aguarelistas profissionais, Blake optava por produzir as suas. Era uma forma não tanto de controlar mais uma das vertentes da produção do livro iluminado, mas de garantir a qualidade do material utilizado. Blake macerava os mesmos pigmentos usados para fazer as tintas, não em óleo, mas em goma-arábica, misturada com glicerina, mel e bÍlis de boi, o que lhes conferia plasticidade, volume e aderência. Para as cores mais opacas recorria a cola de carpinteiro para a maceração dos pigmentos e diluía-a em água para criar diferentes consistências nas camadas de tinta. Quanto mais ligeira a aguada, mais transparente se tornava e melhor deslizava sobre a superfície do papel, sem deixar marcas de pinceladas. Devido à sua transparência, não conferia a noção de volume, sendo as sombras criadas pelo papel branco que se distinguia por baixo.

A coloração final foi assumindo diferentes aspectos ao longo do tempo. Embora não seja possível identificar exactamente os pigmentos utilizados por Blake, constata-se que as suas cores preferidas terão sido o verde, o ocre amarelado, o siena, provavelmente por serem as mais baratas do mercado. Numa fase inicial, recorria a tons de terra, o amarelo ocre, o castanho amarelado, o verde-montanha, o siena, o azul, o preto azulado ou acastanhado, dando aguadas delicadas de tinta em poucas cores e deixando os textos a preto e branco. Nos últimos anos, passou a colorir com cores vibrantes e quentes como o encarnado e o cor-de-laranja, que usava em maior variedade e mais elaboradamente. Aplicava-as em camadas finas e transparentes, acrescentando pormenores a azul, cor-de-rosa e amarelo, pintando o fundo dos textos. Estes eram

⁴⁷ Relativamente a esses outros livros, o procedimento de Blake não se caracterizou pela uniformidade, tendo, nalguns casos, havido algumas razões práticas para que assim fosse. Por exemplo, a cópia H de *Marriage*, impressa por volta de 1790, ao mesmo tempo que a cópia B do mesmo livro, foi contornada e colorida vários anos depois, de forma elaborada, provavelmente na altura da venda a Linnell, em 1821. A cópia B foi colorida a várias cores, mas às gravuras 1-4 foi apenas dada uma aguada ligeira. Os livros *Songs* cópias K (apenas de *Experience*), M, O (apenas de *Innocence*) e BB foram impressas a castanho-escuro e a preto e deixadas por colorir. *Europe* cópia H é monocromática provavelmente para combinar com *America* cópia B, com a qual terá sido, aparentemente, impressa. Livros como *Innocence* cópias K e Z, *Thel* cópia J, *Songs* cópias C, E e R parecem ter sido coloridos no momento em que foram impressos e novamente coloridos mais tarde. (Cf. Viscomi 2003: 143).

muitas vezes contornados a caneta e tinta, tornando-se frequentemente ilegíveis. Tal como no estágio da impressão, Catherine Blake participava na coloração, o que contribuía para tornar todo o processo mais rápido e eficiente. As impressões eram coloridas em edições. Blake ou Catherine coloriam, cada um, cópias completas, não adoptando o processo convencional que consistia em cada aguarelista aplicar apenas uma cor. Isso significa que Catherine Blake terá colorido livros inteiros e que a impressão e a coloração tal como o casal a praticou fazem da produção de livros iluminados “uma edição a duas mãos”. Mais do que dividido, era um trabalho partilhado, em que Catherine participava não tanto porque a quantidade de cores a utilizar fosse muito diversa, Blake tivesse muitas solicitações ou o trabalho fosse demasiado para uma pessoa só, mas porque o autor fazia questão nessa partilha, tanto mais que Catherine manifestava qualidades enquanto aguarelista por ele reconhecidas e apreciadas. Blake coloria um modelo e depois retirava folhas das pilhas impressas a siena, verde, ocre amarelado e pintava uma segunda versão ou passava o trabalho a Catherine Blake. Em *Vala or The Four Zoas*, é possível detectar referências a esta partilha das tarefas, executadas pelos membros de um outro casal, Los e Enitharmon, a Beleza espiritual e sua companheira: “And first he drew a line upon the walls of shining heaven / And Enitharmon tintcurd it with beams of blushing love / It remaind permanent, a lovely form inspird divinely human” (*The Four Zoas*. E 1988: 370-1).

No *Prospectus*, Blake refere que “The Illuminated Books are Printed in Colours” (E 1988: 693). Quando passou a imprimir a cores, o que fez quase sempre em 1794-5, as tintas que utilizava, à base de água, óleo e cola permitiam-lhe criar deliberadamente novas texturas, visualmente próximas do efeito da pintura a óleo. Essa manipulação era possível porque o autor recorria a uma variação da técnica *à la poupée*, a mais divulgada na Inglaterra do seu tempo, pela qual a chapa era tintada a várias cores. Blake usava tintas opacas, solúveis na água e, depois de misturados os pigmentos em água, do que resultava uma pasta, macerava-os com uma cola comum de carpinteiro aquecida e diluída, em vez de o fazer com goma-arábica, que na produção de cores mais opacas tendia a tornar-se dura e pouco flexível. Esse meio pastoso era misturado com bílis de boi e hidromel, ingredientes que não deixavam secar as aguarelas e que retardavam a secagem da tinta. Esta pode ainda ser diluída com água para permitir várias consistências. As tintas à base de óleo e as tintas solúveis em água de Blake eram compatíveis porque a tinta à base de cola é uma emulsão de óleo em água. Por seu lado, a tinta podia receber uma aguada de aguarela porque era insolúvel depois de seca. A

textura da superfície dessas impressões, aparentemente táctil, resultava da interacção de uma tinta miscível em água e de uma outra à base de óleo, isto é, da aguarela com a superfície oleosa, e de o facto de a primeira se alojar no papel exposto pelas retículas criadas pela tinta de impressão. As cores solúveis na água, mesmo quando misturadas com o retardante que pretendia mantê-las húmidas, exigiam um trabalho rápido, sob pena de secarem antes de poder ser dado por terminado. Deste modo, exigindo mais atenção de Blake, as impressões a cores obrigavam-no a uma actuação célere e sem hesitações, capaz de produzir traços firmes.

Para imprimir a cores, William Blake procedia de duas maneiras diferentes: utilizando pincéis chatos, passava uma primeira camada de tinta de impressão, seguida de uma outra de cor, apenas nas zonas em relevo e evitando as incisões; aplicava tinta à base de cola ao desenho e, de forma mais espessa, às incisões. Embora tecnicamente não se tratasse de impressões coloridas, a impressão a cores exigia um acabamento a aguarela pois a técnica *à la poupée* não proporcionava um traço distinto e bem definido, o que era agravado pelas cores das incisões que frequentemente obscureciam as formas. A impressão a cores significava assim um acréscimo de trabalho e de dispêndio de tempo para Blake, integrando a evolução da sua ideia de livro iluminado, associada a um período específico da sua carreira. Em 1795, Blake fez várias impressões a cores que mais pareciam pinturas e voltou a fazê-lo a partir das mesmas chapas em 1805. Aplicava depois as cores em aguadas leves e em camadas transparentes que exigiam um trabalho minucioso a pincel, cobrindo a área reservada ao texto de azuis, cor-de-rosa e amarelos vibrantes. “The result”, regista Viscomi, “was a beautiful strong linear miniature, with legibility sometimes compromised” (2003). Quando em 1796 produziu os *Large and Small Books of Designs*, Blake fê-lo como “a miniaturist painter” (Viscomi 2003). Contudo, o paradigma do desenho subjacente à iluminura mantinha-se, mais parecendo estas cópias esboços feitos a óleo. Além disso, só procedia ao contorno das formas quando o entendia absolutamente necessário para a sua definição e para a coerência do conjunto, dando por concluídas algumas gravuras em que o contorno não era tão exacto quanto seria de esperar de um autor que valorizava o traço definido e firme.

Algumas cópias tiveram de ser coloridas de novo e aperfeiçoadas mais tarde, no momento da venda, usando uma paleta de cores uniforme para dar coerência ao conjunto. Isto porque a produção de livros em edição e a compilação a partir de várias pilhas de folhas conduzia, por vezes, a alguma diversidade do ponto de vista visual. Por

outro lado, ao seleccionar as folhas a compilar para produzir as diferentes cópias, Blake começava, naturalmente, primeiro por aquelas que evidenciavam mais qualidade. Para o fim ficavam as mais pobres e que, se não fossem posteriormente contornadas a caneta e coloridas de novo, se tornariam ilegíveis. O facto de, com essa operação, as cópias assumirem uma aparência mais elaborada, mais semelhante à de um manuscrito, parece reflectir o gosto pela linha marcada de contorno. Na verdade, subjazia-lhe um motivo bem pragmático: a circunstância de, se Blake assim não procedesse, os textos se tornarem ilegíveis e as ilustrações indistintas.⁴⁸ Até 1806, os retoques efectuados eram feitos numa tinta semelhante à que havia sido utilizada antes ou em cores que se complementassem, o que os tornava quase imperceptíveis. Por exemplo, em *Urizen* cópia A, o amarelo ocre alaranjado foi retocado a vermelho (Viscomi 1993: 145). Depois desse ano, Blake passou a reescrever os textos a tinta preta, o que tornava o aperfeiçoamento óbvio. Esta operação de retoque, para além de uma necessidade técnica imprescindível à inteligibilidade das gravuras, constituía uma possibilidade de revisão do trabalho efectuado por vezes vários anos antes. Blake podia ornamentar, alterar, eliminar e recuperar figuras ou palavras. Prevendo a possibilidade da reescrita, podia sempre imprimir levemente o texto de uma gravura e eliminá-lo posteriormente do papel ou ocultando-o na chapa. A primeira dessas modalidades ocorreu por exemplo, na cópia J de *The* em que foram eliminadas linhas; a segunda, nas últimas quatro linhas gravura 4 das primeiras cópias de *America* (Viscomi 1993: 145). Algumas das emendas foram introduzidas à mão, a caneta, eventualmente por Catherine Blake, sendo corrente a tendência de lhe atribuir, ou, pelo menos, a alguém que não a Blake, todas aquelas que se tornavam mais óbvias ou imperfeitas.

O que ficou dito para os textos aplicava-se também às ilustrações. Na impressão a cores as imagens também só eram retocadas quando isso era tecnicamente necessário, mas esse procedimento não era uniforme, revelando-se inconsistente com as teorias de Blake sobre a importância do traço de contorno. Ao longo do tempo, Blake foi variando a saliência conferida a esse traço estilístico idiossincrático das suas iluminuras, alterando o grau de clareza com que é possível distinguir as formas, o que se prende, por vezes, com os tons das cores em que as gravuras foram pintadas. Diferenças como

⁴⁸ Isso sucedeu, por exemplo com *Songs*, cópia E, composta por gravuras de várias edições, de 1789, 1794 e c.1795. Quase todas foram impressas ao mesmo tempo que gravuras de *Songs* B-D, mas embora algumas estivessem em boas condições e apresentassem textos legíveis – “The Fly”, “The Human Abstract”, “Holy Thursday” – a maioria não estava à altura de uma primeira escolha e não foi incluída nessas cópias.

estas tornam-se mais óbvias quando se comparam cópias de um mesmo livro de períodos diferentes.

Uma vez coloridas as gravuras, fosse qual fosse o acabamento dado, as folhas estavam prontas a ser coligidas em livros a distribuir no mercado. Estava-se na sexta câmara, aquela em que “[...] Men [...] took the forms of books & were arranged in libraries”. A última etapa assumia assim duas vertentes: a compilação das folhas em volumes e a sua distribuição e, conseqüentemente, a recepção pelo público. Desta forma, o vocábulo “*expanse*” (quinta câmara) assume um duplo significado. O acto de imprimir, isto é, de fazer passar caracteres e ilustrações em relevo para o metal, tem esse sentido de expandir uma forma de um meio para o outro, mas significa também a sua divulgação através do objecto-livro que, ultrapassando o espaço fechado da oficina de Blake, se lança no mercado livreiro. A sexta câmara projecta-se para o exterior e os livros não permanecem apenas arrumados em prateleiras, na biblioteca de quem os adquiria. A razão de ser desta actividade, que tem a sua origem na área confinada da tipografia, completa-se nesse momento em que o leitor percepçiona a obra do autor, desvenda as “*Unnam’d forms*” e em que ambos os espaços, privado e público, se complementam. Para o leitor esse era, certamente, um momento de “*improvement in sensual enjoyment*”, tal como fora para Blake o desenvolvimento de um “*infernal method*” baseado na união da invenção e da execução, na fusão do Génio Poético e do meio gráfico e na convicção de que alma e corpo não podem ser considerados separadamente.

Os livros publicados naquela época eram posteriormente mandados encadernar pelos seus compradores a encadernadores profissionais. Por esse motivo, Blake limitava-se a compilar as folhas entre papel e a atá-las fazendo passar um fio por dois ou três buracos (figuras 26 e 27). Até chegar esse momento, havia todo um trabalho cujo resultado final e cuja intenção dependiam e eram produto de acções executadas em estágios sucessivos: o modo como o cobre era mordido, o papel cortado e humedecido, a tinta elaborada e aplicada, as bonecas preparadas e manejadas, as chapas dispostas no prelo, mais ou menos no centro da base, a pressão exercida pelo cilindro superior. Deste envolvimento de todo o processo de produção no acto criativo decorre a evolução do conceito de livro iluminado na prática de William Blake.



Figura 26 - Cópia E de *Songs of Innocence*, 1789, compilada e unida por um fio passado por três buracos.

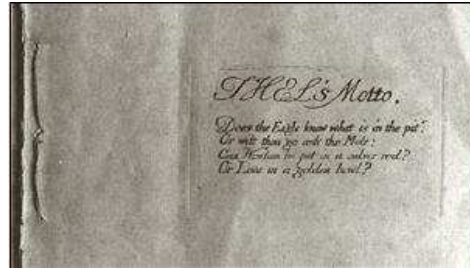


Figura 27 - Cópia R de *Thel*, 1790, unida por um fio passado por três buracos.

1.3. A impressão iluminada como materialização e veículo do Génio Poético

Dos dezanove livros iluminados que William Blake produziu, quinze foram gravados utilizando a técnica de gravação a água-forte em relevo. O seu objectivo primordial parece ter sido a possibilidade de publicar imagens originais e reproduzir desenhos ou, pelo menos, terá sido utilizada pela primeira vez para reproduzir *The Approach of Doom*, de Robert Blake (figura 28).⁴⁹ Esta última circunstância poderá ter contribuído para acentuar em Blake a ideia de que a técnica da impressão iluminada lhe fora transmitida pelo irmão.⁵⁰ Não contendo palavras, *The Approach of Doom* dificilmente

⁴⁹ Os tratados filosóficos *All Religions are One* e *There is no Natural Religion*, aparentemente nunca publicados, permitem fazer luz sobre quais foram as primeiras obras produzidas usando a técnica da gravação em relevo, situá-las no tempo e apurar se se tratou de textos ou de imagens. A eles se juntam o manuscrito e as ilustrações de *Tiriel*, bem como o colofão de *The Ghost of Abel*. Com efeito, *Tiriel* foi composto convencionalmente já depois de inventada a técnica, o que leva os críticos a questionar se teria sido criado depois dessa invenção ou, de um outro ponto de vista, a pôr em causa a ideia de que a iluminura impressa teria sido inventada para produzir o fac-símile de uma poesia ilustrada. Essas questões permitem concluir que *Tiriel* é posterior à invenção da técnica mas anterior à decisão de Blake de passar a utilizá-la na reprodução de poesia, ideias que não são incompatíveis.

⁵⁰ Na década de 1780, verificou-se grande interesse em França e Inglaterra pela impressão utilizando estereótipos, com Franz Ignaz Joseph Hoffman, Alexander Tilloch e George Cumberland a introduzirem inovações nesse domínio em 1784 e 1785. Poderá ter sido este último a transmitir essa técnica a Blake, que se lhe refere, aparentemente em *An Island in the Moon*. Contudo, o autor sempre insistiu que lhe fora ensinada pelo irmão, numa visão.

se poderia considerar o primeiro estereótipo⁵¹ do autor, expressão que se aplica com mais propriedade a *All Religions* ou a *No Natural Religion*. Os primeiros livros compostos utilizando aquela técnica foram, assim, não de poesia, mas de uma outra área cara a Blake: a Filosofia.

A impressão iluminada está intimamente relacionada com a teoria da conspiração que o autor construiu à sua volta, fundamento da sua teoria artística, com o carácter profético que até ao fim atribuiu à sua arte e com a distinção inscrita em *There is No Natural Religion* entre “Poetic or Prophetic character” e o carácter “Philosophical & Experimental” daqueles que, destituídos de imaginação, permanecem “unable to do other than repeat the same dull round over again” (E 1988: 3). O rompimento com formas de reprodução tradicionais é difícil de situar exactamente no tempo, tanto mais que os tratados filosóficos não foram concebidos nem como poemas, nem como livros iluminados. Contudo, em 1789, aquando da produção de *Songs of Innocence* e de *Thel*, já se teria consumado.



Figura 28 – *The Approach of Doom*, c. 1787-1788

A possibilidade de adaptar a técnica de produção de forma a produzir textos permitiu a edição de poesia e de livros iluminados, rompendo com as formas de produção convencionais. Vinda da parte de um artista que em *Jerusalem* escreveu “I must Create a System, or be enlav’d by another Mans/ I will not Reason & Compare: my business is to Create” (E 1988: 153), essa atitude pode ser interpretada como uma

⁵¹ William Blake chamou às chapas de cobre “estereótipos” porque lhe permitiam gravar juntamente o texto e a ilustração num mesmo local, para subsequente impressão em simultâneo.

crítica à industrialização da imprensa, à mecanização das formas de produção e à comercialização da arte e da gravura em particular, no contexto de um radicalismo político e de dissidência religiosa que não isola William Blake do seu tempo. Se a venda de gravuras que reproduziam pinturas de artistas conceituados permitia ao artista libertar-se do patrono aristocrata e ao público uma maior liberdade de escolha e de aquisição, tal prática desvirtuava a gravação como forma artística e em nada contribuía para a educação do gosto.

À tentativa de Blake de controlar completamente os aspectos bibliográficos e toda as fases de produção da sua obra subjaz a vontade mais abrangente de, como Urizen, controlar o mundo, que o leva a reunir numa só forma artística técnicas tão diversas como o desenho, a gravação, a pintura a aguarela, a impressão. A impressão iluminada constituía uma reacção contra a uniformidade e a eficiência dos métodos mecânicos e uma contestação do crescente domínio da máquina sobre o ser humano. Este processo de gravação e produção que, além de dispensar a divisão do trabalho – “a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces work at less than one fourth of the expense” (E 1988: 692) – era uma forma de valorizar o trabalho do artesão, de libertá-lo do estigma do ofício mecânico. Fundamentando uma teoria de arte, equiparava a arte gráfica à pintura e ao desenho, fazendo da gravura o meio intercanónico e intermédia capaz de abrir as portas de percepção e, pela experimentação, de materializar a possibilidade do conhecimento sensorial. No anúncio do *Prospectus*, “ornamental” é, neste sentido, uma forma de aumentar o prazer sensual e, por isso, necessariamente substantivo, não um adorno que se acrescenta ao texto e que não altera o seu significado. A convicção de que o melhor artista é aquele que melhor desenha e a preocupação de fundamentar a arte no desenho permitem a William Blake elevar as suas gravuras, porque resultantes de um método autográfico, relativamente ao trabalho reprodutivo do artesão.

A separação entre concepção e execução significava o entendimento da arte como mercadoria e a possibilidade de a Ideia ser produzida em série, numa crescente estandardização eliminadora da identidade, da autenticidade e da originalidade do génio artístico. Enquanto imposição resultante da necessidade de produzir muito em pouco tempo e a baixo custo, significava a desumanização do indivíduo, a redução do gravador a artesão e a possibilidade de este ser, a qualquer momento, substituído por outro no desempenho de uma tarefa mecanizada: “Commerce Cannot endure Individual Merit its

insatiable Maw must be fed by what all can do Equally well at least it is so in England as I have found to my Cost these Forty Years” (*Public Address*. E 1988: 573). Estas circunstâncias eram agravadas pela acção de comerciantes de gravuras como Boydell, intermediários entre o público e formas ditas artísticas, que ajudavam a explicar o falhanço da escola inglesa. Impedindo-a de se dedicar aos projectos superiores reclamados pela nação, a transformação da arte numa manufactura fundamenta uma teoria da conspiração que ecoava em William Blake e o ultrapassava, sendo objecto de debate no seu tempo. Para o autor, a comercialização da arte era “so far from being beneficial to Arts or to Empire that it is destructive of both” (*Public Address*. E 1988: 574). É essa convicção que o leva a dirigir-se ao público, cuja aprovação pretendeu sempre alcançar, exortando:

Englishmen rouze yourselves from the fatal Slumber into which Booksellers & Trading Dealers have thrown you Under the artfully propagated pretence that a Translation or Copy of any kind can be as honourable to a Nation as An Original [...] No Man Can Improve An Original Invention (576).

William Blake recusava a sujeição da arte ao que chamava “intermeasurability”, isto é, a sua conformação às necessidades comerciais, que a transformava numa manufactura e ao artista num mecanismo de um processo que, de criativo, se tornava meramente laboral: “Whoever looks at any of the Great & Expensive Works of Engraving that have been Publishd by English Traders must feel a Loathing & Disgust & accordingly most Englishmen have a Contempt for Art which is the Greatest Curse that can fall upon a Nation (577)”.

A reprodução e comercialização de gravuras não originais têm, assim, um alcance mais amplo: para além de não contribuírem para elevar o gosto do público, são factores de desumanização, que Blake já denunciara aquando da redacção das suas notas aos discursos de Reynolds.⁵² Em *Public Address – Chaucers Canterbury Pilgrims Being a Complete Index of Human Characters as they appear Age after Age*, afirma:

⁵² Na abertura dessas notas, William Blake sintetiza de forma pouco lisonjeira a sua opinião relativamente ao papel de Sir Joshua Reynolds para o desenvolvimento artístico britânico: “This Man was Hired to Depress Art”(E 1988: 635). A exposição que se segue a esta afirmação fundamenta-a, entre outros, no seguinte princípio: “Degrade first the Arts if you’d Mankind degrade” (635).

He who makes a Design must know the Effect & Colouring Proper to be put to that Design & will never take that of Rubens Rembrandt or Titian to turn that which is Soul & Life into a Mill or Machine

[...]

A Machine is not a Man nor a Work of Art is Destructive of Humanity & of Art the Word Machination (E 1988: 575)

Numa sociedade cada vez mais marcada pela especialização e pela promoção de formas artísticas reproduzíveis rápida, acessível e mecanicamente, que transformavam a pintura num produto comercial para o qual se perspectivava um mercado internacional rentável, a técnica inventada por William Blake era uma forma de afirmação do Génio Poético, de redenção e valorização do trabalho do artesão, uma resposta à “contra-arte” da imitação. Por esse motivo, em *Jerusalem*, Los debate-se, “Striving with Systems to deliver Individuals from those Systems” (E 1988: 154). Em carta ao patrono Thomas Butts, de 10 de Janeiro de 1802, Blake assinala a sua amargura face às instâncias dos amigos para que não perca de vista a necessidade de assegurar a sua situação financeira,⁵³ no que considera um sacrifício da verdadeira arte:

⁵³ Nunca como durante a década de 1785-1795 a imaginação de William Blake se revelou tão criativa e a sua situação económica tão próspera. A guerra com a França terá contribuído para o agravamento das condições económicas inglesas e conseqüente decréscimo da procura de gravuras, não consideradas um bem essencial. Em consequência disso, William Blake ter-se-á visto forçado a buscar a segurança de patronos, estabelecendo com eles relações nem sempre pacíficas. Em carta a Hayley, datada de 19 de Agosto de 1800, e em que pela primeira vez se referia a Blake, Flaxman já anteriormente manifestara a sua preocupação com o desprendimento de Blake relativamente aos assuntos financeiros:

[...] I see no reason why he [Blake] should not make as good a livelihood there is in London, if he engraves & teaches drawing, by which he may gain considerably as also by making neat drawing of different kinds but if he places any dependence on painting large pictures, for which he is not qualified, either by habit or study, he will be miserably deceived. (Bentley 2004: 94-5)

Em *Lives*, Allan Cunningham cita William Blake, que se refere à incompatibilidade entre Imaginação e comercialização da arte e à opção pelo exercício do Génio Poético:

Were I to love money [...] I should lose all power of thought; desire of gain deadens the genius of man. I might roll in wealth and ride in a golden chariot, were I to listen to the voice of parsimony. My business is not to gather gold, but to make glorious shapes, expressing gold-like sentiments. (Bentley 2004: 632)

Em 1803, em carta a Thomas Butts e referindo-se ao que considera ingerências de William Hayley, Blake é peremptório:

[...] M^r Hayley approves of My Designs as little as he does of my Poems and I have been forced to insist on his leaving me in both to my Own Self Will. for I am determined to be no longer Pesterd with his Genteel Ignorance & Polite Disapprobation. I know myself both Poet & Painter & it is not his affected Contempt that can move me to any thing but a more assiduous pursuit of both (E 1988: 730-1)

I find on all hands great objections to my doing any thing but the meer drudgery of business & intimations that if I do not confine myself to this I shall not live [...] This from Johnson & Fuseli brought me down here [to Felpham] & this from M^r H will bring me back again, for that I cannot live without doing my duty to lay up treasures in heaven is Certain & Determined. (Bentley 2004: 95)

À semelhança dos poetas antigos e dos profetas, o artista escuta directa e interiormente a voz de Deus, como na gravura 10 de *The Marriage of Heaven and Hell* (figura 29). Ao longo de toda a sua vida, a natureza da percepção humana, a sua relação com a Imaginação e o Génio Poético, as restrições que impõe àqueles que se limitam a perceber com os sentidos constituíram objecto de interesse e reflexão para William Blake. “For All Things Exist in the Human Imagination”, a Imaginação constitui o fundamento das suas concepções artísticas e a esse sentido de percepção reservada apenas a alguns se junta a crença de que “tudo o que vive é sagrado” e de que todas as formas de repressão devem ser entendidas como parte da repressão da consciência humana. Estas ideias, aliadas a uma crescente noção de missão profética e espiritual, reflectem-se em toda a sua obra, desde antes da composição do primeiro livro profético, perpassando ainda *Milton* e *Jerusalem*, duas das suas obras mais tardias.



Figura 29 - *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia C, gravura 10, (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2), 1790 (Morgan Library and Museum).

No princípio do século XIX, a certeza cada vez mais acentuada de que a ausência de percepção espiritual condena a sociedade e a arte às forças destrutivas exercidas pela industrialização crescente e pelo comércio conduz o autor à representação transfigurada de espaços e cenas da sua vida, entrelaçando mito e história, transpondo a Terra Sagrada da Judeia para a Inglaterra do seu tempo. Jerusalém é Londres antes da queda, memória de uma época em que essa cidade cobria a Terra toda, em que o tempo era eterno e a Visão Divina iluminava o caminho de Los. Ao regressar de Felpham a uma Londres industrial e comercial, dominada pela ciência, pelos protestos, pelas desigualdades sociais e pela fome, a voz do Bardo, inspirada na Visão espiritual, não se cala:

I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination.

Imagination, the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow & in which we shall live in our Eternal or Imaginative Bodies, when these Vegetable Mortal Bodies are no more. (*Jerusalem*. E 1988: 231)

A gravura original, não a cópia ou imitação mecânica do trabalho de outrem capaz de satisfazer a ânsia colecionadora da classe média, constitui para William Blake uma forma de libertação de uma actividade menor. Ao mesmo tempo, é um meio de resolver o conflito entre Jesus e a Lei cerceadora do Estado e da Igreja. Numa perspectiva mais globalizante, ao assentar no conhecimento da Bíblia e invertendo-a, a gravura original fundamenta uma teoria de arte cristã, adaptada pelo autor às suas convicções, tornando-o um Profeta que ouve interiormente a voz de Deus. Inspirando o artista a trabalhar sem recurso a modelos, sejam eles a natureza ou o trabalho de terceiros, a Imaginação é a solução para o estado em que se encontrava a arte inglesa. Desafiando e ultrapassando as convenções do seu tempo, a forma de produção que William Blake inventou assentava numa filosofia de vida e de imaginação que defendia que é possível ao ser humano ultrapassar as limitações dos sentidos. A razão – “Mathematic Proportion” – não é suficiente para aceder à verdade – “Living Proportion” (*Milton*. E 1988: 99). O caminho para lá chegar é o da Imaginação e da visão profética, que Blake cultivara desde muito cedo. Cerca de 1788, naquele que considerou ser o seu *Estereótipo Original*, afirmou: “He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio only sees himself only.” (E 1988: 3). O exercício

da Imaginação conduz ao autoconhecimento e o enfraquecimento dessa aptidão e da Visão Divina à perda das faculdades humanas:

If the doors of perception were cleansed, every thing would appear to man as it is:
infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.

(*Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 39)

Em carta datada de 23 de Agosto de 1799 e dirigida a John Trusler, Blake afirma a certa altura:

I feel that a Man may be happy in This World. And I know that this World Is a World of imagination & Vision I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. [...] But to the Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself.

As a man is So he Sees. [...] To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination [...]. (E 1988: 702)

A verdadeira vida espiritual assenta na Imaginação, uma revelação de Deus, na liberdade que corpo e mente têm de exercer “the Divine Arts of Imagination”. As obras de arte resultantes da Imaginação são duplamente originais no sentido em que provêm directamente da origem – Deus – e que constituem criações sem modelos, próximas do momento da inspiração, expressão do génio individual original. “Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably” (*Vision of the Last Judgement*. E 1988: 554). Esta convicção reflecte os princípios de Emmanuel Swedenborg de que a Natureza e o mundo material contêm a eternidade. O espírito criativo, que William Blake associa à Imaginação, existe em todas as coisas vivas, partilhando da centelha divina: “Nature has no Outline: but Imagination has. Nature has no Tune: but Imagination has! Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity” (*The Ghost of Abel*. E 1988: 270).

A forma humana, “the human form divine”, é perfeita e, por esse motivo, até Deus, os Anjos e os espíritos assumem essa forma que é, assim, uma forma divina: “Therefore God becomes as we are, that we may be as he is” (*There is No Natural*

Religion. E 1988: 3).⁵⁴ Na sua humanidade divina, essa forma associa-se à Imaginação: “The Eternal Body of Man is The IMAGINATION, that is God himself / The Divine Body” (*Laocoön*. E 1988: 273). Num mundo antes da queda,

The Divine Vision still was seen
Still was the Human Form, Divine,
Weeping in weak & mortal clay
O Jesus still the Form was thine.
(*Jerusalem*. E 1988: 173)

Da natureza da percepção do ser humano depende então a sua potencial capacidade de visão do infinito:

This lifes dim Windows of the Soul
Distorts the Heavens from Pole to Pole
And leads you to Believe a Lie
When you see with not thro the Eye
That was born in a night to perish in a night
When the Soul slept in the beams of Light.
(*The Everlasting Gospel*. E. 1988: 520)

que varia de indivíduo para indivíduo: “The Suns Light when he unfolds it/ Depends on the Organ that beholds it” (*For the Sexes: The Gates of Paradise*. E 1988:260). Da limitação dos sentidos, resulta a redução de tudo de forma a conformar-se ao que se conhece, a recusa do que é novo e, por esse motivo, desafiador: “Perceptive Organs closed their Objects closed” (E 1988: 265). Esta concepção de percepção obriga o ser humano a apropriar-se do mundo de uma forma diferente:

⁵⁴ A concepção de William Blake de que a essência espiritual tinha uma forma humana não era compreendida ou sequer bem aceite por alguns dos seus contemporâneos. As suas ilustrações para *The Grave* foram objecto de crítica, devido ao facto de serem frequentemente, nas palavras de Robinson, em “Künstler, Dichter, und Religiöser Schwärmer”,

only nonsensical translations of them [of the inventions of the poet] by reason of the unfortunate idea peculiar to Blake, that whatsoever the fancy of the spiritual eye may discern must also be as clearly penetrable by the bodily eye. (Bentley 2004 600)

Gravuras como “Death of the Strong and Wicked Man”, “The Soul hovering over the Body reluctantly parting with Life” e “The Reunion of the Soul & the Body” chocaram o público, por a corpo e alma ter sido atribuída a mesma entidade corpórea e por ambos terem sido delineados com traço igualmente firme e distinto.

Seest thou the little winged fly, smaller than a grain of sand?
It has a heart like thee; a brain open to heaven & hell,
Withinside wondrous & expansive; its gates are not clos'd,
I hope thine are not: [...]
(*Milton*. E 1988: 114)

O que confere coerência ao sistema preconizado por Los em que o ser humano tem de estar aberto a uma multiplicidade de perspectivas – “And the Four Faces of Humanity fronting the Four Cardinal Points” (*Jerusalem*. E 1988: 257) – é precisamente “the Divine Body of Human Imagination”, que o motiva a dedicar-se com entusiasmo à sua tarefa:

[...] I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God. the Human Imagination.
(*Jerusalem*. E 1988: 147)

São as formas sem nome produto da imaginação criativa e a sua execução que equiparam a oficina tipográfica à forja divina enquanto lugar de criação, fazendo corresponder a materialidade gráfica à materialidade do mundo, o visionarismo mitológico e poético à experimentação tecnológica (Portela 2005). A impressão iluminada constitui uma forma de libertação de constrangimentos técnicos, mas também dos que são impostos ao pensamento e à Imaginação. O processo criativo caracteriza-se por uma crescente interação do artista com o meio gráfico que evolui de uma forma orgânica. Forma e significado decorrem desta relação contínua entre mente e meio, em que a criatividade é entendida como sensibilidade aos materiais utilizados e às técnicas seguidas. Ao unir invenção e execução pela gravação simultânea na chapa de desenho e texto, William Blake diminui a “diferença” que existe entre o texto original, ideal, e a sua representação material:

In the realm of tangible artifacts Blake had his own methods for reducing the series of “differences” between the imagination of a design, its initial rendering, its engraving (preparation for printing) and its printing – including final touches to the printed form that must be considered as “original” as any other stages in the production. Thus the

notion of difference in this context is already contained as a problematic part of Blake's mode of production, in which his printed designs avoid, as much as possible, the whole concatenation of the implications of conventional production (Santa Cruz Blake Study Group 20).

Em *There is No Natural Religion* (gravura VI), William Blake traça um preceito que traduz a concepção de pensamento por imagens, de perscrutação do mundo interior, indissociável da representação no meio gráfico e da possibilidade de criação do mundo: “The desires & perceptions of man, untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense.” Daí a importância de ver não apenas *com* os olhos, mas *através* deles, isto é, para além deles e da realidade percebida pelos sentidos: “I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro it & not with it” (*A Vision of the Last Judgement*. E 1988: 566). Porque “[a] fool sees not the same tree that a wise man sees” (*Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 35), o contrário significa a restrição da percepção do significado do mundo e a ausência de autoconhecimento. É o Génio Poético que permite o conhecimento espiritual: “PRINCIPLE 1st That the Poetic Genius is the True Man. and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius.” (*All Religions are One*. E 1988: 1). Em *Milton*, dada a natureza da sua inspiração, o Bardo não duvida da verdade do que cessa de cantar:

[...] I am Inspired! I know it is Truth! for I Sing

14

According to the inspiration of the Poetic Genius
Who is the eternal all-protecting Divine Humanity
(E 1988: 107-8)

Para ultrapassar os constrangimentos à capacidade humana de visão do infinito, Blake propõe um método de impressão que tem como potencialidade precisamente “[...] melting apparent surfaces away, and displaying the infinite that was hid” (*Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 39). Essa técnica permite-lhe possibilidades criativas inacessíveis a outros artistas, que persistiam em separar os momentos da invenção e da execução. Para além de resolver as lacunas dos métodos de reprodução tradicionais, a impressão iluminada era uma forma de aumentar o prazer sensual e, ao

mesmo tempo, um meio de actualizar uma das concepções centrais da sua teoria da Imaginação: a convicção de que corpo e alma não são entidades distintas, de que o primeiro é a parte da segunda distinguível através dos sentidos. Por isso, *The Marriage of Heaven and Hell* é uma obra marcada pela esperança relativamente ao momento revolucionário vivido na Europa, à capacidade de corpo e espírito partilharem prazer sensual, à possibilidade de o método que inventara contribuir para esse optimismo, como se a união entre forma e conteúdo pudesse consubstanciar a unificação de corpo e alma. Blake cria firmemente ser o detentor de uma mensagem profética – “Mark well my words! they are of your eternal salvation:” (Milton. E 1988: 96) – e o inventor do veículo adequado à sua materialização, e cria na possibilidade de chegar até ao público que tinha em mente graças a esse veículo.

Quando compõe *The Marriage of Heaven and Hell*, William Blake afasta-se das concepções de Swedenborg para se aproximar de Paracelsus e Jacob Behmen (Boehme). Ambos concentraram a sua atenção nos sinais da presença divina no mundo e neles William Blake reviu algumas das suas concepções do “Holy World”. Para ambos a imaginação constituía um poder criativo e divino. A certeza de que o potencial criativo da Imaginação conferia aos que a detêm poder sobre as coisas criadas e lhes permite discernir a sua essência espiritual exacerbou em Blake o ressentimento que sentia por o seu génio não ser reconhecido. A sua obra comercial fora um meio de sobrevivência procurado por um artesão a quem não fora permitido ser um artista, por um gravador que poderia ter sido um pintor. O facto de, em 1786, não ter sido convidado por John e Josiah Boydell a contribuir com trabalhos seus para a “Shakespeare Gallery”, terá constituído um novo revés tanto do ponto de vista profissional como pessoal, demasiado óbvio para não ser notado pelo próprio e por aqueles que se movimentavam no meio.⁵⁵ A obra de Paracelsus e Jacob Behmen constituiu uma legitimação da atitude de auto-isolamento face às formas de autoridade instituídas,⁵⁶ uma confirmação de que o visionário detém uma visão alternativa do mundo, que sentia cada vez mais coadunar-se à sua missão espiritual e profética.

⁵⁵ Esta iniciativa constituiu uma forma de os Boydell tentarem preservar a pintura histórica e nacional e fazerem, simultaneamente, dinheiro. Os artistas famosos da época foram convidados a pintar cenas de obras de Shakespeare, as quais foram exibidas, em 1789, numa galeria no N.º 52 Pall Mall, especialmente construída para o efeito. A partir dessas pinturas, os melhores gravadores produziam um portefólio de impressões das pinturas a vender por encomenda.

⁵⁶ William Blake terá sentido ainda mais o seu isolamento intensificado pelo medo físico, pela ameaça da prisão e do enforcamento, aquando da acusação de traição ao rei. Para uma figura que sempre se rebelara contra a autoridade quer na figura do seu pai, quer do mundo que ele representava, que confraternizara com radicais, se recusara a contemporizar com o gosto do seu tempo e vira serem reconhecidos artistas de

É particularmente a fundamentação de Boehme de todo o acto criativo, divino ou humano, que permite a William Blake proclamar a fusão do corpo e da alma pela combinação das três formas artísticas – poesia, pintura e gravação – fundidas na chapa de cobre. A forma de produção é parte integrante do significado do livro e as palavras do poeta têm um carácter performativo, capaz de gerar “an improvement of sensual enjoyment” (E 1988: 39), que se consuma, não pelo acto discursivo em si, mas pela inscrição, gravação, impressão e iluminação do verbo lido em *The Marriage of Heaven and Hell* e, por extensão, nos livros iluminados: “But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal” (E 1988: 39). Quer isto dizer que todo o processo criativo se consubstancia numa relação interactiva entre

menor valor, chegara o momento em que se via confrontado com a Lei. Vivendo isolado e à margem de convenções sociais e culturais, correa sempre o risco de as suas idiossincrasias se virarem contra ele e o aniquilarem. No julgamento a que foi sujeito via o resultado da acção do governo ou de alguém bem posicionado que tivera conhecimento do seu relacionamento, em tempos, com Thomas Paine. Essa foi uma época particularmente difícil para William Blake, que, incapaz de cumprir prazos, sem dinheiro e com pouco trabalho, acusado de facilmente irascível, se julgou vítima de uma armadilha maquinada pelos próprios amigos:

O God protect me from my friends, that they have not power over me
Thou hast giv'n me power to protect myself from my bitterest enemies
(Milton. E 1988: 102)

No final de 1805, início do ano seguinte, Flaxman punha em causa o seu talento como pintor histórico e mostrava preocupação face à sua incapacidade de “give that attention to his worldly concerns which every one does that prefers living to Starving” (Bentley 2004: 208). Malkin ter-lhe-á retirado a encomenda para gravar o frontispício de *A Father's Memoirs* e recorrido aos serviços de Cromek. Este reduziu o número de desenhos que pedira a Blake para ilustrar *The Grave* e deu a sua gravação a fazer a Schiavonetti. Dos projectos que partilhara com Hayley, apenas dois acabaram por concretizar-se e, de regresso a Londres, não teve o acolhimento que esperava. Blake acabou por considerar que este seu patrono, por quem havia sentido afinidades, assumira o controlo da sua carreira, desviando-o com isso do exercício do verdadeiro poder criativo:

[...] You know Satan's mildness and his self-imposition,
“Seeming a brother, being a tyrant, even thinking himself a brother
While he is murdering the just [...]
(Milton. E 1988. 100)

Entre o final de 1805 e durante o início de 1806, Blake terá cortado o contacto com Hayley, Flaxman e Cromek, não gravando comercialmente nos cerca de dez anos seguintes. Em 1807, Cromek referia-se-lhe como “the voice of one crying in the wilderness” (Bentley 2004: 244). As teorias da conspiração que teceu à sua volta, o conflito interior e a frustração, as acusações de loucura que lhe eram imputadas acabaram por justificá-lo aos seus olhos de uma forma favorável para si próprio, conduzindo a uma renovação da sua arte. Com base na convicção de que a originalidade seria, no futuro, conotada com a sanidade e a insanidade com aqueles que fazem da arte um comércio, William Blake confiava no papel da posteridade no reconhecimento do valor da sua obra: “[...] the Public will know & Posterity will know” (*Public Address*. E 1988: 572), “Posterity will judge by our Works” (573). “The Ancient of the Days”, o arquitecto do mundo que, debruçado sobre o Abismo, traça com o seu compasso os limites do “Mundane Egg”, possui alguma coisa de William Blake e do seu génio criativo. Job, cujo sofrimento constitui uma alegoria da própria vida de William Blake, é uma figura central na sua obra.

espírito e matéria, que o indivíduo entende e apreende a relação existente entre si e a Natureza e o divino não através dos sentidos, mas da Imaginação criativa, do poder da intuição. Daí que Blake afirme: “Knowledge of Ideal Beauty. is Not to be Acquired It is Born with us Innate Ideas. Are in Every Man Born with him.” (E 1988: 459) e, em *Milton, a Poem in 2 Books*, ao mesmo tempo que recusa a Razão abstracta (E 1988: 142):

To cleanse the Face of my Spirit by Self-examination

PLATE 41

To bathe in the Waters of Life; to wash off the Not Human

I come in Self-annihilation & the grandeur of Inspiration

To cast off Rational Demonstration by Faith in the Saviour

[...]

To cast aside from Poetry, all that is not Inspiration

A obra de William Blake parece fazer explodir a distinção barthesiana entre “text” – “a methodological field” – e “work” – o objecto concreto que é possível encontrar nas prateleiras de uma biblioteca (1971: 118). Ao fazer do texto uma encarnação do Génio Poético no objecto-livro, autoconsciente da sua materialidade e resultante de um método de produção específico implicado na construção de significado, que insiste em expor tanto quanto a presença do artista, então

[i]f the text is a general methodological field of and for discourse, Blake’s work is a specific methodological field of and for the labor that produced it. It is, so to speak, labor-intensive, intending the manifestation of its own labor and maximizing the evidence of that labor wherever possible [...]. (Mann 3)

O mito da criação consiste assim no mito do livro enquanto revelação de si próprio, mas também de Deus e do mundo. Para William Blake, a percepção implica uma operação interior capaz de ultrapassar o que o olho vê. Abrir as portas da percepção não significa apenas melhorar a acuidade visual. Ver *com o olho* significa ver um objecto já de si mediado, uma representação de um objecto representado (“Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature”) (E 1988: 555), que se limita à percepção que o órgão visual tem dos objectos, “the things of Vegetative & Generative Nature”. Apenas ao “Imaginative Eye” é possível ver *através do olho* e

percepcionar “the Imaginative Image”, implicando uma transformação interior que permite distinguir o carácter divino da forma humana. Esta tentativa de percepcionar para além dos limites da percepção consoma-se no acto material de gravar na chapa pela acção corrosiva do ácido uma imagem pictórica e verbal que é também a imagem de uma representação do mundo. A chapa de cobre torna-se forja de criação e recriação mitológica pelo exercício do Génio Poético que alimenta a matéria divina, “the Divine Humanity”, do ser humano. É o meio gráfico que revela o mundo que se encontra para além do que é percepcionável pelos sentidos. “Printing by the infernal method”, as portas da percepção serão limpas e o homem poderá ver tudo tal como é, infinito. “I saw no God. nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover’d the infinite in every thing [...]” (E 1988: 38), esclarece o profeta Isaías em *Marriage of Heaven and Hell*. A gravação adquire com isso um carácter mítico, a diferentes níveis: o da natureza humana e do autoconhecimento do sujeito, um homem dividido em “Four Zoas” e marcado por pulsões contraditórias, pelas tensões dos opostos, entidades masculinas integradas de que emanam contrapontos femininos.⁵⁷ “Without Contraries is no progression.” afirma Blake aforisticamente em *Marriage of Heaven and Hell* (E 1988: 34). Quando em 1794 combina as secções da Inocência e da Experiência em *Songs*, atribui-lhes o subtítulo *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, estabelecendo a sua relevância para o resto da sua obra. Nesse livro, autoconhecimento significa não só o conhecimento do sujeito de si, mas também das restrições e interdições à possibilidade de conhecer e de ser. Ao conhecer-se, o indivíduo confronta as suas pulsões interiores com as interdições morais, religiosas, políticas, num processo de contínua adaptação em que o autoconhecimento é uma experiência dolorosamente insuficiente porque reveladora dos limites do que é permitido ao sujeito ser e conhecer (Portela 2007). Essa dupla consciência das pulsões e dos limites castradores desemboca na tensão permanente entre instinto, desejo individual, natureza, por um lado, ordem social, religiosa, política, cultural, por outro. Em *Songs of Innocence and of Experience*, o processo mental de autoconhecimento, acessível pela linguagem, tem o seu paralelo no gesto autográfico que arranca o desenho à chapa. Numa perspectiva mais ampla, a tensão dos opostos actualiza-se exemplarmente na Bíblia contra-mitológica de William Blake, fazendo dos estados contrários da alma humana experiências contíguas e

⁵⁷ A tensão dos opostos acusa a influência de Boehme, da sua convicção de que a dinâmica entre forças negativas e positivas é essencial à vida, ao invés de se consumir na oposição tradicional entre bem e mal, enquanto conceitos que mutuamente se excluem.

coexistentes, sem que *experiência* signifique o transcender da *inocência*, no termo de um percurso temporal de conhecimento de si e do mundo, das possibilidades e interdições que este encerra.

No processo de autoconhecimento, ao sujeito restam duas possibilidades: incapaz de ultrapassar o estado primário da lagarta, permanecer “closed [...] up, till he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (*The Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 39) ou transformar-se em borboleta, se, à semelhança dos poetas antigos, for dotado de “enlarged & numerous senses” (*The Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 38). É do potencial da sua natureza, mensurável em duas escalas cujos extremos são para o autor “Contraction / Expansion” e “Opacity / Lucidity”,⁵⁸ que depende a capacidade de ter ou não a visão do infinito: “The Divine hand found the Two Limits: first of Opacity, then of / Contraction. / Opacity was named Satan, Contraction was named Adam. (*Milton, Book the first*. E 1988: 107).⁵⁹ A viagem de Milton de regresso à terra justifica-se pela união a William Blake, como ele um profeta marginalizado, na sua tarefa de redenção do mundo da Razão, da moral convencional e do estado de degradação a que a arte nacional se encontra reduzida:

⁵⁸ De regresso a Londres após o período de três anos passado em Felpham, William Blake retomou a escrita do manuscrito de *Vala or The Four Zoas*, iniciado em 1795 e nunca acabado, e que o terá ocupado até 1804. Nessa altura, desenvolveu a noção dos limites que definem e confinam o erro. Criados pela mão divina – “Divine hand” – em *Milton*, constituem os limites à queda iniciada por Urizen. Fora destes estados psicológicos e ontológicos, a humanidade não pode existir. Pretendendo mudar a natureza da percepção humana, acrescentou o de “states”, estados mentais, como a ira, o desejo, que o ser humano atravessa e que não são permanentes.

⁵⁹ Northrop Frye salienta o papel desempenhado pela Imaginação na percepção: “The universal perception of the particular is the ‘divine image’ of the *Songs of Innocence*; the egocentric perception of the general is the ‘human abstract’ of the *Songs of Experience*” (32).

No estado adâmico – “the state of Adam” – o nível mais baixo da primeira escala, o ser humano percebe apenas através dos sentidos, regendo-se por impulsos fisiológicos. Na segunda das escalas, a Opacidade corresponde ao estado mais primário – “the state of Satan” –, em que é incapaz de exercer a imaginação ou de demonstrar sensibilidade. No outro extremo situa-se o reconhecimento de que, para além das suas aptidões, o sujeito se integra num todo abrangente, percepção determinante para a lucidez com que encara os estados contrários da sua alma, as contradições e conflitos resultantes do confronto da sua natureza interior com os interditos morais e religiosos. Trata-se de um estado integrado que se pode definir como “The Human Imagination: which is the Divine Vision & Fruition/In which Man liveth eternally.” (*Milton*. E 1988: 132).

O diagrama “Four Zoas” pretende representar o “Mundane Egg”, o universo, cujos limites exteriores são demarcados pela “Mundane Shell”, a abóbada celeste. Esse ovo contém os dois estádios inferiores das escalas referidas e representa a trajectória descrita por Milton, cometa fulgurante que regressa à existência humana, com o objectivo de lutar contra as forças que se opõem à arte e ao espírito humano. Com este diagrama, no qual o trajecto de Milton termina no ponto correspondente a Adão, William Blake pretende representar o percurso em direcção ao autoconhecimento (figura 30).

But Milton entering my Foot; I saw in the nether
Regions of the Imagination; also all men on Earth,
And all in Heaven, saw in the nether regions of the Imagination
In Ulro beneath Beulah, the vast breach of Miltons descent.
But I knew not that it was Milton, for man cannot know
What passes in his members till periods of Space & Time
Reveal the secrets of Eternity: for more extensive
Than any other earthly things, are Man's earthly lineaments.
And all this Vegetable World appear'd on my left Foot,
As a bright sandal form'd immortal of precious stones & gold:
I stooped down & bound it on to walk forward thro' Eternity
(Milton. E 1988: 115)

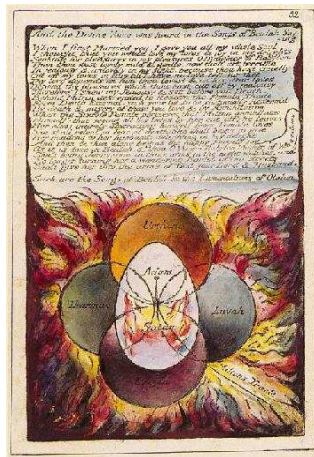


Figura 30 - *Milton a Poem*, cópia C, gravura 34, (Bentley 32, Erdman 32, Keynes 32), c. 1804-1811 (New York Public Library).

Autoconhecimento e criação artística justificam esse movimento meteórico de regresso à Terra, percepçionável apenas por aqueles que possuem Imaginação criativa. A viagem de Milton corresponde a um processo de autodescoberta, cujo ponto de partida é o reconhecimento de que, para poder criar artisticamente, terá de voltar à Terra e destruir o seu eu anterior. A auto-aniquilação é condição da criação artística:

And Milton said I go to Eternal Death! [...]
I in my Selfhood am that Satan: I am that Evil One!
He is my Spectre! in my obedience to loose him from my Hells
To claim the Hells, my Furnaces, I go to Eternal Death.”
(Milton. E 1988: 108)

A morte eterna a que Milton se dirige não significa o fim do ser humano, mas uma etapa de um processo contínuo de transformação no sentido da regeneração.⁶⁰ William Blake, que se considerava, como a Milton, um poeta profético, dizia ter morrido várias vezes ao longo da vida, tal como registou no livro de autógrafos de William Upcott, a quem visitou, em Janeiro de 1826.

O próprio método de composição exigia que o autor, de certa forma, se anulasse. A linha, não o tom ou o pormenor, constituía a linguagem natural do meio gráfico eleito por permitir fundir invenção e execução, valorizando tanto o processo como o resultado. Execução, “the Chariot of Genius” (E 1988: 643), é manifestação da invenção. Tendo como referentes o seu mundo interior e o meio gráfico, Blake não desvia o olhar da chapa à medida que inventa, à semelhança do escriba que, na gravura 10 de *Marriage of Heaven and Hell* (figura 29), desenha as palavras ditadas pela sua Imaginação sem levantar os olhos, num processo em que sujeito e objecto se fundem. Na realidade, o método de trabalho de Blake obrigava-o a essa atitude, não necessitando, como o pintor, de desviar o olhar do que executava. Para além dessa razão prática, esta representação relaciona-se com o mito da criação do livro e do mundo: na gravura em causa, a obra de

⁶⁰ A questão do carácter profético da obra de William Blake e o seu papel enquanto artista – “terrible Blake”, “the English Blake” – insere-se na preocupação mais ampla com o estado da arte nacional, a comercialização a que se encontra reduzida e o seu posicionamento no contexto artístico internacional. Nessa medida, a obra de arte pode ter um papel interventivo, cujos contornos políticos se lêem no poema não publicado “Now Art has lost its mental charms”, registado no *Notebook*. Aliando motivações individuais e políticas, William Blake alerta para o facto de que embora o artista tenha o poder de redimir a arte, de nada valerá à nação inglesa se não resistir à sua reprodução mecânica e mercantil:

Now Art has lost its mental charms
France shall subdue the world in Arms
So spoke an Angel at my birth
Then said Descend thou upon Earth
Renew the Arts on Britains shore
And France shall fall down & adore
With works of Art their armies meet
And War shall sink beneath thy feet
But if thy Nation Arts refuse
And if they scorn the immortal Muse
France shall the arts of Peace restore
And save thee from the ungrateful shore

Spirit who lovst Britannias Isle
Round which the Fiends of Commerce smile
(E 1988: 479)

Na exposição de 1809, Blake refere o seu objectivo: “[to] make England, like Italy, respected by respectable men of other countries on account of Art” (E 1988: 549). As obras aí mostradas pretendem proteger a Inglaterra da “too just imputation of being the Seat and Protectress of bad (that is blotting and blurring) Art” (528). Ao conceito de “Selfhood” opõe William Blake a ideia de “Divine Body”, “Imagination”, “Poetic Genius”, “True Man”.

Blake é-lhe ditada pelo Génio Poético, e a Imaginação torna-se exterior ao concretizar-se no manuscrito que se encontra sobre os joelhos do autor. No momento em que regista o que esta lhe dita, Blake desenvolve-a simultaneamente no papel e na sua mente, num processo em que Imaginação e desenho se geram e reflectem mutuamente, fazendo de invenção e execução actividades interactivas. Este gesto da mão que simultaneamente recebe e concretiza a Ideia equipara invenção e execução: “I know that The Mans Execution is as his Conception & No Better” (*Annotations to Reynolds*. E 1988: 649). A complementaridade de actividade física e mental é verbalizada por William Blake em diversos passos dos seus escritos, podendo ser entendida como um dos aspectos fundamentais da sua teoria artística e do seu contributo para a história da arte inglesa: “Execution is only the result of Invention.” (*Public Address*. E 1988: 576) e “Invention depends Altogether upon Execution. as that is right or wrong so is the Invention perfect or imperfect” (*Annotations to Reynolds*. E 1988: 637). É neste contexto que, em *Milton*, William Blake descreve o acto criador de Los:

Terrified Los stood in the Abyss & his immortal limbs
Grew deadly pale; he became what he beheld: for a red
Round Globe sunk down from his Bosom into the Deep in pangs
(E 1988: 97)

Em carta a Thomas Butts, datada de 25 de Abril de 1803, Blake refere-se a um longo poema, provavelmente *Jerusalem*,⁶¹ escrito durante os anos de Felpham, descrevendo o processo da sua composição como exterior à vontade do sujeito:

I have written this Poem from immediate Dictation twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time without Premeditation & even against my Will. the Time it has taken in writing was thus render'd Non Existent. & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a long Life, all produc'd without Labour or Study. (E. 1988: 728-9)

Escrevendo a William Hayley aquando da morte de Thomas Alphonso, William Blake refere a morte de seu irmão Robert treze anos antes e a influência externa que este continua a ter na sua obra: “[...] with his spirit I converse daily & hourly in the Spirit. &

⁶¹ Nesse poema, Blake faz referência a essa circunstância: “When this Verse was first dictated to me I consider'd a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakespeare” (E 1988: 145)

See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate” (E 1988: 705). Exterior ao sujeito, o Génio Poético funde-se com o meio, os métodos e os instrumentos, materializando a invenção num objecto que também lhe é externo. Deste processo, resulta a integração de artista e artefacto, a corporização da Imaginação na linha de contorno definida:

The Man who asserts that there is no Such Thing as Softness in Art & that every thing in Art is Definite & Determinate has not been told this by Practice but by Inspiration & Vision because Vision is Determinate & Perfect & he Copies That without Fatigue Every thing being Definite & determinate (E 1988: 646)

É o método de produção, autoconsciente da sua materialidade, que permite ultrapassar as limitações dos órgãos sensoriais e eliminar a ideia de que corpo e alma são entidades distintas, “by printing in the infernal method”. A indissociabilidade de corpo e alma é incompatível com a cristalização da percepção limitada aos órgãos dos sentidos. Ao mesmo tempo, tem o seu correlato na indissociabilidade da materialidade do método e da materialidade da obra produzida pela combinação do Génio Poético que a dita e da mão que a executa, da obra produzida, representada e percebida. Por outras palavras, a indissociabilidade da invenção e da execução, do meio, da mensagem e do método de transmissão são condição de uma percepção que ultrapassa os órgãos dos sentidos: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. / For man has closed himself up, til he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern”.

1.4. O livro iluminado como cosmogonia

A técnica utilizada por William Blake permite à oficina tipográfica assumir-se como forja divina, revelação de Deus e do mundo consubstanciada na materialidade do meio de que as formas são extraídas, quer pela gravura a água-forte ou pelas suas variações, o relevo em cobre (“wood-cutting on copper”) ou o relevo em estanho (“wood-cutting on

pewter”), quer pela gravação em oco. No processo criativo, a gravura afirma-se como cosmogonia. A oficina de gravação torna-se um espaço de criação de que há vestígios no gesto de Los, em *The Book of Los*, Capítulo IV (*The Book of Los*. E 1988: 94):

2: Upfolding his Fibres together
To a Form of impregnable strength
Los astonish’d and terrified, built
Furnaces; he formed an Anvil
A Hammer of adamant then began
The binding of Urizen day and night

3: Circling round the dark Demon, with howlings
Dismay & sharp blightings; the Prophet
Of Eternity beat on his iron links

4: And first from those infinite fires
The light that flow’d down on the winds
He siez’d; beating incessant, condensing
The subtil particles in an Orb.

5: Roaring indignant the bright sparks
Endur’d the vast Hammer; but unwearied
Los beat on Anvil; till glorious
An immense Orb of fire be fram’d.

A função cosmogónica do livro iluminado é potenciada pela capacidade de reinvenção a cada edição. A chapa de cobre pode, a qualquer momento, originar novos livros gravados, impressos e coloridos pelo autor, “a mighty Devil folded in black clouds” (E 1988: 35), acto de criação representado em algumas das gravuras que os ilustram (figuras 15 e 29). A inspiração divina da técnica utilizada é sugerida pela pedra em que grava o autor o texto na gravura 41 de *Jerusalem*, (figura 15) na qual a palavra encarna o poder do verbo original e perdura infinitamente. Nessa imagem, Blake representa-se a si próprio, escrevendo em espelho um manuscrito, encostado à “Giant form” que na gravura 3 de *Jerusalem* identifica com o livro iluminado: “After my three

years slumber on the banks of the Ocean, I again display my Giant forms to the Public” (E 1988: 145).

A tensão dos opostos é o motor que impulsiona o génio criador, o que faz com que o autor perspective o seu interesse pela natureza da percepção humana do ponto de vista dos contrários e enquanto “luta mental”. Boehme considerara que o espírito divino está presente em todas as coisas criadas, ideia que fundamenta também o carácter profético da arte de Blake e a sua concepção dos contrários enquanto formas de visão das coisas que, ao invés de integrantes de um sistema uno e coerente, constituem elementos opostos em relação dialéctica. À criação do mundo material subjaz a existência de entidades espirituais que, num processo impulsionado pelo fogo do desejo e da vontade – “As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius” (*Marriage of Heaven and Hell*. E. 1988: 35) – desencadeiam uma espiral interactiva perpétua que está na origem do cosmos.

Nesta dialéctica contínua, trate-se de uma criação divina ou humana, participam emoções negativas conotadas com o “Abismo”, a ira e a fúria. Todo o acto criativo nasce de um conflito, de que resulta a união do mundo material com a essência espiritual. É por isso que Los malha furiosamente o ferro, opondo a imaginação criativa e o trabalho artístico à racionalidade e à percepção limitada de Urizen. É essa mesma atitude que domina o sujeito poético em *Milton*, conciliando actividade física e mental:

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land.
(E 1988: 95-6)

Ao nível mais prático, a tensão dos opostos evidencia-se na organização de pares de imagens, de páginas em espelho e no hábito do autor de gravar novas composições nas costas de chapas de cobre previamente utilizadas, ditada certamente por questões económicas, mas também pela fixação pelos contrários.

Esta mesma tensão conduz William Blake a reinventar os mitos recebidos do passado, entre eles, muito particularmente, o mito da criação do mundo. No final de *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake prometera: “I have also: The Bible of Heaven and Hell: which the world shall have whether they will or no.” (E 1988: 44). Esta afirmação

e a inscrição do título “The Bible of Hell, in Nocturnal Visions collected. Vol. I Lambeth”, numa folha encontrada por Dante Gabriel Rossetti entre os papéis de Blake, aliadas ao interesse pelo estudo da Bíblia e da sua estrutura narrativa que então se fazia sentir, estarão na origem da reescrita dos livros bíblicos, em obras como *The First Book of Urizen* (1794), *The Book of Los* (1795) – ambos uma reinvenção do *Livro do Génesis* – e *The Book of Ahania* (1795) – uma reinvenção do *Êxodo*. De todos os livros de William Blake, apenas esses três são escritos em duas colunas e divididos em capítulos e versículos, simulando a estrutura da Bíblia. É também a reescrita dos livros herdados que o conduz a escrever *Milton* e a fazê-lo regressar à Terra.

O conjunto de personagens humanas e de animais que representam categorias psicológicas e emocionais, faculdades mentais, posições políticas, entidades geográficas, que povoam os livros de Blake constitui-se num sistema de imagens, símbolos e mitos capazes de recriar o mundo de uma forma que ultrapassa a alegoria. Nem essas figuras, nem a reescrita dos mitos do passado alheiam Blake da representação dos cataclismos políticos e sociais do seu tempo, do radicalismo dissidente inglês do final do século XVIII, dos levantamentos populares, como os *Gordon Riots* em que participou, do jacobinismo de Richard Price, Thomas Paine, William Godwin, Mary Wollstonecraft. A consciência das Revoluções e do seu falhanço espelha-se nos livros proféticos *America* (1793) e *Europe* (1794), também eles inscritos na rede mitológica gerada pelo autor.

Percepcionando o ser humano como castrado pelas circunstâncias sociais, religiosas, económicas e políticas do seu tempo, William Blake luta contra a desumanização através da fantasia e da reescrita, alargando a experimentação com o meio gráfico à experimentação com os mitos da criação, reflexos da necessidade de ver *através* e não *com* o olho. Inscreve-se assim num certo humanitarismo e espírito de justiça social, no interesse pela ideia de “criança” que então despertava, na tomada de posição relativa aos desprotegidos, à escravatura, ao trabalho infantil. A preocupação com as circunstâncias do seu tempo e dos mais desfavorecidos em particular fica em evidência em três dos poemas de *Songs of Innocence and of Experience*: “Holy Thursday”, “The Chimney-sweeper” e “London”. No caso dos dois primeiros poemas é reforçada pelo facto de cada uma das sequências conter um poema com o mesmo título, mas em que os acontecimentos são apresentados numa perspectiva distinta, o que acentua a ideia de que cada um dos livros constitui uma forma de experiência diferente.

Considerando apenas *Songs of Experience*, em “Holy Thursday” é evidente a desigualdade social e a pobreza das crianças que choram com fome:

Is this a holy thing to see,
In a rich and fruitful land,
Babes reduced to misery,
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?
Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!

[...]

(E 1988: 19)

Em “The Chimney Sweeper” assiste-se à crítica às instituições religiosas e políticas e à denúncia da exploração das crianças. Nesse poema, o trabalho infantil é legitimado pela ordem social e por princípios religiosos, por sua vez legitimados por uma ordem divina. A ideologia religiosa e a clivagem social e económica são reproduzidas pelos próprios pais, responsabilizados pela entrada da criança no mundo do trabalho:

They [father & mother] are both gone up to the church to pray.

[...]

They think they have done me no injury:
And are gone to praise God & his Priest & King,
Who make up a heaven of our misery.

(E 1988: 22-3)

Em “London”, onde tudo é concessionado – “each charter’d street”, “the charter’d Thames” (E 1988: 26) – o ser humano, agrilhado pela razão e pela ordem política, religiosa e económica, é representado como uma mercadoria, seja ele o Limpachaminés, o Soldado ou a Prostituta:

In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear.

(E 1988: 27)

William Blake recusa uma visão mecanicista e reducionista do mundo, a ciência materialista, o raciocínio lógico, a crença de que tudo pode ser medido e entendido – Urizen, razão, ciúme e limite, o “Human Abstract” de *Songs*, “Ratio” em *There is no Natural Religion e All Religions Are One*. Com base na convicção de que “Each particle is also human form’d” e na valorização da Imaginação e da Visão rejeita o racionalismo e o pensamento de Newton – “May God us keep / From Single vision & Newton’s sleep” (carta a Thomas Butts, Gilchrist 160) – Locke e Bacon. Em Abril de 1827, a poucos meses da sua morte, em carta a George Cumberland, escreveu:

I know too well that a great majority of Englishmen are fond of The Indefinite which they Measure by Newtons Doctrine of the Fluxious of an Atom. A Thing that does not Exist. These are Politicians & think that Republican Art is Inimical to their Atom. For a Line or Lineament is not formed by Chance a Line is a Line in its Minutest Subdivision[s] Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else. Such is Job but since the French Revolution Englishmen are all Intermeasurable One by Another Certainly a happy state of Agreement to which I for One do not Agree. God keep me from the Divinity of Yes & No too The Ye Nay Creeping Jesus from supposing Up & Down to be the same Thing as all experimentalists must suppose. (E 1988: 783)

Newton (figura 12) e *Nebuchadnezzar* (figura 8) são representados em posições semelhantes, o primeiro, dobrado sobre si próprio e quase indistinto da rocha em que se senta, o segundo, castigado por Deus pela sua falta de fé e orgulho, reduzido à bestialidade, de gatas. Acusados de falta de humanidade, ambos demonstram como a razão e a sensualidade puras são contrárias à Imaginação. Poeta e profeta, Blake antevê a aproximação do fim do mundo através da arte: “The Last Judgement is an Overwhelming of Bad Art & Science” (E 1988: 565).

Formas de repressão como o colonialismo, a escravatura, a repressão sexual, a atitude discriminatória face às mulheres são entendidas do ponto de vista mais amplo da

repressão da consciência. Na página-título de *Visions of the Daughters of Albion* William Blake inscreve o mote “The Eye sees more than the Heart knows” (E. 1988: 45), contextualizando o livro no seu interesse pela natureza da percepção humana. Crítica à coarctação da expressão da energia, do desejo e da liberdade sexuais, *Visions of the Daughters of Albion* evidencia também a limitação dos sentidos.⁶²

Numa celebração das aspirações do ser humano, o final de *Vala or The Four Zoas* aponta para a possibilidade da reunificação das faculdades humanas, do “Four-fold Man” de *Jerusalem*, num mundo em que as forças negativas – “the war of swords”, “the dark religions” – serão substituídas pela “intellectual War”:

The Sun arises from his dewy bed & the fresh airs
Play in his smiling beams giving the seeds of life to grow
And the fresh Earth beams forth ten thousand springs of life
Urthona is arisen in his strength no longer now
Divided from Enitharmon no longer the Spectre Los
Where is the Spectre of Prophecy where the delusive Phantom
Departed & Urthona rises from the ruinous walls
In all his ancient strength to form the golden armour of science
For intellectual War The war of swords departed now
The dark Religions are departed & sweet Science reigns
(E 1988: 406-7)

O processo de recriação tem lugar também ao nível do objecto-livro, traduzindo-se na reimpressão e recoloração dos livros iluminados, uns mais recorrentemente do que outros, com diferenças acentuadas na paleta de cores no período mais tardio. A recriação do livro manifesta-se, assim, ao nível material pela introdução de variações em reedições de uma obra, algumas delas resultantes do modo de produção, outras de uma diferente concepção dos mesmos livros produzidos em períodos distintos, podendo ser entendida como um processo de reescrita da sua própria mitologia.

⁶² They told me that the night & day were all that I could see;
They told me that I had five senses to inclose me up.
And they inclos'd my infinite brain into a narrow circle.
And sunk my heart into the Abyss, a red, round globe hot burning
Till from life I was obliterated and erased.
(E 1988: 47)

1.5. Concepção orgânica e organização no livro iluminado

A poética de William Blake traduz uma concepção orgânica do livro iluminado que, dispensando uma matriz em papel, se aproxima, em certa medida, de um dos princípios de um sítio de publicação em linha e de *The William Blake Archive*, um formato electrónico em permanente actualização, quer do ponto de vista técnico, quer pela inclusão de novas obras. Enquanto editor da sua própria obra, Blake não precisava de tê-la completa para iniciar a gravação e subsequente impressão. A gravura a água-forte em relevo era um processo criativo que prescindia da prévia divisão do texto em páginas, cada uma delas correspondente à folha de cobre sobre a qual seria feita a transferência.⁶³ Não obrigava a que o editor conhecesse o *layout* da página, a distribuição de texto e imagem ou sequer o número final de páginas e, conseqüentemente, de chapas, o que explica que tenha sido possível a Blake ter iniciado a gravação de *Jerusalem* (1804 - 1820) e de *Milton* (1804-18) sem que qualquer dos livros estivesse terminado e que ela se tenha prolongado por um tão longo período de tempo. Tomadas de decisão relativas aos códigos bibliográficos como o tamanho e o estilo da letra, o espaço entre palavras e linhas, o número de linhas por página eram efectuadas no momento da gravação, resultando em configurações não uniformes.

Através da impressão iluminada, a execução adquiria um papel criativo na invenção do texto, da ilustração, do desenho gráfico, conferindo uma sensação de tridimensionalidade, ao fazer o texto verbal penetrar ou entrelaçar-se com o texto icónico. As decisões relativas ao desenho da página, tomadas no momento da gravação, podiam reflectir-se directamente na forma do texto. Também o espaço destinado às decorações envolventes do texto e às ilustrações era variável e decidido nesse momento. O *layout* podia ser mais convencional, mantendo práticas tradicionais como a separação de texto e imagem, apresentando uma vinheta em cima ou em baixo e o texto na parte restante da página (figuras 31 e 33) ou uma variação dessa situação em que, apesar da delimitação, se verifica um prolongamento da ilustração para a zona reservada às

⁶³ No que diz respeito ao número de páginas de cada obra e ao conteúdo particular de cada uma delas, William Blake podia exercer um controlo maior do que qualquer autor que fizesse publicar os seus livros em edição tipográfica. A chapa de cobre e a página de papel constituem os limites físicos no interior dos quais a invenção e a execução se desenrolam. Por estas circunstâncias, a unidade básica dos seus livros é a página, o que não sucederia se os entregasse para produção alheia.

palavras (figura 36).

Esta circunstância, que não significa que o texto dos poemas não existisse previamente no papel, explica também a quase inexistência de esboços de imagens, deixando pressupor que, depois de inventada a técnica, Blake passou a compor directamente na chapa. O carácter autográfico da técnica não justificava a duplicação de um trabalho que, como por exemplo no caso apontado por Joseph Viscomi, o dos esboços das gravuras 6 e 7 de *The Book of Thel* (figura 32), os únicos existentes, acabaria por tomar uma configuração final diferente ⁶⁴ (figuras 33 e 34).

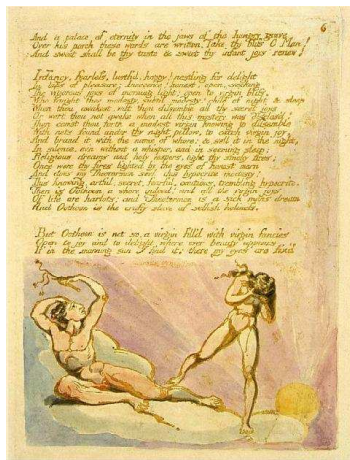


Figura 31 - *Visions of the Daughters of Albion*, cópia C, gravura 9, (Bentley 9, Erdman 6, Keynes 6), 1793 (Glasgow University Library).

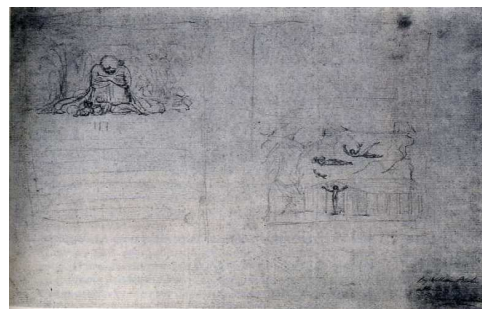


Figura 32 - Esboços de *The Book of Thel*, c. 1789, gravuras 6 e 7.

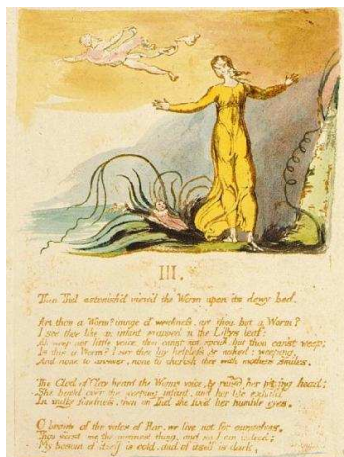


Figura 33 - *The Book of Thel*, cópia H, gravura 6 (Bentley 6, Erdman 4, Keynes 4) c. 1789 (Library of Congress).



Figura 34 - *The Book of Thel*, cópia H, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 5, Keynes 5) c. 1789 (Library of Congress).

⁶⁴ Através destes esboços prévios a lápis e sem texto é possível afirmar que Blake os concebera para funcionarem como um díptico, estendendo-se muito provavelmente esse tratamento convencional às restantes páginas do livro. No entanto, cada gravura acabou por ser impressa apenas num lado da folha, talvez para prolongar o número de páginas que acabou ainda assim por ser de apenas oito.

A diferença essencial entre a impressão utilizando tipos, em que texto e imagem são reproduzidos separadamente, e a técnica inventada por Blake não está apenas no facto de a primeira manter separados os momentos da invenção e da execução e de a segunda os fundir. O que verdadeiramente separa ambos os modos de produção é o facto de o carácter da primeira ser mecânico e o segundo autográfico. Aliás, dada a natureza autográfica do meio, a única componente que tinha de existir previamente era mesmo o texto do poema. A sua reescrita no novo meio dispensava a mera reprodução, substituindo-a pela produção do desenho directamente no cobre.

Combinando os instrumentos do impressor, do poeta e do pintor, Blake conferia ao seu trabalho a elasticidade própria do esboço, que lhe permitia acrescentar ou eliminar pormenores. Dispensava os modelos e a transferência porque as marcas desenhadas no cobre podiam ser alteradas e apagadas, até mesmo aquando da pintura e da coloração. Por outro lado, quando necessário, procedia por transferência de modelos quer se tratasse de impressão em oco, ou de variações da gravura a água-forte, o relevo em cobre (“wood-cutting on copper”) ou o relevo em estanho (“wood-cutting on pewter”)⁶⁵. Ao carácter autográfico da técnica subjaz uma diferente concepção de texto: para além das oportunidades que a não divisão das tarefas implicava, possibilitava a adopção de técnicas e instrumentos próprios da escrita e do desenho, ao invés de tipos metálicos que havia que organizar de forma a obter o efeito desejado. Essa possibilidade permitiu a Blake reclamar para o meio gráfico um papel activo na composição pictórica.

Desafiando a convicção de alguns críticos de que a impressão iluminada era uma reprodução de uma imagem existente num outro meio, Joseph Viscomi descreveu

⁶⁵ Após cinco anos sem produzir livros iluminados, por volta de 1800, Blake criou estas duas técnicas. Em vez de desenhar as formas directamente a negro como se o fizesse numa folha de papel, fazia-as sobressair negativamente sobre um fundo preto. Tratando-se também de técnicas de gravação em relevo, desenvolveram-se independentemente dos livros iluminados. Provavelmente utilizadas pela primeira vez em *Little Tom the Sailor* foram-no também em *Milton* e *Jerusalem*. Na técnica “wood-cutting on pewter” o modelo era transferido por decalque na chapa escurecida, provavelmente com giz vermelho, sendo depois removida a base de cada lado das linhas transferidas de modo a que o contorno ficasse a preto. A imagem resultante caracterizava-se por contornos marcados, contrastes claro/escuro, como se se tratasse de uma xilogravura. Na verdade, o método usado era semelhante, recorrendo ao estanho e a agulhas, em vez de a madeira e a facas.

Na técnica “wood-cutting on copper” o metal era mais resistente e Blake utilizava ácido em vez de agulhas para definir os contornos. Enquanto as gravuras resultantes da outra técnica tinham um aspecto sólido, parecendo talhadas em madeira, estas, submetidas ao banho químico, resultavam mais dinâmicas, definidas por linhas que se destacavam no fundo negro, podendo ser designadas com mais propriedade por “white-line-etching”. Em ambos os casos só eram transferidas as ilustrações.

As duas técnicas podiam ser utilizadas nos livros iluminados, sendo o decalque mais apropriado do que a contraprova. As imagens eram transferidas porque eram produzidas indirectamente, utilizando os instrumentos próprios do gravador. Constituem mais um exemplo da vontade e da capacidade inventiva de Blake.

detalhadamente – e pôde comprovar, através da produção e coloração de *Songs of Innocence and Experience*, cópia B, utilizando as técnicas, as tintas e as cores que afirma terem sido usadas por Blake, em colaboração com Paul Ritchie, da “Manchester Etching Workshop” – o método de trabalho do autor.⁶⁶ Deitou assim por terra a ideia de que Blake inventara o livro iluminado para reproduzir os seus poemas ilustrados, isto é, para criar uma versão fac-similada de um texto e de uma imagem.⁶⁷ Essa é uma das características principais da iluminura mas não constituiu o seu fundamento. Que se tratava de um trabalho integrado e directamente executado na chapa fica claro sobretudo quando o desenho gráfico faz entrelaçar texto e imagem (figura 35), quando a segunda se sobrepõe à zona reservada ao primeiro (figura 36) ou quando o texto se encaixa de tal modo na ilustração que a configuração das letras assume as formas ondeadas das representações icónicas, como na página de título de *The Marriage of Heaven and Hell* (figura 37). De acordo com Laura Mandell, estas características da página iluminada, da técnica autográfica do autor e da relação entre palavra e imagem eliminam a possibilidade de uma sua leitura silenciosa:

[...] it is precisely the silent, purely visual apprehension of language images that Blake’s illuminated lyrics disrupt both insofar as engraved handwriting makes immediate apprehension impossible, and insofar as Blake converts letters into images: his letters trail off into curlicues and, ultimately, become part of the illustrations. (766)

⁶⁶ Do ponto de vista técnico, este capítulo segue de perto o trabalho de Joseph Viscomi dado o facto de este especialista mundial da obra de William Blake ter dedicado uma boa parte da sua vida académica à obra do autor e ter conseguido demonstrar, não apenas em teoria, a partir da observação minuciosa de gravuras originais, mas também pela execução dos diferentes estádios de produção da gravura, o método de produção do autor. Assim, seguiu-se o exposto em “Illuminated Printing”, em *Blake and the Idea of the Book* e em “Recreating Blake’s Illuminated Prints: The Facsimiles of the Manchester Etching Workshop”.

⁶⁷ No século XIX, nomes como J. T. Smith, Allan Cunningham e Alexander Gilchrist, o biógrafo de Blake, consideravam que o autor desenvolvera a técnica para reproduzir poemas ilustrados, centrando a sua atenção no líquido impermeável ao ácido que Blake utilizaria para traçar. Percy Grassby (1924), Ruthven Todd (1948) e Stanley William Hayter (1966) deslocaram a ênfase para a dificuldade do autor em escrever em espelho. Contudo, ainda que implicitamente, ao aceitarem a teoria da transferência do desenho do papel para a chapa, os três partilham da convicção de anteriores críticos de que o objectivo de Blake havia sido a reprodução de um desenho gráfico previamente existente.



Figura 35 – *The Song of Los*, cópia A, gravura 3 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3), 1795 (British Museum).

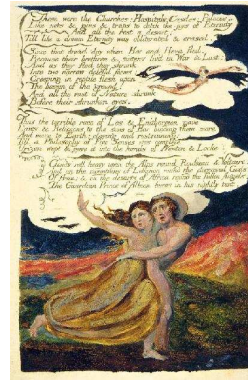


Figura 36 – *The Song of Los*, cópia A, gravura 4 (Bentley 4, Erdman 4, Keynes 4), 1795, (British Museum).

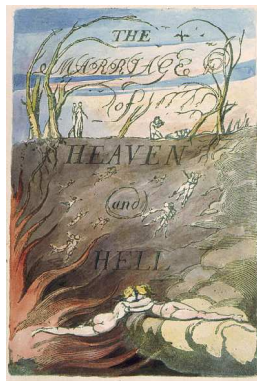


Figura 37 – “The Marriage of Heaven and Hell”. *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia C, gravura 1 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1), 1790 (Morgan Library and Museum).

As imagens impressas por Blake eram originais na medida em que, para além de novas, eram criadas sem modelos e, por isso, mais próximas do momento de inspiração. Nessa medida, adequavam-se ao fascínio pelo sopro original do Génio Poético, à atracção romântica pela espontaneidade, traduzida no conhecido lamento de Percy Shelley: “[w]hen composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet” (54). Utilizando a impressão iluminada como um modo de produção e não de reprodução, William Blake concilia a originalidade e o gosto romântico pelo autográfico e autêntico, pelo esboço e pelo desenho, mais próximos do gesto criador primordial. Todavia, ao mesmo tempo que reclama a noção de criação original e total, persiste em repetir a diferença, re-produzindo permanentemente novos originais, questionando a impossibilidade de reprodução da aura original, tal como Walter Benjamin a subscreveu. A impressão iluminada parece realizar de forma paradoxal a reprodução mecânica da obra de arte, já

que a sua reprodutibilidade conserva, quase independentemente da intencionalidade autoral, algo da aura autográfica da obra singular.

Ao conferir a cada cópia um cunho original e inconfundível, não permitindo às iluminuras que se detivessem nas linhas, pontos e manchas, “blots and blurs”, vagos e indecisos do esboço, de acordo com o princípio de que “[m]inute Discrimination is Not Accidental All Sublimity is founded on Minute Discrimination” (E 1988: 643) e de que “Singular & Particular Detail is the Foundation of the Sublime” (E 1988: 459), William Blake problematiza originalidade e reprodução: não sendo a autenticidade replicável, de entre as cópias de *Songs of Innocence and of Experience*, qual delas é a original? A indefinição que o autor condenava foi remediada pelo contorno distinto, e a rigidez da linha gravada pela maior fluidez que adquiria pela posterior coloração, sem perder o carácter definido. Essa é uma condição fundamental da sua concepção de arte: “To produce an Effect of True Light & Shadow is Necessary to the Ornamental Style, which altogether depends on Distinctness of Form” (E 1988: 463).

A organização torna-se, pois, um princípio fundamental num processo em que, aproveitando o poder gerador do esboço, William Blake traça as primeiras linhas e pontos, posteriormente sublinhados pelo contorno idiossincrático das suas iluminuras. “Invention”, afirma, “depends Altogether upon Execution or Organization; as that is right or wrong so is the Invention perfect or imperfect” (E 1988: 446). O desenho em linha firme assume assim um carácter primordial como fundamento da arte, e desenho e gravura são esteticamente equivalentes. É o contorno definido que distingue claramente as formas fazendo com que seja no decurso do processo material que a invenção se consuma. Isto porque, de acordo com Blake, “Working up Effect is more an operation of Indolence than the Making out of the Parts [...] For Real Effect. is Making out the Parts & it is Nothing Else but That” (E 1988: 639).

Num acto de criação visceral, espírito e matéria, mão e instrumento, imaginação e meio gráfico fundem-se para consumir na chapa de cobre a invenção, à medida que esta é executada. O gesto autográfico do gravador, resultante da interacção entre a mente, a linguagem e o meio, impõe ordem à invenção original, tornando-a inteligível, num processo minucioso de discriminação. No seu decurso, o artista organiza o desenho, à medida que as marcas traçadas se discriminam em contornos firmes e definidos.

1.6. Múltiplos singulares: variação na impressão iluminada

Na impressão iluminada, a variação intencional não pode ser desligada da evolução do conceito de livro iluminado, que se reflecte no acabamento da página e corresponde a períodos específicos de produção. Comparar cópias de diferentes edições, para as quais foram tomadas determinadas decisões, é uma forma ahistórica de encarar a variação. Para além da descontextualização que significa, esse procedimento não tem em conta as alterações decorrentes do modo de produção, que não implicam necessariamente que o autor tenha pretendido alterar substantivamente uma imagem, um texto ou livro. William Blake pretendeu introduzir variações, mas não com a frequência e a intenção que alguns críticos lhe atribuem ou sequer em consequência da reconfiguração do desenho ou do poema de um livro. Nalguns casos, as relativas diferenças constatáveis conseguem, por vezes, obscurecer as muitas semelhanças também existentes que, nalguns casos, deixam perceber que alguns exemplares terão sido pintados seguindo um primeiro exemplar como modelo. Neste sentido, a afirmação de Carr de que uma das características mais marcadas do livro iluminado é que “each copy of a work differs from all others” (182) deve ser encarada com cautela. Por outro lado, as semelhanças existentes não significam a intenção de repetir rigorosamente uma dada cópia.

William Blake teria a noção da impossibilidade de controlar totalmente a técnica da gravação a água-forte em relevo, o que, aliado às características dos materiais, instrumentos, processos de produção e à partilha das tarefas com Catherine Blake criava um contexto técnico, estético e psicológico que ampliava a variabilidade. Por um lado, os autores destas edições a duas mãos não eram pintores contratados para colorir uma obra seguindo um determinado protótipo. Era-lhes técnica e psicologicamente impossível repetirem determinados pormenores muito específicos em cópias produzidas individualmente, ao longo de vários anos. Este aspecto agudiza-se no caso de livros como *Songs of Innocence* que, num mesmo período, foram produzidos em vários estilos, ao mesmo tempo que se tornaria pouco razoável e difícil de compreender por que motivo Blake usaria estilos de impressão (ou protótipos) diferentes. Entender isso como experimentação seria também pouco plausível, pois de imediato levantaria a questão do critério estabelecido pelo autor para usar um determinado estilo em

detrimento de outro, tornando as características formais das gravuras e dos livros redundantes ou, pelo menos, arbitrárias. A noção de experimentação associar-se-ia, deste modo, à de incoerência, retirando significado ao desejo de experimentar.

Se, por um lado, ter a preocupação de repetir exactamente cada cópia de uma mesma gravura seria tecnicamente impossível em edições coloridas a duas mãos, por outro, a de as tornar abertamente diferentes significaria um acréscimo de trabalho e de tempo contrários à intenção de um autor que criara um método capaz de produzir várias cópias de livros a “less than one fourth of the expense”. Casos em que houve a preocupação de semelhança exacta acabaram por se revelar falsificações.⁶⁸ Assim como não tinham como objectivo produzir cópias exactamente iguais, William e Catherine Blake também não pretendiam que estas fossem completamente diferentes. A coerência em termos de tintagem, impressão e acabamento, estádios intimamente relacionados, existe sobretudo não em termos de uma cópia produzida individualmente, mas de decisões tomadas para uma mesma tiragem. Por esse motivo, considerar toda a variação como intencional significa ignorar que William Blake produziu os livros iluminados não individualmente, mas em edições, que cada cópia funcionava em certos casos como uma edição, e que as decisões de produção eram tomadas para o conjunto de cópias de uma edição, não para cada cópia individual. Por extensão, significa considerar que a variação era introduzida para alterar um dado livro em particular e não todas as cópias produzidas num dado período de tempo.

Por outro lado, não considerar variações deliberadamente introduzidas, que distinguem os livros produzidos em períodos afastados no tempo, equivale a ignorar a intenção autoral. Apesar de muitas das cópias impressas e coloridas numa mesma altura não diferirem muito, partilhando o mesmo estilo de impressão, cores e sua distribuição, o mesmo já não ocorre relativamente a cópias separadas por vezes por um período de vinte anos, que, impressas a partir da mesma chapa de cobre, apresentam diferenças

⁶⁸ O primeiro sinal de que uma cópia é falsa é o facto de ter sido impressa postumamente. As cópias póstumas não têm a qualidade de impressão das cópias de William Blake e as suas páginas são alguns milímetros maiores, em virtude de terem sido impressas em papel não humedecido, que encolhia sempre ligeiramente. Além disso, eram impressas com excesso de tinta, com demasiada pressão e com molduras a castanho avermelhado. A cópia T de *Songs of Innocence* obedece a todas estas características. Foi impressa postumamente e colorida tendo como modelo a cópia B. Segue também a ordem dessa cópia excepto relativamente às gravuras do frontispício e da página-título, que surgem na ordem inversa e apresenta molduras. À cópia T faltam as gravuras 53 e 15. Viscomi chama a atenção para o facto de a gravura “The Lamb” indiciar que se trata de uma falsificação, uma vez que nela foram alterados o arco desenhado pelas costas da figura feminina e o seu penteado (1993: 248). Poderá ter sido Tatham o responsável pela impressão desta gravura, mas não pela sua coloração. Quem quer que fosse conhecia certamente a cópia B e também a cópia U, a única cópia original em que o frontispício e a página-título surgem invertidas.

acentuadas nas aguadas, nos tons, na selecção e distribuição das cores e podem ser consideradas objectos singulares, correspondentes a uma intenção autoral diferente. A paleta de cores que, nos primeiros anos era bastante uniforme, alterou-se drasticamente nos últimos exemplares produzidos. Viscomi assinala: “Books printed in different times, though, were also printed and colored in different styles and are visually very different. Overt differences among copies, in other words, usually reveal different periods and styles of production and not revision of a particular work” (2003).

Para Viscomi, entender as iluminuras numa perspectiva ahistórica significa ignorar a importância do modo como e do momento em que estas foram produzidas. A descontextualização desse processo considera radicalmente a variabilidade, fazendo com que, pela comparação de impressões de diferentes edições, a diferença/variação pareça ter sido introduzida deliberadamente.⁶⁹ Observando as iluminuras no seu contexto técnico, estético e histórico, Viscomi, que teve oportunidade de gravar *Songs of Innocence and Experience*, cópia B, de acordo com o método criado por Blake, reconhece a singularidade de cada exemplar. Contudo, lembra: “[...] illuminated impressions resulted from a creative act whose ultimate intention is realized only in and through other stages” (1993: 178). A intenção autoral só se consuma através dos vários estádios de uma técnica que integrava invenção (*invenire*) e execução (*facire*) e de cujas potencialidades geradoras e criativas William Blake teria consciência. Para entender a variação na impressão iluminada, a *interpretação* da diferença é fundamental, pois na obra de William Blake *diferença* ou *variação* não significa necessariamente tiragens distintas. É o próprio conceito de *diferença* que é desafiado, prendendo-se mais com o de *singularidade*, uma vez que as divergências verificadas nas várias cópias de um livro são muitas vezes consequência inevitável do modo de produção, do meio e dos materiais utilizados e da acção intencional do autor. O facto de este efectuar todos os procedimentos não significa que controlasse totalmente a produção das iluminuras:

Each medium has physical properties that influence the nature of the signs that can come into being within it. Graphic media have, as it were, an intentionality or *telos* of

⁶⁹ Viscomi refere-se concretamente à forma como Carr assenta a comparação que faz das cópias na descrição das diferenças e não nas semelhanças técnicas e estilísticas, agrupando-as de acordo com a repetição de motivos e de cores. Isso conduz à ignorância de factores como padrões de produção, sequencialidade e contiguidade temporais. Daqui resultaria que a variação teria de ser necessariamente encarada como intencional, tanto mais que o formato e a textura do papel e das tintas podia variar numa mesma tiragem.

their own that establishes a dialect between the artist's will and the materials and procedures he uses (and that use him). (Essick 1986: 206)

Ao concretizar a invenção e a execução, ou seja, ao completar a gravação da chapa de cobre, Blake não dava por terminada a sua criação. Uma vez impressa a gravura, havia que iluminá-la, colorindo-a à mão. Blake podia então alterar a gravação utilizando cores diferentes e distribuindo-as de modos diversos. Ao iluminar as gravuras, podia manipular o estúdio anterior, criando diferentes atmosferas, realçando determinados elementos ou introduzindo outros, nas mesmas gravuras dos mesmos livros. Por vezes, verificavam-se diferenças entre o desenho como fora concebido na chapa e a forma como era acabada a gravura. Veja-se, por exemplo, o caso da gravura 7 de *Visions of the Daughters of Albion* (1793,1794) (figuras 38, 39, 40 e 41), em que o céu é pintado de três formas diferentes em três exemplares, criando atmosferas diferentes.

Tratando-se de várias opções que ocorreram no momento da coloração de uma mesma tiragem, é possível que a intenção de Blake tenha sido, neste caso, diversificar o acabamento final, sem que seja possível atribuir-lhes uma intenção inicial ou uma intenção final diferentes. Daqui resulta a dificuldade de distinguir a autoridade relativa de cada versão. De acordo com Viscomi, e como é evidente pela observação das representações fac-similadas das gravuras, as diferenças nessas composições consistem em: a) nuvens roxas sobre um céu lilás ou azul (figuras 38 e 39); b) nuvens roxas sobre um céu amarelo e um sol que se ergue ou que se põe, c) céu amarelo com um sol que se põe ou se ergue (figura 40). Este é um bom exemplo de como, devido ao método de produção do autor, a materialidade do meio determinou a forma de produção e de como as decisões tomadas num dado estúdio afectavam e eram afectadas pelas opções feitas noutros estúdios.

Se estas variações se verificam em gravuras produzidas numa mesma tiragem, a possibilidade da sua ocorrência em diferentes edições ou em edições separadas no tempo torna-se ainda mais provável, particularmente quando a ideia de livro iluminado, de leitor e de leitura evoluiu de forma tão evidente. Nesta perspectiva, o autor não pretendeu introduzir variações num livro iluminado em particular, mas tomou diferentes decisões em momentos distintos, que explicam a diferença.



Figura 38 - Visions of the Daughters of Albion, cópia a, gravura 4 (Bentley 7, Erdman 4, Keynes 4), 1793, (Library of Congress).



Figura 39- Visions of the Daughters of Albion, cópia B, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 4, Keynes 4), 1793 (British Museum).



Figura 40 - Visions of the Daughters of Albion, cópia C, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 4, Keynes 4), 1793, (Glasgow University Library).



Figura 41 - Visions of the Daughters of Albion, cópia J, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 4, Keynes 4), 1793 (Library of Congress).

Estando os estádios de produção interligados, o mesmo é dizer que a chapa de cobre não detém a intenção final, que se consubstanciaria no acabamento dado pela cor. A cor permitia explorar o carácter autográfico da técnica e consumir o livro iluminado enquanto objecto cuja forma se completa apenas após uma série de etapas. A coloração prolonga assim o momento da invenção. O facto de o desenho gravado na chapa nem sempre corresponder à gravura impressa e as mesmas gravuras em cópias diferentes divergirem entre si não significa que William Blake rejeitasse intencionalmente a uniformidade em si mesma. Ter presentes todas as variações ocorridas em edições separadas no tempo seria uma exigência difícil de cumprir quer pelo autor, quer pelo

leitor, ainda que muito atento.⁷⁰ Por esse motivo, para Viscomi (1993), o método de circulação da obra de Blake no seu tempo e a sua invisibilidade do ponto de vista institucional reforçam a ideia de ausência de intencionalidade na diferença. Além disso, embora não existam duas cópias de um mesmo livro ou impressões de uma chapa exactamente iguais, as cópias de uma mesma tiragem apresentavam semelhanças suficientes para serem descritas em termos análogos e marcadas ao mesmo preço. Se se compararem as cópias AA e Z de *Songs*, pertencentes a uma mesma edição, as semelhanças são óbvias. Por esse motivo, não se pode considerar linearmente que a variação determine o significado das gravuras de cópias diferentes de um mesmo livro.

Essick (1986) sublinha a estabilidade da chapa de cobre enquanto objecto físico: “Blake’s major graphic innovation, the relief-etched copper plate, is a more stable matrix, more resistant to purposeful or accidental change, than conventional copperplate engravings” (204), para acrescentar:

[t]he application of ink to the plate, and the imposition of paper over the plate beneath the rollers of the press, outline the general character of the graphic dialectic. The relatively stable and continuous identity of the copperplate is supplemented in its inking and printing by activities of enormous variability and absolute discontinuity. (205)

Para Essick, o modo de impressão e coloração cria uma dispersão da intencionalidade, subvertendo a hipotética possibilidade de reproduzir de forma sempre igual o desenho da chapa. Erdman assume uma posição semelhante relativamente à estabilidade proporcionada pela chapa de cobre, afirmando:

Etching, however, did establish a text that was definitive in the sense of fixed. Once he had applied words to copper and etched surrounding surfaces away, Blake could not alter a letter except by laborious mending; he could scratch away words and even lines but could not easily add new ones. (1988: 789)

Estas constatações são refutáveis em diferentes sentidos. Por um lado, partem da possibilidade do estabelecimento do desenho ideal de uma chapa, dificultado pelo modo de produção e pelas características da própria chapa. Por outro, localizam na chapa de

⁷⁰ Importa observar que, apesar de durante toda a sua vida Blake ter tido a preocupação e o desejo de produzir a sua obra para um público real, que efectivamente não teve, consumir a sua intenção era muito importante para si.

cobre a autoridade do desenho gráfico de uma obra. Por último, perdem de vista que, na produção do livro iluminado, as decisões tomadas num dado estágio afectavam e eram afectadas pelas opções feitas noutros estádios. Não é possível considerar apenas a gravação executada na chapa de cobre, há que prever a impossibilidade de pré-determinar os efeitos das subseqüentes tintagem, impressão e coloração. Como refere Mann,

[...] strictly speaking the copperplate is only the first of a series of surfaces on which Blake worked. The copperplate is not a transcendental but a purely transitive and operational form, a form in the printer's rather than the platonic sense, a *means* of production. Any attempt to conceive the various instances of a given title as representations of some central (immutable, absent) "original" contradicts the production-aesthetic's insistence of immanence, its vehement counter-transcendental force. (14)

A gravação a água-forte em relevo era uma técnica mais susceptível de introduzir e disseminar alterações na materialidade da gravura do que a gravação em oco. Apesar da sua robustez física, o gravador podia eliminar partes da chapa de cobre com o golpe de uma qualquer ferramenta, ou a chapa podia desgastar-se com a utilização e ao ser pressionada de encontro ao papel, originando imagens mais ou menos distintas. Essick não considera essa possibilidade, mantendo que a chapa conserva a sua identidade e que “[v]ariation is a function of the later stages of production, which, with the exception of Blake's method of color printing, are standard procedures” (204). Na prática, os sinais de pontuação gravada nas chapas podiam sofrer alterações na impressão, gerando ambigüidade em consequência da sua maior ou menor definição – em alguns casos vírgulas e pontos finais ou pontos e vírgulas e dois pontos não são fáceis de distinguir entre si. Mesmo o desenho gravado podia ser objecto de constantes e singulares alterações quer quando Blake cobria uma parte para evitar a sua impressão, quer quando raspava parcelas depois de impressas ou as retocava na fase de coloração. Nesse último momento, podia aproveitar criativamente manchas ou salpicos de tinta. Tecnicamente, a gravação a água-forte em relevo não assegurava a uniformidade da tintagem da chapa proporcionada pelas incisões da gravação em oco.

O entendimento integrado de todo o processo levanta a questão das versões, isto é, da determinação do momento em que é possível afirmar que uma variação se assume

como versão. McGann afirma que “[i]t was part of Blake’s artistic project that each of his work *be* unique” (1993: 186). Blake encararia a diferença como integrante de uma concepção de arte criativa, não repetitiva:

Nor are these differences merely accidental, and unimportant for the ‘meaning’ of Blake’s work. Certainly to Blake they seemed immensely consequential; indeed [...] they seemed definitive of the difference between one sort of art (free, creative) and another (commonplace, generalized). (1993: 186-7)

Também Carr considera que aquilo a que chama *revisões* introduzidas pelo autor “have iconographic implications, or at the very least they stimulate hermeneutic activity, for they produce significant new visual relationships that require interpretation” (175). Viscomi questiona a ideia de que as diferenças correspondam a uma reconceptualização ou mudança na intenção autoral, bem como a metodologia utilizada pelos críticos para chegar a determinadas conclusões. Para esse autor, a “reinvenção” de uma obra raramente se verificou ao nível da cópia individual, ocorrendo antes para uma dada tiragem, em resultado de um processo de produção e reprodução gerador de variações. Nesta perspectiva, nem todas as diferenças podem ser consideradas, como McGann pretende, distintas da arte verdadeiramente criativa. Carr regista que “[t]his radical variability is embedded in the material process of producing illuminated prints”, acrescentando “and thus always enters into the verbal-visual exchanges generated within each page” (182). Contudo, como Viscomi demonstra e Erdman constata,⁷¹ as variações não são tantas como poderia parecer à primeira vista. De entre elas, as de coloração, por serem mais óbvias, e a impossibilidade de comparar exemplares dispersos, ocultam frequentemente a repetição de características do estilo de impressão, da técnica de coloração e até da paleta de cores.⁷²

Essick interpreta a diferença em termos representacionais, considerando que algumas delas não introduzem alterações substantivas. Para este autor, o significado de determinadas variações não pode ser reduzido a um texto verbal/visual, no sentido em que ler (interpretar) a imagem significa convertê-la num texto verbal. Algumas dessas

⁷¹ “Monotony Blake loathed, and when we consider how much variety he introduced into the printing and painting of his works, how distinctive each copy is in coloring and in finishing of details, it is surprising how few truly variant details are to be found” (Erdman 1992: 15). Se se compararem impressões de diferentes edições, as diferenças parecem ter sido deliberadamente introduzidas.

⁷² Uma das virtualidades do arquivo electrónico dedicado a William Blake é justamente aumentar a comparabilidade dos exemplares e, conseqüentemente, o conhecimento da história da sua produção.

variações, como, por exemplo, a introdução de linhas ou traços, alteram *o modo como* qualquer coisa é representada e não *o que* é representado.⁷³ Para que seja possível entender o significado *representacional* de cores, pinceladas, pingos de tinta – provavelmente algumas das diferenças que Erdman caracteriza como “more or less accidental ones” (1992: 15) – é necessário entender a materialidade do livro e a natureza do método de produção e não procurar reduzir esse significado a um texto verbal.⁷⁴ Isso significaria a redução da fisicalidade do *livro*, tão cara a William Blake, a *texto*, a separação entre corpo e alma. Para Essick, a resistência de diferenças desse tipo à conceptualização decorre do facto de terem precisamente a função inaudita anunciada por William Blake no *Prospectus* como uma característica do seu estilo: a de serem “ornamental” sem alterarem o significado do texto, contribuindo para o prazer sensual anunciado em *The Marriage of Heaven and Hell*.

Como William Blake pretendia ao procurar um método de produção consonante com a sua teoria artística e de vida, a impressão iluminada é fundamental para o entendimento da sua poética. O papel atribuído pelo autor à linha e à cor na definição da forma é essencial para a interpretação da *diferença* entre livros iluminados. Tratando-se de dois estádios de produção da iluminura separados no tempo, correspondentes à delineação e ao acabamento do desenho, não têm o mesmo papel no produto final. Logo no *Prospectus* Blake caracteriza o estilo que a sua técnica permite como “more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered” (E 1988: 692). Dadas essas três características, distingue-se da “monotonia” da escola flamenga e veneziana⁷⁵

⁷³ Essick dá como exemplo a adição de linhas brancas no estômago da figura masculina nos segundo e terceiro estádios da gravura 4 de *Europe*, que, na conversão da imagem para um signo linguístico não altera o facto de se tratar de um estômago (1986: 209-10).

⁷⁴ Essick afirma:

The hegemony of verbal signification must be reduced if many features of Blake’s graphic works, including most of the differences among impressions, are to become part of their meaning. If such things as ink drops and brush strokes are signs, they signify only their material selves and their coming into being. This hypothetical sign offers some intriguing characteristics. It constitutes a semiotic phenomenon, but not a symbolic system. It resists translation from one medium to another – or, to put it another way, it is the nontranslatable part of any sign. It refuses identical iteration, for it exists only as a spatial/temporal performance. [...] This sign does not escape *différance*, but it is a *différance* constituted only by the difference between the sign’s being in space and its becoming in time. (1986: 211-2)

Para Essick, este signo significa a sua própria presença material e a sua inscrição na história da sua produção, que inclui a sua recepção (preço de venda, registo dos proprietários).

⁷⁵ Recorde-se que Blake concordava com Reynolds quando este, referindo-se a essas escolas de pintura, afirmava que nada pode ser mais simples do que a monotonia e que a aplicação distinta das cores permite alcançar um efeito de grandeza. O comentário de Blake é conciso e elucidativo – “These are Fine & Just

e todas elas se associam à distinção da forma. Num estilo *ornamental*, de que a cor é parte integrante e que depende da distinção das formas, o ornamento surge aliado à *uniformidade* e à *magnificência*. Uma técnica que “ exceeds in elegance all former methods ”(692), caracteriza-se pela grandeza porque nela é a linha que determina o desenho, e pela uniformidade da linha e do estilo de coloração, que se mantém o mesmo, ainda que a distribuição das cores varie.

Na iluminura de um autor para quem a linha era o fundamento da arte, o que impunha uma ordem ao caos inicial de marcas, manchas, pontos, toda a linha era traçada com uma intencionalidade, mas nem todas podiam ser encaradas do mesmo modo. É a linha traçada com mão firme que define a forma, não a cor. Em *A Vision of the Last Judgement*, Blake escreve:

[...] not a line is drawn without intention & that most discriminate & particular as Poetry admits not a Letter that is Insignificant so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Glass much less an Insignificant Blur or Mark. (E 1988: 560).

Esta afirmação, que remete para a concepção de página como um todo integrado no qual imagem e texto não podem ser separados – “For they [the different Books] when Printed perfect accompany Poetical Personifications & Acts, without which Poems they never could have been Executed” (E 1988: 771) – aponta também para a importância da linha e da subordinação do acabamento à linha. Com isso, poderá sugerir a existência de uma forma ideal de livro, inalterável face às mudanças que ocorriam no decurso da produção, o que colocaria novamente a questão da variação e da sua intencionalidade. Ora, sendo a cor parte integrante da forma e do significado originais da impressão, não uma mera decoração acrescentada posteriormente, as variações a esse nível podem ser entendidas como intencionais. Isso não significa uma visão incorrecta do modo de produção de livros e do paradigma que a ele presidia.

Viscomi considera que equiparar a impressão e a coloração a reinvenção ou revisão é um pequeno passo, passível de ser dado com pouca precaução. Será mais adequado falar de *reconceptualização*, uma vez que esses dois estágios podem alterar no papel a imagem original desenhada na chapa. Na verdade, como Paul Mann salienta (13), o conceito de “cópia” aplicado à obra de William Blake é inexacto, na medida em

Notions” (E 1988: 650). Contudo, este reconhecimento não serve de pretexto à fundamentação das variações nas iluminuras.

que pressuporia a existência de um “original”, quando a concepção estética e de produção blakiana é, por natureza, anti-mimética, fazendo da chapa de cobre um primeiro estágio de produção:

[...] the book holds “texts” in common but it is the very transcendentalism of textuality against which the production-aesthetic labours; there is an engraved image in common but strictly speaking the copperplate is only the first of a series of surfaces on which Blake worked. (13-4)

Só uma vez concluído o livro iluminado está completo: “The Illuminated Books are Printed in Colours”. A intenção autoral corresponderá ao aspecto que assumem percorridos todos os estádios de produção. A variação resulta, então, da duplicidade – “the constitutive doubleness of each signifier” (Carr 186) – que caracteriza a página iluminada, consumada em espaços materiais e temporais diferentes: a gravação da chapa e a produção da página, a impressão e a iluminação. A materialidade do livro iluminado e as variações resultam de uma intenção autoral, necessariamente conflituosa, que se queda, em cada estágio, a meio caminho, sem se poder concretizar plenamente, uma vez que o significado se vai fazendo da articulação dos diferentes estádios de produção: “Variation is the material mark or trace of this conflict within the system of production” (Carr 186).

A técnica inovadora de William Blake desencadeia uma lógica própria, que impossibilita a repetição de uma versão tida, hipoteticamente, como a que detém maior autoridade relativa. Por esse motivo, encontra-se em oposição ao princípio da identidade, que define a multiplicação mecânica de cópias em tudo semelhantes, característica das tecnologias de reprodução de imagem como a gravura. Ao desencadear necessariamente diferenças ao longo dos diferentes estádios, o modo de produção artística de Blake fundamenta uma economia inerente de produção, publicação e recepção da sua obra. Inscrevendo-se na reacção aos modos de produção contemporâneos, as variações assumem um significado ideológico, que desafia as convenções do seu tempo, nem sempre podendo ser entendidas como consequência material da gravação a água-forte em revelado. Havendo diferenças nas cópias de um livro produzidas ao longo do tempo, não será produtivo tomar ou interpretar cada uma delas individualmente, mas antes encará-las enquanto objecto sociais, nas transformações sofridas. Nesses casos, o significado do livro iluminado resulta da leitura do conjunto

das diferentes versões, o que conduz a uma permanente produção de significados, ao invés da representação de um significado original ou de uma leitura completa e definitiva: “[...] the continual differentiation of detail gains its specific importance because it reveals the ultimate impossibility of determining some underlying authoritative structure that stabilizes the field of verbal-visual exchanges” (Carr 186). Todavia, essa análise deve ser cautelosa na medida em que a especificidade do método de produção também nesse aspecto exime o livro iluminado a uma interpretação linear da diferença.

1.6.1. “That quality of self-embodiment”: teoria social da edição e impressão iluminada

O método de produção criado por William Blake, que decorrendo das práticas e técnicas suas contemporâneas, foi inovador e original, não encontrando equiparação no trabalho de outros artistas, contribui para acentuar e potenciar a presença do artista, o trabalho e a identidade individual. No livro iluminado, a variação integra a própria identidade autoral. Por este motivo, é possível analisá-lo numa perspectiva intencionalista, procurando destringir, face à variação em cada cópia, intenção original e intenção final, original e versão. Todavia, esta perspectiva pode revelar-se ahistórica, se ignorar a especificidade do método e do meio de produção que William Blake não podia controlar totalmente, a personalidade pragmática e, porventura, displicente do autor, bem como os constrangimentos que a marginalidade da sua obra aos circuitos comerciais e institucionais acarretou à sua divulgação e recepção.

Ao contrário, considerar a variação na impressão iluminada na perspectiva da teoria social da edição significa entender o livro iluminado enquanto objecto material e social, isto é, observar a sua materialidade genética – que possibilita o conhecimento do seu processo de criação e produção individual – e a sua materialidade social – que permite conhecer o seu processo de reprodução, circulação e recepção. A interpretação textual deve assentar na análise histórica do texto enquanto objecto material, da sua produção e distribuição, o que anula a tradicional separação entre hermenêutica e crítica textual.

Esta circunstância fica a dever-se ao facto de a teoria social da edição considerar a variabilidade textual uma propriedade fundamental dos textos. “Every text enters the world under determinate sociohistorical conditions”, afirma McGann, “and while these conditions may and should be variously defined and imagined, they establish the horizon within which the life histories of different texts can play themselves out” (1991a: 9). Textos aparentemente de natureza privada assumem-se como sociais. A instabilidade inerente à linguagem e à materialidade textual pode ser descrita e analisada de forma fenomenológica, nas constituições materiais específicas que o texto vai assumindo, não se podendo considerar que os textos existem numa *única* forma. Encará-los como objectos sociais significa que a variação textual não se liga apenas à passagem do tempo, mas também aos contextos sociais e institucionais de que são produto. A socialização dos textos pressupõe um grau de instabilidade introduzido, para além de pela acção do autor, entre outros factores, pela personalidade individual e pelo meio social, cultural e institucional em que o texto se difunde, fazendo dessa instabilidade a única lei imutável da condição textual (McGann 1991a: 185).⁷⁶

O processo de socialização da edição iluminada de William Blake no seu tempo compreende, antes de mais, o seu modo de produção artesanal, que medeia e estrutura um livro “self-embodied” e não “self-identical”. É através do meio físico que o texto poético e icónico ganha corpo, ao mesmo tempo que esse meio no qual, pelo qual e do qual o texto se vai fazendo integra o significado da página iluminada. No livro iluminado, de uma forma muito autoconsciente, o significado constrói-se e transmite-se através dos códigos linguísticos e bibliográficos. De uma forma geral, salvo palavras apagadas pelo autor, como sucede na gravura 4 de *America* (Bentley 4, Erdman 2, Keynes 2), os códigos linguísticos caracterizam-se pela estabilidade, constatando-se que os textos escritos e gravados entre 1788 e 1794 mantiveram sensivelmente a mesma forma, quando William Blake a eles voltou, em 1818, e depois dessa data. Esta circunstância revela-se tanto mais irónica quanto é sabido que o autor começou por encarar as iluminuras como livros de poemas, centrados no texto. Tal constância não pode ser atribuída a qualquer constrangimento técnico inerente à gravação em relevo, uma vez que esta permitia introduzir alterações dos vocábulos e da pontuação, quer na

⁷⁶ É importante reter que McGann distingue entre manuscritos medievais, anteriores à invenção da imprensa e dos quais não existe geralmente um texto autoral, o que conduz o editor a fazer opções conducentes a novas versões desses textos, e textos do século XIX ou posteriores a esse momento, em que o editor trabalha muitas vezes com textos manuscritos pelo próprio autor ou impressos sob a sua supervisão, que resultam em diferentes textos autorais, de entre os quais o editor tem de escolher um.

fase de impressão, quer na de coloração, o que relativiza a convicção de Erdman de que William Blake compensava o carácter “monolítico” do texto recorrendo a outras possibilidades de introduzir variações: “He accepted the monolithic character of his pages, but he employed every remaining means to keep his poems in motion – varying the color of his inks and his translucent and opaque tints and washes, and varying the sequence of his plates” (1988: 789). À medida que o seu conceito de livro iluminado evoluía, ao mesmo tempo que valorizava a ilustração, cada vez mais semelhante a uma pintura, William Blake optava pela estabilidade textual. Podendo encarar-se como uma escolha do autor, ou uma questão que se lhe tornou indiferente, é oportuno considerar que, mesmo tendo em conta o carácter autográfico da impressão iluminada, uma vez gravada a chapa de cobre, o autor tinha todo o interesse em não introduzir grandes alterações no texto, uma vez que não se podia limitar, como no tipo impresso, a alterar apenas letras individuais. Qualquer revisão significativa do texto poderia implicar uma nova gravação integral da gravura.

A variação dos códigos bibliográficos deve ser cuidadosamente encarada, na medida em que tanto pode ser inevitável, resultando dos meios e processos utilizados, como deliberadamente introduzida pelo autor. Considerar, como Erdman, determinadas variações como “sometimes difficult, to distinguish [...] from more or less accidental ones” (1992: 15) significa não entender correctamente o método de produção, a forma como este frustra a possibilidade de reimpressão no sentido de repetição exacta. O potencial semiótico de códigos bibliográficos como o papel, a tinta utilizada e a coloração é evidente, bastando ao leitor “olhar” uma iluminura para identificar esse nível material – o que lhes confere uma importância crucial na determinação do *significado* de cada exemplar e da *intenção* autoral. Contudo, importa ter presente que o entendimento de códigos bibliográficos como o papel e a tinta não pode ser desligada do modo, do momento e dos estilos de produção.

Ao utilizar papel diferente, William Blake não está necessariamente a introduzir uma variação intencional. Sucedia por vezes que o autor utilizava papel de origens diversas numa mesma edição, por uma razão tão prática como aquele com o qual tinha começado a imprimir ter acabado. Viscomi (1993) constata que o papel utilizado por Blake parece mais variado do que efectivamente era. Produzido por *Taylor, Whatman* ou *Edmeads & Pine*, é em todos os casos de qualidade superior.

O mesmo tipo de situação se verifica relativamente à tinta utilizada e à coloração. A qualidade das impressões de um mesmo livro e de uma mesma edição

varia compreensivelmente, se considerarmos que durante o processo as chapas têm de ser tintadas, que a lousa de mármore e a boneca nem sempre contêm a mesma quantidade de tinta, o que confere uma coloração – mais ou menos escura – e uma textura – mais ou menos oleosa – diferentes à impressão. Daqui resulta também o carácter mais ou menos legível dos textos e mais ou menos distinto das imagens. No caso de chapas impressas a par, bastava que ambas fossem tintadas usando a mesma boneca para que a primeira saísse mais escura do que a página oposta. Uma tinta preta pode adquirir uma coloração acastanhada por ser aplicada numa camada mais fina ou amarelada por ser mais oleosa ou devido à tonalidade do papel usado.

A própria motivação do autor ao produzir as cópias de um livro podia potenciar a introdução da diferença, uma vez que, para além de ter um sentido estético e uma teoria de arte bem definidos, era um homem pragmático, cujas decisões práticas se reflectiam amiúde na concretização dos seus princípios artísticos. A motivação é um factor que deve ser entendido no contexto quer da materialidade genética, quer da materialidade social do livro iluminado, dada a variabilidade que se constata nas diferentes cópias, sobretudo ao nível dos códigos bibliográficos. A motivação de Blake ao produzir as iluminuras dos primeiros anos era diferente da que o animou na última fase, evoluindo no sentido de “a pictorial bias” (Viscomi 1993: 161). Da leitura do *Prospectus* de 1793 se depreende que, numa fase inicial, William Blake pretendeu diversificar tanto quanto possível o seu *stock* de obras, que depois venderia quando surgisse comprador. Nesta fase, procurava estabelecer-se como profissional, tentando produzir tantos livros quanto possível num breve espaço de tempo. A vontade de dispor de um número elevado⁷⁷ de obras para venda tê-lo-á conduzido a dar por terminados exemplares cujos traços se encontravam menos exactos do que seria de esperar e a manifestar uma menor preocupação propriamente com a beleza, a unidade e a coerência de conjunto de cada cópia. As impressões iniciais variavam muito em termos de qualidade, o que deixa pressupor que eram aceitáveis desde que fossem legíveis. Mesmo nos casos em que as margens das gravuras de um livro não obedeciam a uma mesma dimensão, Blake raramente inutilizava uma página. A qualidade da tinta, da impressão e do registo das folhas era variável de cópia para cópia e o autor por vezes aproveitou criativamente defeitos de coloração ou salpicos de tinta, disfarçando-os,

⁷⁷ No *Prospectus* de 1793, anunciava setenta e quatro cópias de sete títulos – que referia como “numerous great works now in hand” –, o que, se do ponto de vista da edição convencional pode ser considerado um número reduzido, já assim não é se tivermos em conta as características artesanais do seu modo de produção e o facto de as cópias serem acabadas à mão.

introduzindo pequenas variações nas gravuras. Esta circunstância não significa que estivesse deliberadamente a produzir cópias diferentes umas das outras – veja-se, por exemplo, o caso de várias edições de *Innocence* ou o de *Visions* impressas a várias cores. Para além destes factores, circunstâncias da vida pessoal de William Blake contribuíram para a mudança na coloração dos livros reeditados já perto do final da vida. As condições logísticas de que William e Catherine Blake se foram progressivamente rodeando, à medida das suas possibilidades económicas, cada vez menos favoráveis, desempenharam também o seu papel. O espaço disponível para acomodar as lousas de tinta, o prelo giratório e para pôr as impressões a secar tornou-se cada vez mais exíguo.⁷⁸

Do ponto de vista da materialidade genética e social do livro iluminado, a análise dos códigos bibliográficos das cópias de um livro não pode ser desligada da impressão em edição, sob pena de se criarem equívocos relativamente à forma como e ao momento em que os livros foram produzidos. Fundamentar a variação na crença de que Blake imprimia um livro de cada vez, concebendo-o intencionalmente como um objecto único não corresponde à verdade. O esforço exigido em termos de acomodação do espaço para imprimir um livro, os custos e as próprias convenções da impressão

⁷⁸ Quando casaram, Catherine e William Blake estabeleceram-se no número 23 da Green Street em Londres. Por essa altura, Blake mantinha a oficina à sociedade com James Parker, no número 27 da Broad Street. É essa direcção que consta do catálogo de *The Exhibition of the Royal Academy* e “Callisto” e “Zephyrus and Flora” de Stothard foram gravados, impressos, coloridos e “Published as the Act directs Dec.^r 17.1784 by Parker & Blake No 27 Broad St Golden Square”. Do Outono de 1785 a 1790, habitaram no número 28 da Poland Street. A gravura “Timon and Alcibes” de Fuseli foi gravada e “Published by W. Blake, Poland St. July, 28: 1790”. Entre 1790 e 1800, o casal viveu em Lambeth, nos arredores de Londres, no número 13 Hercules Buildings, numa casa de dois andares que dispunha de oito a dez divisões. Os três anos seguintes foram passados em Felpham, Sussex, tendo regressado a Londres ao fim desse tempo, passando a habitar na South Molton Street, número 17, até 1821. O exíguo apartamento onde viviam permitia-lhes, ainda assim, utilizar o prelo e *Jerusalem* foi “Printed by W Blakes Sth Molton Stth”, à semelhança de *Milton*. Em 1827, viviam em Fountain Court, Strand, num espaço que, de tão exíguo, se tornava mais adequado à gravação e à pintura do que à impressão. Aí o casal imprimiu algumas das obras de William Blake: uma cópia de *America*, *Europe* e de *Marriage*, três de *Jerusalem*, cinco de *The Ghost of Abel*, seis de *For the Sexes: the Gates of Paradise*, de *On Homers Poetry*, de *Songs*, “The Man Sweeping the Interpreter’s Parlor”, provas de *Job* e Dante e provavelmente de “Laocöon”.

Na fase final, os constrangimentos económicos aumentaram: os preços dos livros iluminados subiram devido ao facto de o espaço de trabalho dos Blakes não lhes permitir produzir um tão elevado número de cópias em cada tiragem. Em carta a Cumberland, datada de 12 de Abril de 1827, agradece a encomenda de alguns trabalhos, explica esses constrangimentos e justifica o aumento dos preços: “You are desirous I know to dispose of some of my Works & to make them Pleasin[g], I am obliged to you & to all who do so But having none remaining of all that I had Printed I cannot Print more Except at a great loss for at the time I printed those things I had a whole House to range in now I am shut up in a Corner therefore am forced to ask a Price for them that I scarce expect to get from a Stranger” (E 1988: 783-4). Contudo, o aumento a que Blake se refere não foi significativo na maior parte dos casos. Por exemplo, *America*, que em 1818 era vendida por cinco libras e cinco xelins, alcançou o preço de seis libras e seis xelins nove anos mais tarde. Por outro lado, no caso de *Songs*, essa diferença é mais acentuada: valendo cerca de dez xelins em 1793, foi vendida em 1806 por seis libras e seis xelins (Viscomi 1993: 154).

concorriam para que assim não fosse. A impressão de iluminuras exigia determinadas condições materiais, as mesmas quer se tratasse de uma tiragem de um único exemplar ou de vários volumes. Procedendo a várias impressões de cada chapa, Blake podia obter mais do que uma cópia de um livro de cada vez. Do ponto de vista económico, seria pouco razoável não tirar partido dessa possibilidade, tanto mais que impressão e coloração eram tarefas para as quais Blake contava com a ajuda de sua mulher e que as iluminuras demoravam menos tempo a produzir do que se poderia pensar.

Assim, tomadas de decisão relativas à tintagem, à impressão e ao acabamento eram determinadas não para uma cópia individual, mas para toda uma tiragem, independentemente das diferenças resultantes. Estas verificam-se sobretudo entre edições separadas no tempo e não entre exemplares de uma mesma edição. A convicção de que Blake apenas publicava um exemplar de cada vez e a existência de um tão elevado número de livros iluminados, significaria que se teria ocupado da sua produção ao longo de toda a sua vida,⁷⁹ que teria tido que interromper constantemente outros trabalhos para imprimir mais uma cópia e que demoraria muito tempo a recuperar o dinheiro investido. Aliás, a convicção de que os livros eram produzidos individualmente e ao longo de um período muito longo constituiria mais um argumento para a invalidação da intencionalidade das variações entre cópias. Por um lado, porque a preocupação de diferenciar cada cópia de outras pré-existentes exigiria de Blake a capacidade de recordar exactamente todos os pormenores de obras tão longínquas; por outro, sobretudo dado o modo de circulação do trabalho do autor, porque exigiria do público da sua obra a mesma memória para ter presente a configuração desses livros e, conseqüentemente, as variações entre eles. Por último, essa perspectiva pode conduzir ao risco de cada crítico/leitor atribuir às variações o significado que pretender e que não fazia necessariamente parte da intenção original do autor, usando o trabalho de Blake para criar aquilo a que Essick chama “a foundation for their own mythologies” (apud Viscomi 1993:183).

⁷⁹ Os anos de 1794 e 1795 foram aqueles em que Blake mais intensamente se dedicou à impressão iluminada, uma época em que investiu muito criativamente na sua obra dos pontos de vista da escrita, da produção de chapas gravadas, da impressão e da pintura. Cento e vinte e cinco de sessenta e oito cópias existentes ou conhecidas de livros iluminados foram produzidas entre 1789 e 1795. A partir desse ano, interrompeu a sua produção, à excepção da de *Songs*, uma cópia de *America* e provas de *Jerusalem*. Mais tarde, retomou-a, entre 1802 e 1804, por volta de 1811, de 1820 a 1822 e entre 1825 e 1827. *Milton* e *Jerusalem* ocuparam-no intermitentemente ao longo de vários anos, o primeiro catorze, o segundo entre catorze e dezasseis anos.

Encarar separadamente os momentos da impressão e da coloração bem como datar as cópias de acordo com a forma como foram coloridas é um procedimento errado. Se os livros fossem coloridos imediatamente depois de serem impressos ou se as diferenças de coloração fossem sinónimo de diferentes sessões de impressão, a repetição de determinadas características estilísticas em cópias do mesmo livro iluminado pressuporia a existência de um protótipo ou de um estilo de período. Considerar cada livro iluminado como um exemplar único e impresso individualmente seria esquecer que, apesar de se fundamentar em técnicas de desenho e de colorida à mão, a iluminura é uma impressão e constitui uma forma de edição. A intenção autoral consuma-se através de vários estádios que pressupõem a introdução de variações em grande parte resultantes das circunstâncias do meio e dos materiais.

Por outro lado, se considerarmos a impressão individual ao longo de um período de tempo demorado com base na existência de um protótipo capaz de determinar o formato, o tamanho, a cor, a textura da tinta, as eliminações e adições, a pressão do prelo das cópias subsequentes, isto é, para explicar a quase exacta repetição de determinadas semelhanças materiais, um determinado estilo que Blake obrigatoriamente observaria, facilmente concluímos que essa possibilidade contradiz a impressão em edições e que ambas se excluem mutuamente. O facto de vários livros terem sido produzidos num mesmo período em estilos diferentes implicaria que os conceitos de livro e de estilo seriam contraditórios. Uma prova da impressão em edições é o facto de o autor coligir impressões retiradas de pilhas. Seleccionando em primeiro lugar as melhores de entre elas, é muito natural que impressões de uma mesma tiragem surgissem em cópias diferentes. Além disso, a eliminação de palavras ou de figuras das gravuras também não constitui, por si só, argumento de que cada livro era produzido individualmente, pois esse era um procedimento que podia ocorrer facilmente no decurso de uma sessão de impressão.

Na análise da materialidade genética dos livros iluminados de William Blake e da sua edição tal como o próprio a concebeu e praticou, é necessário distinguir alguns aspectos da poética do autor e confrontá-los com os princípios editoriais por que se rege a teoria social da edição. William Blake encarou sempre com naturalidade a sua capacidade visionária. John Linnell regista:

Blake would occasionally explain unasked how he believed that both Varley & I could see the same visions as he saw making it evident to me that Blake claimed the

possession of some powers only in a greater degree that all the men possessed and which they undervalued in themselves & lost through love of sordid pursuits – pride, vanity, & the unrighteous mammon. (Bentley 2004: 341)⁸⁰

O autor considerava essa uma faculdade inerente e acessível a qualquer pessoa, dependendo o seu grau de acuidade da capacidade que de cada um tem de a desenvolver. Nas suas anotações aos *Discourses* de Reynolds, afirma: “Every Eye Sees differently. As the Eye, such the Object” (E 1988: 645). Contudo, esta afirmação não é exactamente sinónimo de que cada leitor possa construir o significado que entender a partir da leitura dos seus livros iluminados. Ela deve ser interpretada à luz das ideias fundamentais da sua poética, isto é, da discriminação entre *forma* e *significado*. A *forma* deve ser distinta e claramente definida pela linha de contorno – “Without Minute Neatness of Execution. The Sublime cannot Exist! Grandeur of Ideas is founded on Precision of Ideas” (E 1988: 646) –, cabendo essa tarefa ao artista. A distinção da forma é sinónimo de firmeza, capacidade de decisão e grandeza na arte e o que é grandioso é necessariamente obscuro ao homem fraco:

The Man who asserts that there is no Such Thing as Softness in Art & that every thing in Art is Definite & Determinate has not been told this by Practice, but by Inspiration & Vision, because Vision is Determinate & Perfect & he Copies That without Fatigue Every thing being Definite & determinate Softness is Produced alone by Comparative Strength & Weakness in the Marking out of Forms. (E 1988: 646)

O *significado* só é apreensível vendo *através* do olho, por isso, não é acessível a todos. Compete ao artista definir rigorosamente a linha e a forma “to make out the parts”, num processo em que “Mechanical Excellence is the Only Vehicle of Genius” (E 1988: 643), mas extrair o significado do que percebe é tarefa do leitor que, abrindo as portas da percepção, tem de ter a capacidade de distingui-lo. Em carta ao Reverendo Dr Trusler datada de 23 de Agosto de 1799, William Blake comenta:

⁸⁰ Crabb Robinson fará o mesmo tipo de referência:

On the faculty of Vision he spoke as One he had had from early infancy – He thinks that all men partake of it – but it is lost not being cultiv.^d And he eagerly assented to a remark I made that all men have all faculties to a greater or less degree [...]. (Bentley 2004 428)

[...] what is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients considered what is not too Explicit as the fittest for Instruction because it rouses the faculties to act. I name Moses Solomon Esop Homer Plato (E 1988: 702)

Para o autor, a interpretação do significado envolve sempre um elemento performativo. Quando se refere ao modo diferente como cada um percebe, o que está em causa é a distinção da forma e um grau de lucidez que permite ou não ao sujeito interpretar o que vê. Tal como refere McGann num outro contexto, “‘Meaning’ is important not as explanation but as residue. It is what is left behind after the experiment has been run” (2001b: 129). Em *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake refere-se ao exercício dessa capacidade que distingue os que a possuem:

Then I asked: does a firm persuasion that a thing is so, make it so?

He replied. All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm persuasion removed mountains; but many are not capable of a firm persuasion of any thing. (E 1988: 39)

A distinção entre forma e significado justifica a introdução deliberada de alterações e variações no estilo e nas cores utilizadas em diferentes edições de uma mesma obra, sobretudo se separadas no tempo, instituindo a materialidade da iluminura e o método de produção como veículo de significado. É também essa distinção que explica que William Blake tenha procurado deter o controlo dos códigos bibliográficos e que, considerando que a definição da forma compete ao artista, tenha introduzido alterações intencionais ao longo do tempo.

Do ponto de vista da análise da materialidade social do livro iluminado, é indispensável considerar a forma como o modo de produção e publicitação adoptados por William Blake condicionou a divulgação, circulação e recepção da sua obra. No seu tempo, o público tinha conhecimento sobretudo do seu trabalho como gravador e pintor. Os livros iluminados eram conhecidos apenas de um pequeno grupo de amigos e entendidos em arte que pouco fizeram para os divulgar, pelo menos para além do círculo das suas amizades.

A tentativa de William Blake de controlar os códigos bibliográficos e o método de produção têm sido entendidos por alguns como um acto político de oposição aos métodos mecânicos de produção e reprodução do seu tempo. Nesse caso, a defesa da

identidade, da autenticidade e do carácter único do livro iluminado dos quais, de acordo com Walter Benjamin, a aura depende, tem um cunho ideológico, um “valor político”. William Blake critica a reprodução mecânica: “A Machine is not a Man nor a Work of Art it is Destructive of Humanity & of Art the Word Machination” (E 1988: 575). Segundo a sua teoria estética, a imitação é condenável: “[...] [an] artfully propagated pretence that a Translation or a Copy of any kind can be as honourable to a Nation as An Original” (576). Em Urizen, fazedor de livros, pode ver-se qualquer coisa de William Blake, do seu orgulho e desejo de afirmação, da forma como, de cada vez que se sentia atacado, se refugiava na segurança do mundo espiritual e das suas visões⁸¹ e no visionarismo de uma mitologia singular, na proclamação desabrida da superioridade da sua arte, traduzida, por vezes, a um nível muito prático, na exigência súbita de uma remuneração mais elevada.

O modo artesanal de produção, a tentativa de controlo dos estádios de produção e, conseqüentemente, de toda a rede de códigos bibliográficos, contribuiu para a invisibilidade do trabalho do autor. Num acto subversivo, William Blake estaria a colocar-se deliberadamente à margem das tecnologias de impressão de carácter industrial, que se limitavam a reproduzir mecânica e uniformemente cópias de gravuras em massa, carentes de uma identidade própria. McGann (1991: 58) regista:

As the process of textual transmission expands, whether vertically (i.e., over time), or horizontally (in institutional space), the signifying processes of the work become increasingly collaborative and socialized. Blake’s work is an act of resistance to those collaborative inertias, as they were undergoing a new expansion at the dawn of the age of mechanical reproduction.

Publicando o próprio a sua obra, esta não se tornava objecto de recensão crítica ou de recepção institucional nem existe qualquer evidência de que Blake tenha procurado publicar poesia através dos canais convencionais. Aliás, depois do fracasso da publicação de *The French Revolution*, um poema em sete livros a publicar por Joseph Johnson, cujo patrocínio se limitaria às provas do primeiro volume, o autor não fez mais nenhuma tentativa para publicar convencionalmente. A partir daí, passou a imprimir e

⁸¹ Veja-se, por exemplo, o episódio em que Blake atribuiu o facto de os traços do desenho que fizera para *The Canterbury Pilgrimage* terem desmaiado e quase desaparecido com o tempo a um qualquer feitiço lançado por Stothard (Cf. Bentley 2004: 229).

publicar ele próprio o seu trabalho. No caso de William Blake, foi precisa a edição póstuma da sua obra para que a sua Imaginação perdurasse até hoje.

1.6.2. A evolução da ideia de livro iluminado

William Blake tinha uma forte autoconsciência bibliográfica e os livros iluminados foram concebidos como *objectos fabricados*, artesanais, “made things”, em que as letras e as palavras surgiam “as if incised on the page in an apocalypse of their materiality” (McGann 1991a: 86).⁸² As suas teorias de arte e imaginação fundamentavam-se e concretizavam-se profunda e indissociavelmente na execução gráfica, caracterizando-se por “that quality of self-embodiment” (McGann 1991a: 14) crucial para a definição da natureza dos textos. Só uma análise integrada do modo de produção e da forma como a *ideia* de livro iluminado evoluiu permite distinguir períodos estilísticos na sua produção. Para entender correctamente a variação nos livros iluminados, estes devem ser interpretados não individualmente, mas no seu contexto histórico, técnico e estético, no conjunto das alterações que foram sofrendo ao longo do tempo e tendo em conta o modo como foram impressas. Este tipo de abordagem corrige a tendência dos críticos para ter em conta apenas o acabamento da página e para observar se o autor aproveitou mais ou menos o fundo do papel, dando só uma aguada à página como nas primeiras cópias ou se, pelo contrário, contornou distintamente as figuras e as coloriu profusamente. Todas estas questões se relacionam de perto com o que foi convencionalmente considerado o *estilo blakiano* e com a tradição de considerar a iluminura numa perspectiva mais literária do que gráfica.

De uma forma geral, os estudiosos da obra de Blake encararam a iluminura não como aquilo que efectivamente é, uma impressão – “a printed manuscript”⁸³ –, mas do ponto de vista do seu acabamento, que identificam com *estilo*. Desde logo em si uma

⁸² McGann refere-se aos livros produzidos por William Morris na Kelmscott Press, mas as suas palavras podem aplicar-se às iluminuras de William Blake.

⁸³ Robert Essick <http://sites.unc.edu/viscomi/digifacs.html> (acesso 21-11-06). Essick criou esta expressão para designar a capacidade do método criado por William Blake de produzir objectos reprodutíveis mas, simultaneamente, únicos.

categoria vaga e indefinida, o conceito de *estilo* aplicado à impressão iluminada proporciona novos equívocos. O facto de, convencionalmente, se considerar um conjunto de figuras, traços, influências e temas característicos do estilo do autor conduziu a que as iluminuras sejam vagamente classificadas como pertencentes a “early” e “late periods”, categorias que, do ponto de vista da impressão, as distinguiam por serem ou não impressas a cores, e, do ponto de vista do acabamento, por serem mais ou menos elaboradamente coloridas.⁸⁴ Com isto, os críticos ignoraram questões relacionadas com o modo de impressão das iluminuras, nas quais a interpretação da variação deve assentar: com ou sem bordaduras, só de um lado ou de ambos os lados da folha, apenas a uma ou a várias cores. A tendência para valorizar o acabamento da gravura, isto é, se as imagens foram objecto de uma aguada ligeira ou profusamente coloridas, impõe à impressão e à pintura uma hierarquia semelhante à estabelecida entre essas formas artísticas na gravação convencional.

Assim sendo, as derradeiras cópias de livros iluminados produzidas serão mais valorizadas porque mais semelhantes a uma pintura e, conseqüentemente, encaradas como mais representativas do *estilo* de Blake. Tal critério revelou-se insatisfatório e conduziu a uma incorrecta inclusão de obras em períodos que lhes eram ou posteriores ou muito anteriores. Isto porque a datação das obras faz corresponder o primeiro (“early”) período ao ano de 1795, com base no monograma *WB 1795* gravado nos desenhos impressos a cores, e ao período mais tardio (“late”), posterior a 1805, aquelas a cujos textos era dada uma aguada de tinta. Esta classificação imprecisa introduziu discrepâncias, por vezes de dez anos, entre o momento de impressão e o de coloração da iluminura, que não se verificaram na realidade.⁸⁵ A inexactidão desta forma de datar o livro iluminado torna-se evidente quando se constata que o primeiro desses dois períodos não se caracterizou pela constância do estilo de impressão e até que vários estilos coincidiram para uma mesma obra num mesmo período de tempo.

Para além de individualizar cópias e tiragens, a variação intencional, que cria novas versões de um livro e novas experiências de leitura, individualiza dois grupos de

⁸⁴ A identificação incorrecta dos períodos de produção conduz a outras interpretações erradas. A ideia de que, na obra daquele que foi um artista tão profícuo, as iluminuras ocuparam um lugar central durante toda a sua vida resulta de uma interpretação errada da relação entre estilo e produção. Uma correcta associação dessas categorias permite agrupar as cópias produzidas num mesmo estilo, e com isso detectar edições e tiragens, datar livros e editá-los historicamente.

⁸⁵ Por exemplo, *Visions* cópia M é datada por G.E. Bentley Jr de 1805, porque alguns dos textos levaram uma aguada ligeira, apesar da sua semelhança a cópias impressas e coloridas em 1793. O mesmo autor considera que *Europe* cópia G foi impressa a cores em 1795, mas que terá sido concluída apenas em 1805 porque também aí o texto foi objecto de uma aguada a aguarela (*apud* Viscomi 1993: 158-9).

estilos: estilos do período inicial (1789-1795) e estilos do período tardio (pós-1818), evidentes se se compararem, por exemplo, exemplares de *Songs of Innocence and of Experience* de cada um deles. Durante o período que habitualmente é designado vagamente por “early period”, Blake produziu cento e vinte e cinco cópias de quinze livros iluminados, correspondentes a setenta e sete por cento dos livros conhecidos e existentes. Na realidade, como Viscomi constata, esse período corresponde a três estilos ou formatos, em que as iluminuras apresentam características consistentemente semelhantes. Ocorrendo sequencialmente, excluíram-se mutuamente, constituindo, no conjunto da obra, um período de tempo, afinal, mais reduzido do que se poderia pensar.

O primeiro deles corresponde aos anos de 1789-1793, em que Blake imprimiu os livros iluminados de ambos os lados da folha, sem molduras e dando-lhes uma aguada ligeira, deixando o texto por colorir. A iluminura era impressa como se tratasse de um livro, com páginas opostas e seguindo um estilo de coloração simples, fazendo do texto o centro de cada uma delas. Neste período, o aproveitamento do fundo do papel e a ausência de bordaduras ou molduras ocultavam o facto de texto e imagem serem uma impressão, fazendo-os parecer parte integrante da página. O que era resultado de uma acção mecânica parecia natural, isto é, não havia diferenciação entre desenho gráfico e suporte, e a forma rectangular da chapa de cobre passava despercebida. Todo o desenho gráfico era concebido para ser percebido como uma página de poesia, obliterando a ilustração. Por isso, não era dada ao texto qualquer aguada, o que, aliado à utilização de cores escuras – siena, verde, ocre amarelado – garantia a sua legibilidade e que a linha impressa, não a coloração, dominava visualmente a página. As cores delicadas aplicadas na ilustração tornavam mais evidente o texto escuro, fazendo da iluminura deste período um livro de poemas ilustrados, produzido como um artefacto múltiplo e não único, segundo uma concepção tradicional enfatizada pela impressão na frente e no verso.

A partir do segundo período, correspondente ao ano de 1794, a impressão a cores alterou aquela dinâmica, a ideia de leitura e a relação do leitor com o livro. Valorizando as componentes textual e pictórica, o livro deixou de ser “print-as-page” para passar a ser “print-as-painting” (Viscomi 1993: 160), tornando-se evidente a tensão entre a função estética e a função comunicativa da página.⁸⁶ Quando William Blake começou a imprimir a cores de uma forma cada vez mais elaborada e quando, a partir de 1795, ano que assinala o terceiro período da fase inicial, passou a fazê-lo apenas na

⁸⁶ Blake resolveu o conflito entre ambas as funções quando concebeu para *America e Urizen*, publicados em 1794, ilustrações que ocupavam páginas inteiras, sem qualquer texto.

frente da folha, formato que exigiu um acabamento mais estilizado quer no respeitante à coloração, quer ao contorno das figuras, a ideia e a forma da iluminura alteraram-se definitivamente. Esta evolução poderá ter sido ditada também por motivos práticos: quando o autor imprimia a cores simultaneamente as áreas em relevo e as incisões, era necessário exercer maior pressão sobre a folha de papel durante a impressão. Nessa altura, o verso da página não podia ser utilizado para imprimir, o que determinou a não utilização de páginas opostas e a alteração da estrutura e do significado do livro. O que fora até então um desenho gráfico centrado no texto tornou-se um artefacto pictórico, um livro de poemas que mais parecia um portefólio de ilustrações coloridas. A dinâmica entre leitor e leitura mudou, uma vez que apenas uma página exigia a sua atenção e que era profusamente colorida, como se de uma pintura se tratasse. O livro tornou-se cada vez mais um artefacto físico e não apenas o veículo de uma narrativa ilustrada. A impressão a cores alterou marcadamente a ideia e a forma do poema iluminado.

Quando depois de 1795 Blake deixou de imprimir iluminuras a cores, continuou a imprimir apenas na frente da folha. Essas impressões valorizavam crescentemente a vertente pictórica, assemelhando-se cada vez mais a pinturas e menos a impressões ou a páginas de livros. Por essa altura, começou a colorir as bordaduras da gravura, o que lhe tomava mais tempo e exigia um estilo de coloração mais elaborado. Não sendo parte do desenho, ao emoldurar o texto e a ilustração, as bordaduras dariam à gravura um aspecto inacabado se as aguadas não cobrissem toda a área desde os limites da imagem até aos da folha. Quase todas as cópias dos livros iluminados escritos em 1795 foram produzidas ou nesse ano ou depois de 1818. Entre 1795 e 1810, William Blake dedicou-se sobretudo à pintura e à ilustração, ilustrando obras de Young, Blair e Milton e a Bíblia. Neste período, apenas imprimiu seis cópias de *Innocence*, duas de *Experience* uma de *America* e várias provas de *Jerusalem*. Em algumas das páginas da cópia R de *Songs of Innocence and of Experience*, datada de 1808, verifica-se a integração de texto e imagem através da utilização da cor e essa é a única cópia anterior a 1818 em que foram introduzidas molduras.

O ano de 1818 marca o início do que pode considerar-se o estilo do período tardio, correspondente à fase em que William Blake se relacionou com John Linnell, que ficaria seu amigo e patrono até à sua morte e em quem terá encontrado o reconhecimento que ambicionara. Foi também por esta altura que recebeu uma encomenda de livros de Dawson Turner. Neste período, a introdução de molduras a demarcar as bordas da gravura foi a alteração mais radical introduzida pelo autor

relativamente às cópias da fase inicial. Surgindo pela primeira vez a partir desse ano, à exceção do sucedido na cópia R de *Songs of Innocence and of Experience*, a própria moldura foi sofrendo uma transformação que acompanhou a evolução da ideia do livro. Com a introdução de molduras, William Blake obteve o efeito oposto ao conseguido com os livros produzidos até 1793: a moldura era um elemento exterior ao desenho que lhe era, por assim dizer, imposto. Ao mesmo tempo que emoldurava o desenho, diferenciava-o do suporte, evidenciando o meio gráfico. A percepção do leitor alterou-se, tinha agora consciência de que a imagem era produto de um acto mecânico, não natural. Já nalgumas gravuras dos livros do primeiro período, Blake recorreu a um outro tipo de bordadura, não geométrica, orgânica, fazendo rodear os poemas de ramagens de árvores ou de videiras, como sucede na “Introduction” de *Songs of Innocence* e na gravura 1 de *Urizen* (figura 42).

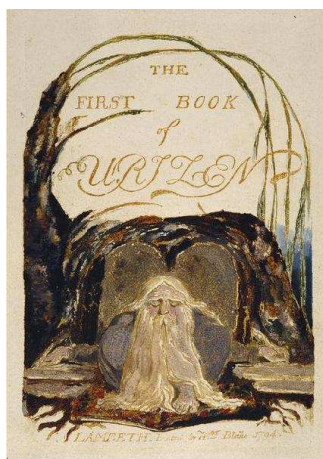


Figura 42 - *The First Book of Urizen*, cópia A, gravura 1, (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1), 1794 (Yale Center for British Art).

No período tardio, a moldura era contornada por uma ou mais linhas coloridas desenhadas à mão e a gravura adquiriu um cariz mais geométrico, que, à semelhança da bordadura, intensificava o aspecto visual da leitura. Enquanto as bordaduras orgânicas do período inicial concentravam a atenção do leitor no texto e não na imagem no seu todo, as molduras geométricas tinham esse efeito, tornando o livro um artefacto físico pictórico, cuja função não se limitava a ser a de veicular uma narrativa ilustrada. Tal como a demarcação das bordas da gravura, a introdução da moldura exigia um trabalho elaborado e demorado. Blake tinha de se assegurar de que as aguadas eram dadas até à moldura, para que o desenho tivesse um acabamento perfeito.

Entre 1818 e 1827, William Blake produziu apenas vinte e nove cópias de dez livros iluminados. Neste período, produzia menos cópias em cada tiragem e vários títulos numa mesma sessão de impressão, sendo que essas sessões parecem ter resultado de encomendas de obras. A evolução no sentido da pictorialização da página era crescentemente evidente, as gravuras adquiriram um novo sentido decorativo, assemelhando-se cada vez mais a manuscritos medievais e as cores seleccionadas eram cada vez mais fortes, em claro contraste com as do período inicial. Concebidas como objectos de arte, as gravuras recebiam aguadas translúcidas a cor-de-laranja e castanho avermelhado e as figuras eram marcadamente contornadas a negro. O autor deixou de considerar os livros iluminados como livros de poemas para passar a encará-los como impressões coloridas à mão. Cada vez mais caras, as cópias mais tardias resultaram de uma evolução da ideia do livro – de que o aumento do preço, a partir de 1806, é também sintomático – iniciada em 1794, quando William Blake passou a imprimir a cores e a página começou a assemelhar-se cada vez mais a uma pintura. Desta forma, a iluminura parece ter evoluído no sentido daquele que fora o seu princípio primordial: a possibilidade de Blake “pensar visualmente”.

Na fase final da vida, William Blake passou a centrar a iluminura cada vez menos no texto, tendo o acabamento dado a algumas das últimas gravuras tornado os textos quase ilegíveis. Esta circunstância, que significa uma reconceptualização do livro iluminado, deve ser entendida em articulação com a crescente valorização do pictórico e com a opção pela estabilização dos textos da página iluminada, apesar da possibilidade de introduzir alterações a esse nível aquando da impressão ou da coloração.

2. A edição iluminada de *Songs of Innocence and of Experience*: uma máquina de gerar variações?

Em *The First Book of Urizen*, a cosmogénese é apresentada como um processo de progressiva fragmentação da eternidade indivisa. A alterização é uma faceta da cosmogonia, pela qual se passa da unidade original à dualidade de Urizen, “Rifted with direful changes” (E 1988: 74), e Los. Deste último, por sua vez, e após ter deixado para trás a forma assexuada inicial, emana Enitharmon, “the first female now separate” (78), e da união de ambos nascerá Orc.⁸⁷ A passagem da eternidade ao tempo, do carácter uno ao múltiplo e dividido consuma-se em última análise na pluralidade dos elementos, filhos de Urizen, “his eternal creations” (81): Thiriël, o ar, Utha, a água, Grodna, a terra, Fuzon, o fogo. Na cosmogonia blakiana, a rede simbólica de figuras representa um entendimento visionário e mitificador da realidade, em que a criação se processa por diferenciação. O mesmo tipo de abordagem se verifica face aos livros iluminados. Estabelecida a oficina como forja divina, o acto criador não se repete exactamente, nem mesmo quando as diferentes cópias resultam de uma mesma edição, sendo mais adequado falar em re-produção. De cada vez que o narrador sopra a sua flauta, quando canta essa mesma cantiga ou se senta e a transpõe para o papel, é uma nova cantiga que é representada. O caso de William Blake é paradigmático de como a uniformidade linguística não é suficiente para estabelecer um texto definitivo, sobretudo se o texto verbal não basta para abarcar uma obra poética intercanónica. Tal insuficiência explica a necessidade de edições fac-similadas, também elas inadequadas à representação dessa obra intermediática, já que o carácter único do método de produção, impressão e publicação integra o projecto artístico do autor, contribuindo para o significado da obra e permitindo-lhe fazer variar cópias impressas a partir da mesma matriz.

Quando em 1794 William Blake combinou as sequências da “Inocência” e da “Experiência”, atribuindo a essa versão conjunta o subtítulo *Shewing the Two Contrary*

⁸⁷ Eternity shudder'd when they saw
Man begetting his likeness
On his own divided image.
(E 1988: 79)

States of the Human Soul,⁸⁸ inscreveu *Songs of Innocence and of Experience* na tensão dos opostos que fundamenta a criação artística e domina a natureza do sujeito, permanentemente confrontado nos seus instintos e pulsões interiores com a acção castradora de instituições sociais, políticas, culturais e religiosas. Essa tensão dos contrários retira *Songs* à corrente dominante da literatura para crianças da segunda metade do século XVII, primeira metade do século XVIII,⁸⁹ associada à moral burguesa mercantilista. A familiaridade de William Blake com essa tradição é visível logo no poema “Introduction” de *Songs of Innocence*, que as apresenta como destinadas ao público infantil: “And I wrote my happy songs / Every child may joy to hear” (E 1988: 7). Algumas das cantigas de *Innocence* revelam o conhecimento de William Blake de textos de Isaac Watts. Isso sucede, por exemplo, relativamente a “Cradle Song” e “Cradle Hymn”, “A Dream” e “The Ant, or Emmet” e “The Little Black Boy” e um dos poemas de *Horae Lyricae* (Summerfield 215).

No entanto, William Blake não absorve linearmente a influência dessa literatura. Manifestando algumas coincidências entre várias cantigas de *Innocence* e *Experience*

⁸⁸ Tratou-se das cópias B-D. *Songs of Innocence* dessas cópias terá sido produzido em 1789 e *Songs of Experience* em 1794, a data indicada na página-título.

⁸⁹ No século XVIII, a tomada de consciência relativa à ideia de “infância” e o interesse em iniciar tão cedo quanto possível a educação e instrução da criança demonstrado por Locke, Rousseau e pelo movimento “Sunday School”, conduziu ao aparecimento de colecções de cantigas, hinos e livros educativos dirigidos às crianças. Com uma tradição literária de gerações, constituíam em 1789, ano em que *Songs of Innocence* foram publicadas pela primeira vez, o que se pode chamar um ramo da literatura inglesa. Destinada muitas vezes a ser lida pela figura adulta do progenitor ou da ama às crianças, esta literatura constituía uma iniciação aos valores sociais, morais e económicos do mundo dos adultos, tendo uma função instrutiva e socializadora. A intenção de leitura conjunta manifestava-se no discurso e na estrutura de poemas e histórias, em que para além de um prefácio claramente destinado à figura mais velha, é possível distinguir vozes e papéis atribuídos ao adulto e à criança. Desde o final da década de 60 que a procura de literatura infantil obrigava os editores a preocuparem-se com o aspecto gráfico dos livros e a variedade das ilustrações, que incluíam originais coloridos a aguarela, e com a diversificação do *stock*, tudo isso no contexto de um interesse crescente por gravuras e ilustrações relativas a várias áreas. Com raízes nos Salmos e nos emblemas e adaptando tom e conteúdo ao público infantil, essa literatura incluía abecedários rimados, hinos religiosos, títulos como *A Book for Boys and Girls*, de Acacia John Bunyan (1686), intitulado *Divine Emblems* a partir de 1724, *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children*, de Isaac Watts (1715), mais tarde intitulado *Divine and Moral Songs; Hymns for the Amusement of Children*, de Christopher Smart (1755); *Choice Emblems, Natural, Historical, Fabulous, Moral and Divine For the Improvement and Pastime of Youth*, coloridas a aguarela, tal como William Blake viria a fazer em *Songs, Hymns for Children*, de Charles Wesley (1763). Essa tradição literária e esse mercado do livro eram familiares a William Blake. Quando passou a frequentar a *Royal Academy*, travou conhecimento com Thomas Stothard, escultor, gravador e ilustrador dos livros para crianças de Thomas Day e Mrs Barbauld. Em 1780, Johnson encomendou a Blake um conjunto de gravuras de desenhos de Stothard para *The Speaker: or Miscellaneous Pieces Selected from the Best English Writers, and disposed under proper heads with a view to facilitate the Improvement of Youth in Reading and Speaking*. Onze anos mais tarde, propôs-lhe nova encomenda, desta vez a gravação de dezasseis dos cinquenta desenhos de Chodowiecki para a tradução de Mary Wollstonecraft de *Elements of Morality for the Use of Children*, e seis de dez dos seus próprios desenhos para *Original Stories from Real Life*. Em 1793, William Blake publicou um conjunto de emblemas intitulado *For Children: The Gates of Paradise*, a que não se seguiu o previsto *The Gates of Hell* (Geoffrey Summerfield 1984).

enumeradas por Summerfield (216-19) e os *Hymns in Prose for Children*, de Anna Barbauld (1781), William Blake rompe, desde logo, com a convicção dessa autora de que a poesia deve ser vedada às crianças enquanto não atingem um determinado grau de maturidade que lhes permita entendê-la, que a conduz a escrever *Hymns* em prosa. Além disso, os hinos de Barbauld abordam aspectos que Blake considerou deverem ser separadamente tratados em duas secções, uma dedicada à “Inocência”, outra à “Experiência”, criando uma tensão que é condição de crescimento. Barbauld optou por integrar temas como a escravidão, a morte, o sofrimento, a decadência. Blake optou por criar a tensão entre ambas as secções, acentuada pela existência, em cada uma delas, de poemas com o mesmo título que servem de contraponto ao da secção oposta. Isso significa que os poemas de cada secção não deverão ser lidos isoladamente. A partir do momento em que o autor criou *Experience*, o leitor não se pode ficar pela leitura de *Innocence*, o que não é o mesmo que dizer que essa segunda secção não poderia ter sido produzida ou vendida separadamente, o que aconteceu. William Blake não se limitou a absorver a influência da literatura infantil de Watts or Barbauld.⁹⁰ Escreve as suas próprias cantigas para a infância em verso, como que a demonstrar a Barbauld que isso era possível, e potencia a dialéctica dos estados contrários da alma humana acrescentando-lhe a visão da “Experiência” e frustrando a possibilidade de reconciliação praticada por essa autora.

Nesse processo, inclui em cada uma das sequências uma “Introdução”, em que a voz do flautista e a voz do bardo simbolizam a voz do poeta, que funciona como uma paródia aos prefácios pedagógicos que nesse tipo de literatura antecediam a co-leitura pelo leitor-adulto e pelo leitor-criança (Portela 2007: 20). A forma como *Songs of Innocence and of Experience* subverte as convenções poéticas e o bucolismo da poesia pastoral não deve perder de vista o facto de esboços de algumas das cantigas terem surgido pela primeira vez no manuscrito satírico *An Island in the Moon*, em que escreveu três poemas sobre pastores, um dos quais viria a ser “Laughing Song”. *Songs of Innocence and of Experience* iludem a intenção pedagógica da literatura infantil contemporânea, manifestada em preceitos morais, religiosos ou económicos veiculados por poemas que, focando um objecto, um animal ou um comportamento infantil,

⁹⁰ Os “Proverbs of Hell” de *Marriage of Heaven and Hell* podem ser entendidos como uma paródia a *Little Pretty Pocket Book* de Newbery e a aspectos da obra de Mary Wollstonecraft, bem como uma forma de reacção, característica de William Blake, à recusa dos provérbios de tradição oral pela classe instruída. A recusa quer dos valores da burguesia mercantil defendidos por Newbery, quer da posição mais radical e racional representada por Wollstonecraft conduzem-no a uma alternativa assente no impulso progressista dos contrários.

sintetizavam um ensinamento sobre virtudes como o trabalho, a oração, o respeito pelos pais, a caridade. Sem nunca aludir ao pecado ou ao castigo divino, *Songs* não evita a referência ao cordeiro – “The Lamb” – e ao Criador, mas gora a expectativa da lição de moral final, fazendo do autoconhecimento e da experiência do mundo um tema central, que não permite a resolução pacífica ou a transcendentalização de experiências e contradições.⁹¹ A inocência da criança é utilizada como contraponto à perspectiva racional adulta, iluminando a sua limitação. Também do ponto de vista da ilustração, a utilização de composições e figuras recorrentes na literatura infantil do tempo de Blake escapa à representação tradicional. Embora *Innocence* inclua o pastor que toca a sua flauta, as crianças que brincam no relvado da aldeia, a mulher que se debruça sobre o berço ou mostra um livro às crianças, a vinha que se enrola na árvore, o leão, a criança perdida no bosque, ou *Experience* o limpa-chaminés coberto de fuligem e a criança que brinca com a raqueta e a pena ou com o arco, explorando as potencialidades da impressão iluminada, William Blake funde pictórico e verbal, entrelaçando texto e imagem, gravando uma profusão de pormenores decorativos, motivos, figuras, ramagens e com isso tirando partido de toda a superfície da página de uma forma que essa outra literatura não fazia.

A frustração das expectativas e a simulação de uma simplicidade enganadora prolonga-se na estruturação de *Songs of Innocence and of Experience*. À primeira vista, *Songs* poderão parecer apontar no sentido de uma dicotomia linear dos estádios da inocência e da experiência. Por exemplo, em cada uma das sequências, alguns dos títulos são idênticos ou opostos, relação acentuada por contrastes entre texto e ilustração, entre o conteúdo dos poemas e a técnica e pintura das páginas de cada uma e até mesmo entre ilustrações de páginas de cada secção.⁹² É também por esse motivo que

⁹¹ A própria personagem “Mrs Nannicantipot” de *An Island in the Moon* constituirá uma caricatura de Anna Barbauld, autora de *Hymns in Prose for Children* (1781).

⁹² Vejam-se os pares “Introduction”/“Introduction”; “The Lamb”/ “The Tyger”; “The Chimney Sweeper”/ “THE Chimney Sweeper”; “The Little Boy lost”/ “The Little Girl lost”; “The Little Boy found”/ “The Little Girl found”; “HOLY THURSDAY”/ “HOLY THURSDAY”; “NURSES Song”/ “NURSES Song”; “Infant Joy”/ “INFANT SORROW”; “A Dream”/ “The Angel”.

No respeitante aos contrastes visuais entre as páginas de cada sequência, refiram-se as linhas curvas, fluídas e distintas que iluminam as superfícies, a minúcia de pormenores, a vegetação exuberante criadora de um espaço protector, que ilustram os poemas de *Innocence*, por oposição ao espaço confinado do jardim e aos ramos nus que caracterizam a sequência de *Experience*. Por outro lado, é possível associar a ilustração das gravuras “A Cradle Song”, de *Innocence* e “Infant Sorrow”, de *Experience*. Ambas representam uma figura feminina, uma criança e um berço. No caso da cópia W, William Blake vai mais longe, desenhando no tapete que figura em cada uma das gravuras um padrão.

A revisão de poemas de *Songs of Experience*, alguns deles escritos em contraponto aos de *Songs of Innocence*, ou em si mesmo contraditórios do ponto de vista do conteúdo ou da estrutura, como “The Clod & the Pebble”, decorreu paralelamente à escrita de *The Marriage of Heaven and Hell*, uma obra

não é possível afirmar que *Experience* tenha sido produzido para ser publicado numa edição conjunta com *Innocence*. Isso significaria encarar *Experience* como um livro incompleto por definição, para além de que William Blake o produziu separadamente quatro vezes, entre 1795 e 1818, e, entre 1796 e 1818, *Songs* não foram impressas. Além disso, no *Prospectus* de 1793, *Innocence* e *Experience* são anunciadas como livros independentes e, na já citada carta a Dawson Turner, de 9 de Junho de 1818, o autor indica o preço de cada um dos livros: três guinéus.

Songs of Innocence foi a primeira obra que William Blake imprimiu e iluminou utilizando o método que inventou. De entre os seus livros, *Songs of Innocence and of Experience* é dos que melhor representa a instabilidade textual decorrente de um modo de produção que pretende ao mesmo tempo salvaguardar a singularidade de cada gravura e garantir a sua reprodutibilidade. O facto de as cópias desse livro, como as dos outros livros iluminados, serem diferentes entre si pode levar à conclusão de terem sido produzidas individualmente e em diferentes momentos no tempo. Muitas das cópias dos livros iluminados de uma forma geral foram compiladas a partir de gravuras impressas e coloridas em pequenas edições. No caso de *Songs of Innocence and of Experience*, as gravuras foram impressas ao longo de cerca de trinta e cinco anos, apenas algumas vezes, e as suas cópias resultaram de algumas, poucas, sessões de impressão, que decorreram por vezes com anos de distância. As decisões de William Blake não tinham em vista cada livro, individualmente considerado, mas eram tomadas para a totalidade da sessão de impressão, reflectindo-se em todas as cópias então produzidas. Por outro lado, o facto de um livro iluminado estar completo apenas uma vez percorridos todos os estádios da produção, o último dos quais, a coloração, permite introduzir alterações estilísticas a que se junta a possibilidade de alterações estruturais – diferente ordenação, adição ou supressão de gravuras – e de formato – impressão apenas no rosto da folha ou em frente e verso – oculta padrões de produção e dá a ilusão de produção única. O que sucedeu por norma foi que as impressões ficavam frequentemente em *stock* e eram compiladas ou recoloridas no momento da venda, por vezes a partir de gravuras produzidas em diferentes momentos, o que introduzia mudanças em cada cópia, detentoras de autoridade e que as individualizavam. Tendo em conta o longo período de tempo que medeia a impressão das primeiras cópias e das mais tardias, dificilmente

inscrita na tensão dos contrários. Através das diferentes tintas utilizadas no *Notebook*, é possível concluir que, quando iniciava a redacção de um novo poema, Blake voltava atrás e revia os que tinha escrito anteriormente, o que podia levá-lo a escrever um outro imediatamente.

William Blake se lembraria de todas elas, para além de que não existia uma matriz que fixasse o número ou a ordem.

Estas constatações devem conduzir à reavaliação da valorização da diferença e da intencionalidade da variação, conforme referido no capítulo anterior. Algumas das variações eram tecnicamente inevitáveis, outras resultaram da prática de edição a duas mãos. Algumas eram intencionais, consequência da evolução da ideia do livro iluminado. Outras ainda resultavam de uma cópia ter sido constituída a partir de páginas resultantes de diferentes edições. Tomando o conjunto das cópias de *Songs*, constata-se que são sobretudo os diferentes estilos de livro que conduzem a diferentes experiências de leitura e, aliadas à aplicação distinta da cor, a diferentes versões. Excluída essa aplicação, pode considerar-se que boa parte das variações decorreu da mudança no modo de produção, por sua vez resultante da alteração do conceito de livro iluminado, identificada com determinados períodos. Vinte e três anos separam a primeira e a última edição de *Songs*. Enquanto em 1795 foram impressas e ficaram em *stock* oito cópias, apenas duas foram impressas em cada uma das últimas tiragens. Assim, a primeira edição terá proporcionado maior possibilidade de variação, por o número de cópias por gravura ser elevado, quer no respeitante à qualidade de cada uma, quer à sequência em que foram organizadas. Nem mesmo a diferente coloração é sinónimo de diferentes edições, podendo ficar a dever-se tão simplesmente à vontade de diversificar o *stock*, o que relativiza a intenção.

De entre os livros iluminados, *Songs* em particular caracteriza-se por “Blake’s relaxed attitude” (Viscomi 1993: 273), ou, pelo menos, pela sua aparente indiferença face à combinação de páginas impressas a tintas diferentes ou apenas no rosto com outras em frente e verso. Essencialmente, constata-se que existem padrões de produção por sessão de impressão, que caracterizam cópias impressas nessa sessão, e que a diferença resulta do facto de os livros não terem sido todos impressos numa mesma edição. Cópias com o mesmo número e sequência de gravuras podem parecer seguir uma determinada *ideia* do livro, delimitada por esses dois critérios, cuja mudança poderá parecer significar uma variação intencional. Todavia, nem sempre houve uma intenção deliberada, tanto mais que, nalguns casos, a inclusão e ordenação das gravuras poderá ter sido decidida no momento da venda e ocorreu frequentemente com muitos anos de intervalo. Por outro lado, deve também ter-se presente que ignorar a diferença, equivaleria a considerar que no livro iluminado existe, por assim dizer, um *núcleo* que permanece intocável, independentemente de qualquer alteração gráfica.

Se em momentos distintos William Blake coloriu ou decorou as suas iluminuras de formas diversas, essa atitude deve, à partida, ser encarada como substantiva. Descrevendo o processo criado por Blake para imprimir a cores, Tatham salienta as suas potencialidades:

Blake, when he wanted to make his prints in oil [...] took a common thick millboard, and drew in some strong ink or colour his designs upon it strong and thick. He then painted upon that in such oil colours and in such a state of fusion that they would blur well. He painted roughly and quickly, so that no colour would have time to dry. He then took a print of that on paper, and this impression he coloured up in watercolours, repainting this outline on the mill-board when he wanted to take another print. This plan he had recourse to, because he could vary slightly each impression; and each having a sort of accidental look, he could branch out so as to make each one to look different. The accidental look they had was very enticing. (Bentley 1988: 48)

As variações que se justificam por razões técnicas deixaram margem à introdução de diferenças nas aguadas suficientemente claras para permitirem a simulação de uma nova obra. Uma referência de William Blake à inalterabilidade do desenho gravado na chapa de cobre – que, na prática, corresponde a uma idealização não sujeita à deterioração causada pela passagem do tempo e a considerá-la como o original – deixa antever o carácter intencional de alterações introduzidas no momento da coloração, aquele estádio em que invenção e execução se completam:

Reengravd Time after Time
Ever in their Youthful prime
My Designs unchangd remain
Time may rage in vain
For above Times troubled Fountains
On the Great Atlantic Mountains
In my Golden House on high
There they Shine Eternally
(*Notebook 87. E 1988: 480-1*)

Ao mesmo tempo que permite a introdução de alterações de natureza formal, a técnica criada por William Blake constitui uma forma de aumentar o prazer sensual, pressupondo, para tal, determinadas condições:

But first the notion that man has a body distinct from his soul is
To be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by
corrosives, which in Hell are salutary and medicinal [...]
(E 1988: 39)

Isso significa que a iluminura deve ser entendida em toda a sua dimensão material – “a body” – e não apenas na sua dimensão textual, quer se trate do texto verbal, quer do texto icónico – “his soul”. Blake afirma aforisticamente: “Man has no Body distinct from his Soul; for that call’d Body is a portion of /Soul discern’d by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age” (E 1988: 34). Das variações constatáveis nas iluminuras resultou, ao longo do tempo, “an improvement in sensual enjoyment”, para o qual concorreram o meio e o modo de produção enquanto potenciadores da variação.

Da observação individual de cópias de *Songs of Innocence and of Experience* ressaltam algumas das características dos livros iluminados de William Blake: o carácter autográfico da técnica usada pelo autor, a liberdade que lhe conferia nas tomadas de decisão relativas aos códigos bibliográficos e a forma como lhe permitia a fusão dos momentos de invenção e de execução.⁹³ O método de produção artesanal de William Blake constitui uma forma de oposição às técnicas de reprodução do seu tempo e uma subversão da reprodução mecanizada de que fala Walter Benjamin. A consideração das variações nas diferentes cópias pode, momentaneamente, dar a ilusão da existência de *Songs of Innocence and of Experience* como uma entidade mais geral e abstracta, de que se pode falar, como correspondente às *Songs*. Todavia, a análise das variações no respeitante à impressão, coloração, ordenação, supressão ou inclusão das páginas resulta na impossibilidade de estabelecer um texto individual ou definitivo para

⁹³ Este livro foi gravado em relevo em trinta e uma chapas, em 1789, tal como consta da página do título. No mesmo ano, foi impresso numa tiragem de dezasseis cópias. A primeira dessas cópias foi provavelmente a U, impressa em tinta preta com aplicação de linhas brancas em algumas das imagens, impressão possivelmente acompanhada da desaparecida cópia V, bem como da das cópias I, J, X e de “Innocence” de *Songs* cópia F, a tinta verde, e da das cópias A-H, K-M, Z, a tinta amarela. Também a sequência de cantigas de “Innocence” que em 1794 viria a integrar com “Experience” *Songs of Innocence and of Experience, Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, cópias B-E, resultou desta tiragem (Viscomi 1993). Quando Blake imprimiu pela primeira vez *Experience*, este livro ainda não estava concluído (recorde-se que o mesmo sucedera quando o publicitou no *Prospectus*).

Songs of Innocence and of Experience. Por outro lado, essa análise não pode ser desligada de uma correcta interpretação do modo de produção do ponto de vista técnico, enquanto produção em edição e daquela que era a *cópia ideal* de uma dada edição.⁹⁴ A cópia ideal reflecte uma dada intenção do autor num dado momento e possibilita traçar a evolução de uma cópia e mesmo de um livro, como no caso das edições de *Experience* das cópias B-E, F-H e T1. A não consideração destes factores pode conduzir a conclusões erradas, incluindo a tentação de atribuir a aspectos técnicos um valor conteudístico e ideológico. A atitude inversa permite editá-las historicamente.

Songs of Innocence and of Experience parece resultar de um longo processo de amadurecimento quer no respeitante à composição, quer à impressão. Uma cópia completa é constituída por cinquenta e quatro páginas, gravadas a água-forte em relevo. O facto de William Blake ter introduzido variações nessa obra ao longo da vida significa que continuou a reflectir sobre ela e denuncia a importância que lhe atribuía. As diferentes versões que daí resultaram – “texts with authorial variations” (Hans Zeller *SB* 028: 237) – nem sempre correspondem a uma intenção autoral distinta. Por esse motivo, nem sempre se pode considerar cada uma delas uma versão autoral diferente, mas antes uma reinstanciação da variabilidade inerente ao método de produção. Em *Songs*, à semelhança do sucedido com outros livros iluminados, quando se trata de uma mesma tiragem de gravuras que compõem diferentes cópias, as diferenças na impressão e coloração, por vezes ligeiras, não pretendem simular versões únicas do livro. Um correcto entendimento da relação entre estilo, produção e ideia do livro blakianos indica que essa intenção apenas existe em cópias posteriormente recoloridas ou pertencentes a tiragens diferentes, frequentemente separadas por vinte anos, traduzindo-se em acentuadas diferenças de impressão e coloração. Nessa medida, falar de “cópia” ao referir os livros iluminados de William Blake pode potenciar interpretações erradas ou, pelo menos, induzir em erro, uma vez que não existe um original a copiar, mas a repetição da diferença, decorrente do método de produção e da ideia de livro.

A história da edição de *Songs* é, desde o início, complexa, tendo obedecido a sucessivas etapas. Desconhecidas, em vida do autor, à excepção de um reduzido número

⁹⁴ Viscomi (1993) considera possível determinar o número de folhas/gravuras de cada exemplar que William Blake pretendia imprimir apurando qual era a cópia ideal de uma dada edição, o que permite detectar se as folhas/gravuras em falta foram retiradas por Blake ou por um comprador.

de amigos e conhecedores de arte, de *Songs* restam vinte e quatro cópias,⁹⁵ acrescidas de quatro apenas de *Songs of Experience*⁹⁶ e de vinte e seis de *Songs of Innocence*.⁹⁷ A impossibilidade de determinar exactamente quando é que as diferentes cópias foram produzidas e as sucessivas alterações introduzidas pelo autor dificultam o estabelecimento de um cânone cronológico desta obra. Até ao momento em que *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794) surgem a público pela primeira vez reunidas no mesmo volume, a sua concepção terá atravessado sucessivas fases. Embora Blake tenha escrito no *Notebook*, antes do final de 1792, um “Motto to the Songs of Innocence & of Experience” (E 1988: 499) de carácter satírico, os livros foram publicitados separadamente no *Prospectus*, a 10 de Outubro de 1793, numa altura em que o segundo não estava ainda completo. Na prática vendidos em conjunto, *Songs of Innocence* e *Songs of Experience* foram pela primeira vez combinados em 1794. Tratou-se das cópias B, C e D constituídas a partir de cópias de *Innocence* impressas em 1789 e de cópias de *Experience* impressas em 1794.⁹⁸ A partir daí, as cantigas continuaram a ser publicadas conjunta e separadamente até 1827, ano da morte do autor, em que concluiu uma última encomenda da edição conjunta. Entre 1818 e 1827, ambas as sequências passaram a ser impressas como parte integrante das *Songs*. Ao contrário de *Songs of Innocence*, a obra *Songs of Experience* não foi vendida em separado⁹⁹ – provavelmente por William Blake considerar que a sua interpretação enquanto contraponto a *Innocence* exigia o conhecimento dessa outra secção –, e a primeira vez que foi impressa não estava ainda concluída. A secção de *Experience* de dezassete cópias de *Songs* – A-I, K, N-T – foi produzida separadamente.

Numa primeira fase, Blake limitava-se a juntar ambas as secções resultantes de impressões separadas, tendo-lhes atribuído uma página-título conjunta na segunda

⁹⁵ Cópias F, 1789, 1794; B, C, D, E, 1789, 1794, esta última recolorida em 1806; A, O, BB, 1795; P, c. 1802; Q, c. 1804, c. 1802; S, c. 1811, 1795; T, c. 1789, c. 1794, c. 1818; T1-2, c. 1818, c. 1794; U, c. 1818 (Cf. *The William Blake Archive*).

⁹⁶ Cópias G e H, c. 1794; K e N, de 1795 (Cf. *The William Blake Archive*).

⁹⁷ Cópias U, Z, I, J, X, B, C, D, E, F, G, H, K, L e M, de 1789; N, c. 1795; O, R e Y, c. 1802; P e Q, c. 1804; S, c. 1811 (Cf. *The William Blake Archive*). A cópia V não está localizada. A cópia T é póstuma, tendo sido colorida tomando a cópia B como modelo, e foi recentemente encontrada por Detlef Dörrbecker na *Bavarian State Library*, em Munique, uma outra (Lincoln 9).

⁹⁸ A cópia E de *Songs* terá também resultado de impressões desta tiragem, mas terá sido compilada ou, pelo menos, recolorida por volta de 1806 para Thomas Butts. Cf. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=songsie&java=yes>>.

Durante o período que media a produção de *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, William Blake dedicou-se à produção dos livros que ficaram conhecidos como a sua “Bible of Hell”: *The Marriage of Heaven and Hell*, *Visions of the Daughters of Albion* e *The Book of Urizen*.

⁹⁹ As cópias P, Q e S de *Experience* terão sido produzidas e compiladas como volume individual por William Blake e adquiridas por diferentes compradores para juntar à cópia de *Innocence* que já possuíam.

edição. A complexidade da história da impressão de cada secção não termina com essa combinação, pois Blake continuou a imprimir cada uma delas separadamente. Além disso, nalguns casos, cópias de *Innocence* produzidas separadamente foram reunidas com *Experience* por colecionadores ou comerciantes. O inverso também sucedeu, sendo que cópias de *Innocence* actualmente isoladas terão sido, em tempos, parte integrante de cópias de *Songs*. Ambas as secções foram pela primeira vez impressas conjuntamente para formar a combinação de *Songs*, cópias A e R, em 1795.¹⁰⁰ Entre 1818 e 1827, o autor imprimiu sempre as duas secções como partes constituintes de *Songs of Innocence and of Experience*. Por volta de 1818, imprimiu as cópias T2 e U; seguiu-se-lhes a cópia V, em 1821; quatro anos depois, as cópias W e Y; um ano mais tarde, as cópias A e ZZ e em 1827, a cópia X.¹⁰¹ Todas estas cópias, à excepção da cópia V, mantiveram a mesma sequência de gravuras. Apenas na cópia T2 a gravura 49 foi mudada e alguns dos poemas de “Innocence” substituídos por impressões anteriores. Nas cópias deste período e em “Innocence” da cópia S de *Songs* (c. 1811), Blake organiza, com variações pouco significativas, as gravuras segundo a ordem das da cópia R de *Songs*, que constituiu o seu exemplar particular, até a vender, em 1819, a John Linnell.¹⁰² De todas as combinações, a cópia A é considerada a primeira, em virtude de não apresentar a página-título geral, que surge em todas as seguintes.

De acordo com a data da página-título, *Songs of Innocence* foi pela primeira vez publicada em 1789. Contudo, o seu conteúdo parece ter vindo a ser amadurecido ao longo dos anos, uma vez que versões de alguns dos seus poemas haviam já sido incluídos em *An Island in the Moon* (1784-5) – “Holy Thursday”, “Nurse’s Song” e “The Little Boy Lost” (capítulo 11) – e um deles – “Laughing Song” – foi escrito, por mão não identificada, numa cópia de *Poetical Sketches* (1783) pertencente a Mrs Flaxman.¹⁰³ *Songs of Innocence*, tal como Blake o concebeu originalmente continha trinta e uma gravuras, de que foram produzidas vinte e duas cópias. Terá sido produzido

¹⁰⁰ Cf. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=songsie&java=yes>>.

¹⁰¹ Cf. *The William Blake Archive*.

¹⁰² Cf. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=songsie&java=yes>>.

As cópias T2 e U foram ordenadas seguindo o modelo da cópia R, à excepção das gravuras 53 e 54, que passaram de *Innocence* para *Experience*. A ordem das gravuras passou a ser 2-27, em *Innocence* e 28-54, em *Experience*.

¹⁰³ “Song 2nd by A Young Sheperd”, uma variação de “Laughing Song”, é um de três poemas escritos na cópia de *Poetical Sketches* contendo a inscrição “from Mr. Flaxman May 15 1784” que se encontra actualmente na Alexander Turnbull Library, em Wellington, Nova Zelândia. Essa é a única cópia que contém a transcrição, a tinta castanha clara, de autoria desconhecida, de três “Songs” pastorais, entre elas, a mencionada. Para uma descrição das sucessivas emendas introduzidas por William Blake a estes poemas cf. Michael Phillips “William Blake’s *Songs of Innocence and Songs of Experience* from Manuscript Draft to Illuminated Plate” *The Book Collector*, 1979, pp. 17-59).

pela primeira vez numa edição de duas cópias, a U e a V.¹⁰⁴ Ambas contêm as gravuras 34-36 que Blake posteriormente transferiu para *Experience*.

Apesar do “Motto” a uma eventual edição conjunta de ambos os livros datar de dois anos antes, *Songs of Experience* e a página-título conjunta são de 1794. À semelhança de *Songs of Innocence*, este livro foi evoluindo ao longo dos anos. A análise das páginas do *Notebook* de William Blake permite perceber o processo de composição de alguns dos poemas de *Songs of Experience* que, até chegarem à versão final, terão sido objecto de oito estádios, ao longo dos quais o autor foi introduzindo alterações em diferentes momentos e a diferentes tintas ou a lápis. Entre 1790 e o final de 1792, William Blake redigiu dezoito dos seus poemas no *Notebook*, sem qualquer ilustração.¹⁰⁵ Destes, doze aparentam ser cópias passadas a limpo de rascunhos anteriores, revistos e alargados. De apenas seis – “The Lily”, “The Tyger”, “The Human Abstract”, “A Little Boy Lost”, “The Chimney Sweeper” e “The Fly” – se pode afirmar terem sido, por esta ordem, totalmente compostos no *Notebook*. “Introduction”, “Ah! Sun-flower” e “A Little Girl Lost” não aparecem aí. “The Tyger” e “LONDON” terão sido dos poemas mais revistos e particularmente este último terá progressivamente adquirido um carácter mais crítico da sujeição do indivíduo às grilhetas institucionais. O poema “To Tirzah” não surge nas cópias A-D, F-H de *Songs of Experience*. Pelo estilo da letra, pelo tom profético e pelo conteúdo, Erdman (1988: 791) considera que aparenta ser de 1803 ou posterior, associado ao simbolismo de *Milton, Jerusalem* e às sucessivas revisões de *The Four Zoas*. Todavia, Viscomi chama a atenção para o facto de a cópia de *Experience* adquirida por Flaxman (cópia O) contendo essa gravura ter sido produzida entre 1795 e 1797, na altura em que William Blake reimprimiu alguns livros iluminados (1993: 299).

¹⁰⁴ Um dos critérios para afirmar que as cópias U e V terão sido as primeiras a ser impressas é o seu formato, isto é, a impressão apenas de um lado da folha, o qual foi abandonado em 1794. Por outro lado, a má qualidade da tintagem é mais um argumento nesse sentido. A acrescer a isso, um pormenor aponta para que a cópia U tenha pertencido efectivamente à primeira tiragem: na gravura “Infant Joy” (figura 19), as linhas da letra *J* de *Joy* cruzam-se com a flor, o que não sucede em nenhuma das edições que se lhe seguiram. Por esse motivo, a cópia U pode ser tomada como um conjunto de provas que Blake realizou para testar a sua técnica e detectar imperfeições como a da gravura em causa. Mas, na verdade, se fosse apenas essa a intenção do autor, esta cópia não teria sido impressa no papel de qualidade em que foi, conjuntamente com outra cópia da mesma dimensão, posteriormente compilada e as suas folhas mantidas juntas por um fio passado através de três buracos. Esta circunstância não invalida que tenha servido a Blake para corrigir essa incorrecção, que não surge em nenhuma outra cópia.

¹⁰⁵ Pelo menos três das ilustrações de *Experience* – para a página-título, “My Pretty Rose” e “London” – foram traçadas a partir de uma série de esboços de emblemas constantes do *Notebook* a que foi dado o título “Ideas of Good and Evil” (Lincoln 15).

Pode pois dizer-se que *Songs of Innocence and of Experience* resultou de um processo de composição contínuo, decorrido entre 1784 e 1794, tendo sido o livro iluminado mais reproduzido e publicado por William Blake, e pela primeira vez publicado por terceiros ainda em vida do autor. Foi reimpresso em 1795 e 1796, numa edição de luxo em tamanho in-fólio (cópias A e R), em que cada uma das secções foi numerada e unida por um fio como um volume separado. Mais tarde, *Innocence* foi impressa duas vezes: por volta de 1802 – *Innocence* de *Songs*, cópia P, a cópia O e a maioria das gravuras das cópias R e Y; cerca de 1804, 1805, em três conjuntos: *Innocence* de *Songs*, cópia Q e as cópias P e Q de *Innocence*. Este último livro só voltou a ser impresso cerca de 1811, quando o autor produziu a cópia S de *Innocence* e *Innocence* de *Songs*, cópia S. *Experience* só voltou a ser impressa em 1818 e como parte integrante de *Songs*. Não foi produzida qualquer cópia de *Songs* contendo cinquenta e quatro gravuras consecutivamente numeradas pelo autor desde a edição de 1795 até à edição das cópias U e T, de 1818. Nenhuma cópia de *Innocence* ou *Experience* foi produzida separadamente depois de 1818. Entre esse ano e 1827, Blake produziu oito cópias de *Songs*, as cópias T2, U, V, W, X, Y, Z e AA. A distância a que estes momentos se situam no tempo justificam variações no número e ordenação das gravuras, bem como na sua impressão e coloração.

2.1. Variações: adição, supressão e ordenação de gravuras

A composição das diferentes cópias de *Songs of Innocence*, *Songs of Experience* e *Songs of Innocence and of Experience* varia, quer quanto ao número de páginas, em virtude da adição ou supressão de gravuras, quer quanto à ordenação das suas páginas.^{106 107} Para compreender a presença ou a ausência de uma gravura é importante

¹⁰⁶ Ordenação das páginas de *Songs of Innocence* separadamente editadas:

Cópia A: 2-5, 25, 16-17, 15, 9-10, 54, 6-7, 24, 19, 27, 22-23, 53, 26, 34-36, 11, 8, 13-14, 20-21, 12, 18.

Cópia B: 2-5, 25, 27, 53, 19, 24, 15, 9-10, 54, 6-7, 12, 18, 26, 34-36, 13, 14, 16-17, 22-23, 11, 8, 20-21.

Cópia C: 2-4, 16-17, 13-14, 18, 12, 27, 22-23, 53, 8, 11, 26, 34-36, 15, 9-10, 54, 19, 24, 6-7, 20-21, 25, 5.

Cópia D: 2-4, 6-7, 15, 9-10, 54, 11, 8, 26, 34-36, 24, 19, 25, 5, 20-21, 13-14, 18, 12, 16-17, 27, 22-23, 53.

Cópia E: 2-4, 18, 12, 6-7, 11, 8, 15, 9-10, 54, 5, 25, 27, 22-23, 53, 24, 19, 14, 13, 26, 34-36, 20-21, 16-17.

comparar uma cópia com aquela que é a cópia ideal da sua edição, pois pode suceder que, para uma dada edição, William Blake tenha decidido não imprimir uma determinada página ou que ela não existisse sequer ainda. David Erdman sugere que o leitor imite o procedimento de William Blake e simule diferentes ordenações das páginas de *Songs* “[...] to find what different tensions and resonances are produced by different juxtapositions” (1988: 791). Porém, a supressão ou adição de gravuras nem sempre ficou a dever-se à vontade de simular novos significados, mas muitas vezes a razões práticas, exigências da produção ou, no caso particular de *Songs*, a uma marcada flexibilidade da parte do autor.

Os casos em que é possível verificar a adição de páginas explicam-se por diferentes motivos e configuram diversas formas. Por exemplo, *Songs of Experience*, cópias B-D, contêm uma folha com a gravura 32 – “The Clod and the Pebble” – e com a

-
- Cópia F: 2-5, 25, 8, 11, 15, 9-10, 54, 13-14, 18, 12, 16-17, 20-21, 27, 22-23, 53, 26, 34-36.
Cópia G: 2-4, 26, 34-36, 8, 11, 6-7, 18, 12, 25, 5, 20-21, 16-17, 13-14, 24, 19, 27, 22-23, 53, 15, 9-10, 54.
Cópia H: 2-5, 25, 15, 9-10, 54, 6-7, 16-17, 20-21, 24, 19, 11, 8, 27, 22-23, 53, 13-14, 26, 34-36, 12, 18.
Cópia I: 2-4, 5, 9-10, 54, 16-17, 11, 34-36, 8, 24-25, 27, 13-14, 12, 22-23, 53, 15, 26, 19, 18, 6-7, 20-21.
Cópia J: 2-5, 9-10, 54, 18, 26, 6-7, 27, 25, 8, 22-23, 11, 24, 12, 16-17.
Cópia K: 2-4, 6-7, 15, 9-10, 54, 11, 8, 26, 22-23, 53, 25, 5, 16-17, 24, 19, 12, 18, 13-14, 20-21, 27.
Cópia L: 2-5, 25, 24, 19, 27, 22-23, 53, 15, 9-10, 54, 6-7, 16-17, 13-14, 8, 11, 18, 12, 20-21.
Cópia M: 2-4, 25, 5, 15, 9-10, 54, 27, 22-23, 53, 16-17, 19, 24, 6-8, 11, 18, 12, 21-20, 13-14.
Cópia N: 2, 4, 3, 5-8, 19, 24, 16-17, 15, 9-10, 26, 12-14, 27, 11, 20-21, 53, 22-23, 25, 18.
Cópia O: 2-5, 25, 9-10, 27, 22-23, 15, 53-54, 12, 8, 19, 18, 20-21, 26, 16-17, 11, 24, 13-14.
Cópia P: 2-4, 25, 6-7, 22-23, 18-19, 53, 13-14, 27, 26, 15, 11, 20-21, 8, 5, 54, 12, 24, 9, 16.
Cópia Q: 2-4, 6-7, 11, 22-23, 25, 54, 5, 9-10, 27, 16-19, 8, 12, 26, 53, 15, 24, 13-14, 20-21.
Cópia S: 2-21, 53, 22-25, 54, 26-27.
Cópia T: 3, 2, 4-5, 25, 27, 19, 24, 9-10, 54, 6-7, 12, 18, 26, 34-36, 13-14, 16-17, 22-23, 11, 8, 20-21.
Cópia U: 3, 2, 25, 6-7, 9-12, 15, 8, 53, 24, 13-14, 20-21, 19, 26, 16-17, 25, 54, 22-23, 5, 27, 18, 34-36.
¹⁰⁷ Nas vinte e quatro cópias de *Songs of Experience* que se sabe terem sido ordenadas por William Blake, o autor utilizou dezoito ordenações diferentes:
Cópias T, U, W, X, Y, Z: 26-54.
Cópia A, *Experience*: 28, 29, 30-31, 40, 32, 41, 37, 42, 48, 45, 38, 47, 34-36, 44, 49, 46, 39, 33, 43.
Cópia B, *Experience*: 28-31, 48, 51, 38, 41, 39, 44-45, 47, 26, 34-36, 50, 37, 40, 49, 46, 42-43, 33, 32, a.
Cópia D, *Experience*: 28-31, 40, 49, 46, 42, 39, 44, 26, 34-36, 48, 51, 47, 45, 50, 37, 41, 38, 33, 43, 32, a.
Cópia E, *Experience*: 28-31, 15, 34-36, 50, 37, 42, 46, 44, 39, 38, 41, 45, 47, 40, 49, 48, 51, 33, 43, 52.
Cópia F, *Experience*: 28-32, 38, 33, 46, 41, 49, 42, 50-51, 37, 47, 43, 40.
Cópia I, *Experience*: 28-33, 48, 41, 39, 40, 50-51, 43, 37, 45, 49, 44, 46-47, 38, 42, 34-36, 52.
Cópia J, *Experience*: 29-31, 48, 32, 44, 40, 42, 50, 33, 43, 41, 38, 34-36, 47, 37, 52, 49, 51, 46, 39, 45.
Cópia K, apenas *Experience*: 28-32, 38, 48, 42, 33, 41, 46, 40, 47, 45, 50-51, 44, 34-37, 49, 43, 52.
Cópia L, *Experience*: 28-31, 34-36, 42, 40, 33, 48, 32, 37, 52, 45, 47, 44, 50, 41, 39, 38, 49, 46, 51, 43, 53.
Cópia M, *Experience*: 28-32, 49, 42, 41, 39, 52, 44, 50, 51, 37, 47, 34-36, 38, 48, 45, 40, 46, 53, 43, 33.
Cópia N, *Experience*: 29-32, 37, 49, 48, 42, 40, 39, 47, 51, 34-36, 44, 41, 43, 50, 52, 46, 45, 33, 54, 52.
Cópia O, *Experience*: 1, 28-32, 38, 34-36, 42, 48, 37, 44, 39, 46, 43, 49-50, 40, 47, 45, 51, 41, 33, 54, 52.
Cópia P, *Experience*: 28-31, 48, 42, 40, 32, 34-36, 49, 39, 33, 47, 38, 51, 50, 52, 43, 46, 45, 37, 41, 44.
Cópia Q, *Experience*: 28, 1, 29-31, 48, 42, 37, 34-36, 38, 32, 40, 50, 47, 52, 39, 44, 46, 51, 41, 49, 45, 33, 43.
Cópia R, *Experience*: 28-49, 52, 51, 50.
Cópia S, *Experience*: 28-32, 38, 42, 37, 49, 45, 33, 43, 47, 50, 41, 48, 34-36, 46, 44, 39-40, 51-52.
Cópia V, *Experience*: 28-31, 38, 40, 42, 34-36, 32, 45, 33, 49, 41, 39, 52, 54, 43-44, 50, 48, 53, 46, 51, 37, 47.

gravura *a*, impressas em frente e verso. Blake poderá ter utilizado esta gravura para substituir “A Divine Image”, que excluiu de todas as cópias de *Songs* excepto a cópia BB, e terá deixado de incluí-la em *Songs* a partir de 1794. Nesse momento, a gravura *a* arrastou consigo a gravura 32, por se encontrar impressa na mesma folha. As cópias A e R de *Songs*, que foram produzidas numa mesma edição, têm actualmente uma composição diferente. Inicialmente, *Experience* de ambas as cópias era constituída apenas por vinte e quatro gravuras, excluindo “To Tirzah”, que não fora ainda produzido, e a gravura *a*, que tinha sido utilizada nas cópias B-D. Actualmente, a cópia R contém a gravura 1 e “To Tirzah”, que, tanto mais que se tratava da cópia pessoal de Blake, aparentemente terão sido incluídas mais tarde. Viscomi considera que tal terá sucedido provavelmente aquando da inserção de “The Tyger”, que com elas partilha a cor da tinta e que foi impresso em papel J Whatman de 1808 (1993: 291). Por comparação com esta cópia, não pode dizer-se que à cópia A faltem essas duas gravuras, pois elas não constavam da cópia ideal desta edição. Essa cópia é geralmente considerada a primeira de *Songs* pelo facto de não incluir a página-título geral, que surge em todas as seguintes e que na altura não teria ainda sido criada.

O que foi dito relativamente às razões justificativas da adição de páginas a *Songs* aplica-se também à sua supressão. A cópia E inclui a gravura 52, “To Tirzah”, que não foi incluída nas cópias B-D provavelmente por não ter sido ainda impressa.¹⁰⁸ À secção de *Experience* das cópias F-H e T1 faltam as mesmas quatro gravuras: “The Sick Rose”, “The Garden of Love”, “The Little Vagabond” e “Infant Sorrow” (39, 44, 45 e 48), ausência que Viscomi interpreta perspectivando-a a partir da análise das próprias gravuras (1993: 270). Uma vez que, do ponto de vista temático, não existiu razão para essa exclusão e tecnicamente também não se verificava qualquer impedimento à impressão a cores das suas vinhetas, a razão mais provável para essa ausência poderá ter sido o facto de não terem sido impressas, terem sido excluídas dessa sessão de impressão ou não terem sido ainda executadas. A cópia F de *Innocence*, que foi compilada por Blake e por cujas páginas o autor fez passar um fio para as manter unidas, é incompleta, faltando-lhe duas folhas correspondentes às gravuras 6/7 e 19/24, que foram integradas na cópia T1-T2.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Essa gravura foi impressa numa edição que incluía *Experience* de *Songs*, cópia O, comprada por Flaxman cerca de 1795.

¹⁰⁹ Esta cópia também é incompleta, uma vez que não corresponde à cópia ideal de uma dada edição, ou sequer à intenção do autor em algum momento, pois é constituída por gravuras provenientes de impressões realizadas no primeiro período de impressão do livro e no mais tardio.

Uma cópia cuja incompletude não oferece dúvidas é a cópia X¹¹⁰ de *Innocence*, actualmente na National Gallery of Victoria, constituída apenas por catorze gravuras e uma das dez impressas antes de William Blake passar a combinar esse livro com *Experience*, e cujas folhas foram desencadernadas. As suas folhas foram impressas em frente e verso e encadernadas, entre 1965 e 1988, seguindo a ordem 35/36, 18/25, 16/17, 13/14, 24/27, 19/54, 23/53.¹¹¹ Quando foi impressa, esta cópia seria possivelmente constituída pelas trinta e uma gravuras (2-27, 34-36, 53-54) que formavam as cópias de *Songs of Innocence* impressas por William Blake em 1789. Nela, conjuntos de gravuras que estabelecem sequência entre si encontram-se incompletos. Por exemplo, o díptico “Spring” é representado apenas pela gravura 23, faltando a gravura 22. No caso das gravuras 34-35, “The Little Girl Lost”, apenas existe a segunda. Desconhece-se o momento em que as gravuras em falta foram retiradas, mas julga-se que terá sido antes de 1941, altura em que Geoffrey Keynes adquiriu impressões em frente e verso, numa mesma folha, das gravuras 9 e 10.¹¹²

Quando William Blake escreveu *Songs of Innocence*, o livro foi concebido como contendo trinta e uma gravuras. De todas as cópias, apenas vinte e duas seguem esse número. Delas, oito – *Innocence* das cópias B-E de *Songs* e *Innocence* (as primeiras cópias combinadas em *Songs*), cópias K, L, M e Z – contêm actualmente apenas vinte e sete gravuras, em virtude de “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found” (34-36) e uma quarta gravura, correspondente ao verso da gravura 34, “A Dream” (26), nas cópias B, C e D,¹¹³ “Laughing Song” (15), na cópia E,¹¹⁴ e “On Another’s Sorrow” (27), terem sido deslocadas para a secção da “Experiência”.¹¹⁵ Neste caso particular, uma vez que William Blake tomou a decisão de deslocar as gravuras 34-36 para *Experience*, apenas se pode considerar que lhes falta uma gravura: aquela que, por ter sido impressa no

¹¹⁰ Não existia qualquer registo desta cópia até à sua aquisição, a 9 de Novembro de 1964, por Alan G. Thomas, provavelmente em nome de Raymond Lister. Na altura, as páginas não se encontravam encadernadas, tendo-o sido pelo comprador. Depois de várias tentativas de venda, foi adquirida pela National Gallery of Victoria, Melbourne em 1988. Cf. <<http://www.ngv.vic.gov.au/blake/>>.

¹¹¹ Cf. <<http://www.ngv.vic.gov.au/blake/>>.

¹¹² O tamanho da folha, a cor da tinta e os buracos que uniam as folhas indicam que esta folha, actualmente pertencente à “Keynes Collection” do Fitzwilliam Museum pertenceu em tempos à cópia X.

¹¹³ Estes pares de gravuras foram impressos em frente e verso e repetem-se em todas estas cópias, apresentando a mesma paleta de cores, formato e estilo de impressão, o mesmo sucedendo nas cópias L e M de *Innocence* (Viscomi 1993: 242).

¹¹⁴ A cópia E constitui uma excepção, tendo as gravuras 15/34, 35/36 sido mudadas para *Experience*, que assim ficou com uma impressão a verde de “Laughing Song” e *Innocence* como uma impressão a siena cru da mesma gravura (Viscomi 1993: 408 n1).

¹¹⁵ Por esse motivo, a secção de *Experience* das cópias B-E foi impressa numa mesma sessão de impressão sem que essas três gravuras o tenham sido, pois William Blake já o tinha feito antes, aquando da impressão da secção de *Innocence*.

verso da gravura 34, se lhe colou e, sendo embora, essa sim, encarada por Blake como uma gravura de *Innocence*, passou a integrar a outra secção. Todavia, isso não parece ter incomodado o autor, que poderia facilmente ter impresso as três gravuras em questão como parte integrante de *Experience*, tanto mais que as impressões de *Innocence* eram a siena cru e as de *Experience* a ocre amarelo.¹¹⁶ É também um indicador de que, nesta altura, os limites de cada um dos estados contrários da alma humana não estavam rigidamente estabelecidos.

As cópias F-H e T1 de *Experience*, as primeiras desse livro a ser produzidas, são constituídas por de quinze a dezassete gravuras das mesmas dezassete chapas de cobre, faltando a todas o mesmo conjunto de quatro gravuras: “The Sick Rose”, “The Garden of Love” “The Little Vagabond” e “Infant Sorrow” (39, 44, 45 e 48). Esta circunstância, que poderia causar estranheza em virtude de, do ponto de vista temático, se adequarem ao contexto dessa secção e por poderem ser impressas a cores em frente e verso, poderá explicar-se tão simplesmente pelo facto de não terem ainda sido produzidas na altura. Viscomi (1993: 270) constata que, no seu conjunto, as quatro folhas de papel correspondem à dimensão de uma folha de cobre, o que indicia que só posteriormente foram executadas e que estas cópias são anteriores às cópias B-E, em que as mesmas quatro gravuras já aparecem.

Para além da diferente composição das cópias de *Songs* ou de cada de uma das suas sequências tomadas individualmente, a própria ordem por que William Blake compilou as suas páginas difere. A ausência de paginação, sequência narrativa ou modelo pré-existente, o facto de as impressões serem coligidas em momentos diferentes, inicialmente para criar *stock*, noutros casos no momento da venda, criou as condições para que a ordem das gravuras do livro iluminado nem sempre se mantivesse em cópias diferentes. A prática de William Blake de ordenar de forma diferente as páginas de *Songs* terá sido mantida na edição impressa patrocinada por J. J. Garth Wilkinson, em 1839, a qual Alexander Gilchrist comenta nos seguintes termos:

¹¹⁶ O motivo para não o fazer terá sido, muito provavelmente, a possibilidade de poupar tinta e papel, uma vez que William Blake poderia ter combinado as cores de *Innocence* e *Experience* de forma mais aproximada. Para tal, poderia ter impresso as páginas de *Experience* a siena cru ou utilizar as de *Innocence* impressas a ocre amarelo. Pode também dar-se o caso de estas últimas cópias já terem sido vendidas. Viscomi põe a hipótese de William Blake ter intencionalmente combinado secções impressas a tintas diferentes para acentuar o carácter iluminado do livro (1993: 411 n2).

As figuras 34-36 foram pela primeira vez impressas como integrantes de *Experience* durante a impressão das cópias A e R, que correspondeu também à primeira sessão em que *Innocence* e *Experience* foram impressas juntas.

Songs of Innocence and of Experience were reprinted, or rather *first* printed, as a thin octavo [...]. Consisting, as they did, of loose sheets, the *Songs* have seldom been bound up twice alike, and are generally even numbered wrong. Dr Wilkinson printed them in an order of his own, and too often with words of his own; alterations which were by no means improvements always. (104)

William Blake ordenou de diferentes formas as páginas de *Songs of Innocence* ou desse livro da edição conjunta de *Songs*. Das vinte cópias de *Innocence* compiladas pelo autor, apenas duas terminam com a gravura “On Another’s Sorrow”. As cópias A, H e N terminam com a gravura “The Divine Image”, as cópias E, J e P com “A Cradle Song” e as cópias M e O com “The Little Boy found”. Contando com *Songs of Innocence and of Experience*, de um total de quarenta e duas cópias, doze terminam com “On Another’s Sorrow”, sete com “The Little Boy found”, uma com “The Chimney Sweeper”, oito com “Night”, duas com “The Little Girl Found”, duas com “The Voice of the Ancient Bard”, uma com “The Shepherd”, outra com “The School Boy”, outra com “Infant Joy” e outra ainda com “A Dream”.

A ordenação das páginas de um livro é um dos factores que permite a datação de cópias e a sua identificação como pertencentes a uma mesma edição. As cópias A-H, K-M e Z de *Innocence* e esta sequência nas cópias B-E de *Songs* pertencem todas a uma mesma edição, o que se pode concluir da observação da ordem das suas gravuras, tendo sido, conseqüentemente, produzidas num mesmo momento temporal. Isto porque em todas estas dezasseis cópias as combinações frente e verso de determinadas gravuras são as mesmas, o que significa que foram impressas usando a mesma combinação de chapas. Por exemplo, as gravuras “Holy Thursday” e “Nurse’s Song” foram impressas em lados opostos de uma mesma folha. A sua sequência depende apenas da forma como as folhas foram inseridas no momento da compilação. Repetir exactamente a mesma sequência em cópias separadas no tempo, implicaria a existência de um protótipo, o que não sucedeu no caso dos livros iluminados. Pretender que tal sequência se prende com uma relação entre as gravuras do ponto de vista do significado, temático ou estético, é uma falsa questão, pois os poemas de *Songs* funcionam também enquanto unidades discretas. A questão só se põe relativamente às gravuras que constituem dípticos, já que noutras cópias a sequência entre ambas as gravuras não se manteve. Isso sucedeu, por exemplo, nas cópias I, J e X do mesmo livro, em que “Nurse’s Song” surge associado a “The Lamb”.

No seu conjunto, sob o subtítulo unificador, ambas as secções de *Songs of Innocence and of Experience* pretendem representar as contradições da alma humana, não como um processo em que a *experiência* substitui a *inocência* ao cabo de um período de amadurecimento, mas duas formas de experiência, coexistentes e em permanente contradição e reajuste. Por esse motivo, embora, à excepção dos dípticos, cada poema funcione como unidade discreta, a sua diferente ordenação pode criar contextos diferentes e, conseqüentemente, diferentes leituras e significados. Uma mesma experiência pode ser representada de duas formas diferentes, como sucede, por exemplo, em “The Chimney Sweeper” ou em “Holy Thursday”. A um nível mais imediato, essa tensão constante é visível, se relacionarmos a produção de cada secção directamente com as circunstâncias da vida do autor. *Songs of Innocence*, produto da flauta pastoril, foi composto entre 1784 e 1789, quando William Blake vivia em Broad Street e Poland Street, no coração da cidade que conheceu desde sempre, junto da família e de amigos. Em Lambeth, à época um meio rural, entre 1790 e 1793, William Blake produz *Songs of Experience*, suscitadas pelo desafio do bardo, entendido como um olhar sobre as condições da vida urbana, às quais pretendia evadir-se. É esta contiguidade entre *inocência* e *experiência* que, para além de razões práticas e técnicas, possibilita a transferência de gravuras da sequência da “Inocência” para a da “Experiência”, isto é, de um estado da alma humana para o que lhe é contrário. Essa prática altera a leitura e o significado da sua combinação.

Por outro lado, essa transferência aponta para que, para além de não ser possível fixar um texto definitivo de *Songs of Innocence and of Experience*, os dois estádios, mais do que opostos são contíguos na alma humana, experiências contraditórias mas coexistentes, não hierarquizadas, em que a experiência não anula a visão da inocência, mesmo quando a reconceptualiza. McGann explica a possibilidade de transferência das gravuras pelo facto de *Songs* constituir “a work which is, in any case, an anthology or collection of pieces, and hence without narrative aspirations as such” (1986: 306), afirmação que reforça a ideia de “Inocência” e “Experiência” como estados contraditórios concomitantes. Do ponto de vista visual, a mudança de páginas de uma secção para outra é evidente se se observar que todas as cantigas da “Experiência” foram escritas na letra que William Blake adoptou pela primeira vez na gravura 6 de *The Book of Thel*, à excepção das transitadas da secção da “Inocência”.

Não existem duas cópias de *Songs of Innocence* coloridas ou ordenadas da mesma forma. Até à publicação das primeiras cópias de *Songs of Innocence and of*

Experience, Blake não parecia fazer questão de observar uma dada continuidade na paginação dos livros. Aliás, a concepção da página quer individualmente considerada, quer na sua relação com as restantes páginas do livro não parecia constituir uma preocupação para o autor. Por vezes, as imagens encontram-se inclinadas numa dada direcção, parecendo descair (figura 43). As margens das gravuras impressas a partir de uma dada chapa podem diferir até mesmo das das páginas que se encontram face a face com elas. Essa falta de regularidade nas margens de um mesmo livro ou entre livros ficava a dever-se ao facto de as chapas terem tamanhos diversos e de Blake colocar o papel, opaco, a olho sobre a chapa, isto é, sem recorrer a uma matriz uniformizadora das margens superior e inferior. Para além de um procedimento mais rápido, dava a Blake uma nova liberdade: a de concentrar-se nas proporções e na distribuição do desenho do ponto de vista da página e não do livro, como se cada página constituísse uma folha à parte, independente das restantes. Nos casos em que a William Blake imprimiu frente e verso, formando páginas opostas, a selecção de cada dois pares de gravuras terá sido determinada pela dimensão de cada uma e não pelo seu conteúdo ou eventuais relações de associação ou contraste.



Figura 43 - "Spring", *Songs of Innocence*, cópia E, , gravura 2, 1789.

A possibilidade de foliar as páginas do livro iluminado terá surgido aquando da impressão das primeiras cópias de *Songs of Innocence*. No *Prospectus* de 1793, Blake publicita esse livro e *Songs of Experience* como contendo o mesmo número de páginas, vinte e cinco, o que na prática nunca sucedeu e se justifica pelas subsequentes mudanças de secção, realizadas pelo autor, de alguns dos poemas. Quanto às páginas de *Songs of Innocence and of Experience*, constata-se que, até 1815, foram ordenadas de dezanove

maneiras diferentes, até Blake ter adoptado uma mesma ordem em sete das últimas oito cópias impressas. Contendo o mesmo número de gravuras ordenadas da mesma maneira – 1-54 – terão sido compiladas tendo como modelo a cópia R.¹¹⁷ O autor explorou muitas combinações das páginas de *Songs of Innocence* e de *Songs*: “The plates of *Innocence* and the combined *Songs* were arranged in thirty-four distinct ways” (Bentley 386). O manuscrito *The Order in which the Songs of Innocence & of Experience ought to be paged & placed*, constituído por uma folha dobrada para formar duas páginas incluído em carta dirigida provavelmente a Thomas Butts (figura 44), terá sido organizado pelo autor, por volta de 1818 ou mais tarde, com uma intenção que permanece pouco clara. De todos os exemplares de *Songs of Innocence and of Experience*, apenas a cópia V – que embora não seguindo a ordem da cópia R é de todas a mais semelhante a ela do ponto de vista visual, impressa em papel datado de 1818 – foi compilada de acordo com a ordem aí indicada. Apesar disso, o manuscrito não surge fisicamente associado a essa cópia, ou a qualquer outra, nem foi sequer encadernado com ela. Para além de conter uma lista dos títulos das gravuras numerados, apresenta também duas ou três séries de sinais que poderão ter servido a William Blake para verificar essa ordem em diferentes ocasiões ou simplesmente para apurar a existência em *stock* de uma dada impressão, uma vez que apenas a seguiu na cópia V.¹¹⁸ Pode também ter sido criada para orientar William Blake na ordenação das páginas, numa altura em que a cópia R já tinha sido adquirida por Linnell, a cópia U por Boswell e provavelmente a cópia T2 também já teria sido vendida. O manuscrito não pode pois ser entendido como uma matriz a seguir rigorosamente, tanto mais que isso seria contrário à prática do autor, ou como contendo a intenção final. A sua inclusão em *The William Blake Archive* não funciona como autenticação de uma intenção final. Trata-se mais de um testemunho da variabilidade na ordenação ao longo da sua história editorial.

Alexander Gilchrist explica as diferenças de ordenação das páginas desta obra pelo facto de as cópias não se encontrarem encadernadas no momento da venda ou de os compradores terem optado por comprar ou encadernar apenas algumas delas (104). As edições de *Innocence e Experience* reimpressas, em 1802, juntamente com outros livros iluminados, possivelmente em resposta a uma ou mais encomendas, protagonizam um caso curioso de numeração e ordenação das páginas que as compõem e da possibilidade

¹¹⁷ Trata-se das cópias U e T2 (c. 1818); W e Y (1825); Z e AA (1826); X (1827). A oitava cópia é a V, de 1826. Na cópia T2, a gravura 49 foi reposicionada e alguns dos poemas de *Innocence* foram substituídos por impressões anteriores.

¹¹⁸ Erdman interpreta esses sinais como resultantes de duas intenções de encadernação (1988: 791).

de serem entendidas como livros individuais. William Blake numerou e uniu as páginas de cada uma das secções como volumes independentes, provavelmente por a encomenda visar os volumes em separado e não *Songs*. Tratou-se de uma ocasião em que *Experience* foi produzida independentemente, talvez para acompanhar impressões de *Innocence* que os respectivos compradores já possuiriam. A singularidade da numeração e consequente ordenação das páginas de cada volume não terminam aqui. A possibilidade de vender separadamente cada um dos livros levantava a questão da inclusão da gravura 1 e, com isso, as potencialidades do ponto de vista temático suscitadas pela diferente estruturação dos livros. Não só havia que decidir se a gravura deveria ser ou não incluída, como também em qual dos volumes fazê-lo. Do ponto de vista temático, representando a expulsão do Paraíso, a gravura enquadrava-se melhor em *Experience* e foi esse o critério seguido pelo autor.

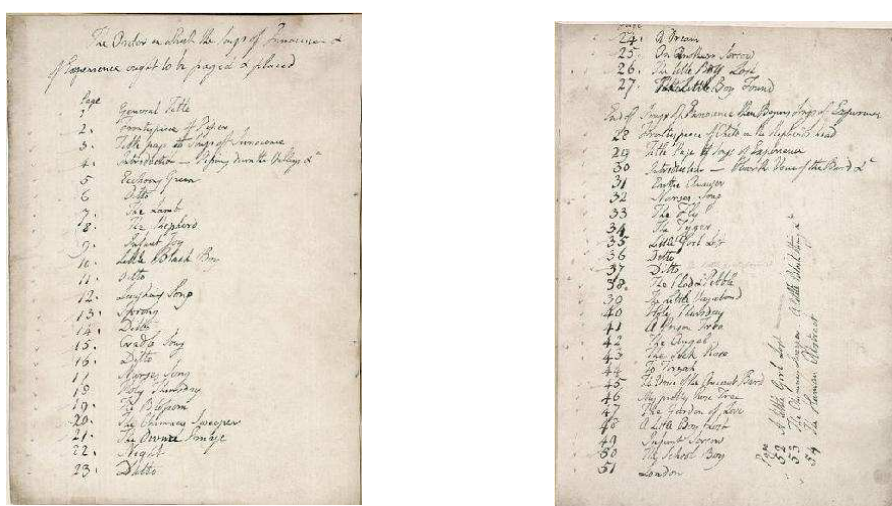


Figura 44 – “The Order in which the Songs of Innocence and & Experience ought to be ordered & paged”

A gravura 1 surge em todas as quatro cópias de *Experience* produzidas separadamente e em nenhuma das de *Innocence* assim editadas. Nas cópias P e Q de *Songs*, *Innocence* foi numerada de 1 a 28, iniciando-se pelo frontispício dessa secção, como, de resto, era habitual em quase todas as cópias individuais desse livro. No caso da cópia P, *Experience* foi numerada de 2 a 26 a partir do respectivo frontispício e a gravura 1, correspondente à página-título conjunta de *Songs*, tomou o número 1, destinando-se, à partida, a ser a primeira página desse livro. Todas estas operações terão sido efectuadas por William Blake. Contudo, Mrs Bliss, a compradora, encadernou ambas as secções num só volume, inserindo a gravura 1 no seu início. Esta ocorrência

problematiza a posição que essa gravura deveria ocupar, isto é, se deveria anteceder sempre *Innocence* ou se, pelo contrário, seria mais adequada ao contexto de *Experience*, bem como a intenção do autor relativamente a uma edição conjunta ou à possibilidade de ambos os livros se manterem como volumes individuais.

Essas questões parecem ser clarificadas pela cópia Q, produzida na mesma sessão de impressão que a cópia P, na qual Blake numerou a gravura 1 como 2, inserindo-a em *Experience*, imediatamente a seguir ao frontispício desse livro, que assim tomou o número 1 (Viscomi 1993). O seu comprador, o reverendo Joseph Thomas, não a reuniu com a sua cópia de *Innocence*, impressa em papel de 1804 a ocre amarelo alaranjado, num só volume. O mesmo se verificou na cópia S, constituída por duas secções coloridas e numeradas separadamente, em que a gravura 1 não foi foliada, mas que foi impressa na mesma tinta castanha escura que *Experience*. Em ambos os casos, a colocação da gravura 1, inserida em *Experience* e fazendo alusão a *Innocence*, potenciava assim uma leitura “de trás para a frente”, em que um livro não podia ser lido sem a referência ao outro. Blake parece ter pretendido isso mesmo, quando vendeu a Flaxman uma cópia de *Experience* contendo a gravura 1 no início, que este pretendia juntar à cópia D de *Innocence* que já possuía. Com essa numeração, *Experience* teria de anteceder *Innocence*, pois se a gravura 1 fosse transferida para o início de *Innocence*, iniciando-se na gravura 2, *Experience* pareceria incompleta. A intenção de William Blake terá sido a de que a gravura 1 servisse de introdução à obra conjunta. Mantendo a numeração dos volumes individuais várias possibilidades existiam: essa, a de fazer *Experience* anteceder *Innocence* ou a de a gravura 1 constituir uma página-título que, a meio dos dois livros, se referia a ambos. Inserindo *Experience* antes de *Innocence*, as possibilidades de alteração do significado do livro aumentavam necessariamente. Não é possível afirmar que terá sido essa a intenção de Blake, tanto mais que, aparentemente, não saberia se ambos os livros seriam alguma vez reunidos num só, ou sequer que a inclusão da gravura 1 em gravuras de *Experience*, tenha tido apenas o prosaico objectivo de aumentar as suas páginas de vinte e cinco para vinte e seis. Porém, parece pelo menos razoável pensar que, em 1802, nem a ordem das páginas nem as próprias possibilidades de leitura e de estabelecimento de relações entre os dois livros estariam estabilizadas.

2.1.1. Transferência de gravuras: os casos de “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found”, “The School Boy” e “The Voice of the Ancient Bard”

O facto de *Songs of Innocence and of Experience* ser um livro constituído por poemas líricos que fazem sentido individualmente, cujas páginas não foram numeradas e para o qual não existe uma matriz explica a possibilidade de diferentes formas de ordenação das páginas que compõem o livro. São quatro as gravuras de *Songs of Experience* que primeiro surgiram em *Songs of Innocence*: “The Little Girl Lost”, “The Little Girl Found” (34-36), “The School Boy” (53) e “The Voice of the Ancient Bard” (54), respectivamente em 1794, 1795 e 1818. De todas estas, apenas em “The School Boy” William Blake não utilizou o estilo de letra cursivo, mantendo o romano, que terá sido o primeiro que adoptou.¹¹⁹ Também de todas elas “The Voice of the Ancient Bard” foi a que mais posições diferentes conheceu. A interpretação dos poemas correspondentes a cada um dos “estados contrários da alma humana” não escapa à valorização da secção em que foram incluídos, isto é, enquanto produção ora do “Piper” (*Innocence*), ora do “Bard” (*Experience*). Uma vez que estas gravuras nem sempre ocuparam a mesma posição ou sequer a mesma secção, importa analisar o percurso que conheceram e reflectir sobre a razão por que isso sucedeu. Todas elas apresentam indícios de terem sido originalmente concebidas como pertencendo a *Innocence*. Por outro lado, alguma ambiguidade que, em maior ou menor grau, as caracteriza a todas impede que se possa afirmar definitivamente a sua integração exclusiva numa das secções.

A combinação de *Innocence* e *Experience* num só volume criou um contexto diferente, que permitiu ao autor explorar os estados contrários da alma humana, atribuindo-lhes uma página-título conjunta. Esta possibilidade poderá ter tido uma motivação substantiva ou, como sucedeu nalguns casos para certas diferenças de coloração, impressão, papel ou tinta, uma fundamentação mais prosaica como, por exemplo, equilibrar o número de gravuras de cada uma das secções de *Songs*. Tal como

¹¹⁹ O estilo de letra cursivo evoluiu do romano por razões estéticas e técnicas, não se tratando de um estilo mais evoluído ou que exigisse mais experiência. A prová-lo está o facto de ambos surgirem em *There is No Natural Religion*. O estilo cursivo é mais autográfico e legível por a letra se inclinar no sentido em que a mão se move. A escrita directa sobre a chapa, que obrigava a traçar as letras em negativo, implicava considerável destreza manual já que a letra se inclinaria nesse caso no sentido inverso ao do movimento da mão.

outros elementos bibliográficos, a ordenação das gravuras não deve ser desligada da cópia ideal de uma sessão de impressão.

A mudança das gravuras 34-36 e de uma quarta impressa no verso da gravura 34 já referida acima liga-se directamente ao processo de composição de *Songs of Experience*, não devendo ser desligada da análise da composição das primeiras cópias de *Experience* (F-H e T1). Essas cópias foram impressas sem essas três gravuras, numa mesma edição, partilhando o papel, a pressão do prelo, a tintagem e a paleta de cores, antes das cópias B-E e o mais tardar até 1794. Têm menos páginas do que as outras cópias de *Experience* e não foram, aparentemente, combinadas em volumes de *Songs* por William Blake.¹²⁰ Ao contrário de “imperfeitas” ou “incompletas”, corresponderão a uma dada intenção, num determinado momento, em que o autor terá considerado que, com dezassete gravuras, estariam completas dos pontos de vista poético e estético, tanto mais que facilmente as poderia ter completado imprimindo gravuras a cores para combinar com as incluídas nessa cópia, recorrendo a gravuras impressas a outras cores ou mesmo noutros formatos ou estilos.¹²¹ Constituindo um conjunto autónomo e coerente de poemas visuais, só por comparação com o livro tal como foi escrito ou com cópias mais tardias pode parecer incompleto.

Para bem entender a transferência das gravuras em causa de uma secção para a outra importa não perder de vista o anúncio de ambos os livros no *Prospectus* de 1793, em que o autor menciona a sua composição: “7. Songs of Innocence, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s.” e “8. Songs of Experience, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s.” (Erdman 1988: 693). Todas as cópias de *Innocence* impressas nesta altura continham trinta e uma gravuras e as de *Experience* dezassete e as seguintes vinte e duas. Só em 1795 foram impressas vinte e cinco gravuras como integrantes de *Songs of Experience*. Se se tomar a palavra “designs”

¹²⁰ A cópia F permanece tal como William Blake a compilou juntamente com *Innocence* impressa a verde, enquanto parte de uma cópia de *Songs* combinada provavelmente por Cumberland. A cópia H poderá ter sido combinada por Humphry com uma cópia de *Innocence*, que provavelmente possuiria. A cópia G aparentemente nunca integrou qualquer compilação e as impressões da cópia T1 terão permanecido independentes até meados do século XIX, altura em que foi combinada com impressões da cópia T2, uma cópia tardia de *Songs* (Viscomi 1993: 272).

¹²¹ Viscomi considera que, ironicamente, estas cópias são estilisticamente mais coerentes, pois partilham a mesma técnica e formato, correspondendo ao “primeiro pensamento”, ao sopro original do esboço:

Indeed, these supposedly incomplete copies, because their impressions share technique and format, are stylistically more coherent, more of an artistic piece, than are copies B-E. Ironically, their visual unity lies in their having no uniform printing ink, in their various inks and colours preventing any one pattern from dominating. Their artistic integrity is not that of the fragment but of the preliminary sketch: they are deliberate formations by Blake, and they give an idea of what was to come without being artistically defective. (1993: 272)

como “imagens”, essas trinta e uma páginas poderiam ser reduzidas a vinte e oito, descontando as gravuras “On Another’s Sorrow”, “Cradle Song”, e “A Dream”, por não terem ilustrações. Retirando ainda as gravuras 34-36, o livro ficaria com as vinte e cinco gravuras previstas. Quanto a *Experience*, as dezassete gravuras acrescidas das três deslocadas de *Innocence* e das duas referentes ao título e ao frontispício perfaziam vinte e duas ou, utilizando “A Divine Image”, vinte e três. Assim sendo, em 1793, William Blake precisaria de ter não dezassete gravuras, mas dezanove, para completar o total de vinte e cinco, o que era exequível, tanto mais que esboçara já algumas delas no seu *Notebook*.¹²² Por outro lado, uma vez que *Innocence* é descrita como contendo “25 designs”, a decisão de mudar daí as gravuras 34-36 parece datar de 1793, isto é, de um momento anterior à impressão a cores e à impressão das cópias F-H e T1. Neste caso, a transferência terá tido lugar por motivos estruturais e não temáticos, isto é, para equilibrar o número de gravuras de *Innocence* e *Experience*. Caso contrário, verificaria-se uma desproporção entre as trinta e uma gravuras da primeira secção, e as vinte e duas da segunda. A transferência parecia estar prevista aquando da publicação do *Prospectus* de 1793, em que William Blake anunciava *Experience* como contendo vinte e cinco gravuras, provavelmente porque o bom ritmo do trabalho lhe permitia antever o sucesso dessa intenção.¹²³

A partir do momento em que combinou *Innocence* e *Experience* em *Songs*, William Blake não voltou a mudar as gravuras 34-36 para a primeira secção. Embora a sua transferência pareça ter ficado a dever-se a razões práticas, do ponto de vista do significado contextual criaram-se novas possibilidades. Antes de mais, poderá funcionar como contraponto a “The Little Boy Lost” e “The Little Boy Found” de *Innocence*. Integrada em *Experience*, “The Little Girl Lost” permite o estabelecimento de uma

¹²² Em 1792, Blake tinha já rascunhado alguns poemas no *Notebook*, dezoito dos quais veio a utilizar em *Experience*:

Of the 18 songs of Experience in Blake’s Notebook (in entries made between 1790 and late 1792) 12 seem fair copies of earlier drafts in the Notebook (though subsequently revised or expanded) and only six were unmistakably begun and composed in the Notebook, i.e., within these dates: “The Lilly”, “The Tyger”, “The Human Abstract”. (E 1988: 791)

¹²³ Essa atitude poderá ser entendida como um momento de exaltação de William Blake que, com a energia impetuosa o caracterizava, a imaginação e a sua entrega ao trabalho terá previsto que conseguiria alcançar o número de gravuras publicitado. Viscomi lembra que Blake terá provavelmente tido que interromper a produção de *Experience* durante o Outono de 1793, para se dedicar à gravação de doze gravuras de *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam*, de John Gabriel Steadman, datadas de 2 de Dezembro de 1793 (1993: 271). Apesar de acabar por terminar *Experience* no início de 1794, estes constrangimentos não o terão impedido de anunciar a obra como constituída por vinte e cinco gravuras.

relação com a voz profética do bardo de “Introduction” dessa secção, que prevê o erguer da Terra de um sono que tem o seu paralelo no sono de Lyca, num futuro indeterminado:

In futurity
I prophetic see.
That the earth from sleep.
(Grave the sentence deep)

Shall arise and seek
(E 1988: 20)

“The Little Girl Lost” apresenta vestígios de ter sido concebida para integrar *Innocence*. Lyca é invulnerável entre as bestas porque tradicionalmente o leão não ataca uma virgem. Sente-se segura e prepara-se para dormir “in the desert wild”. Na sua inocência, a única coisa que a aflige é a preocupação que imagina que a mãe sente. Por outro lado, o medo sentido pelos pais enquanto procuram a filha perdida de noite – “unrest”, “sorrow sore” – e o sobressalto de Lyca ao lembrar-se da ansiedade da mãe são sentimentos característicos de *Experience*. O mesmo se verifica relativamente a elementos como a castidade, a profecia, a virgindade, o medo, o jardim, a separação, a solidão, a sensualidade, que não ocorrem em *Innocence*. Após uma situação de grande angústia, o que parecia fatal revela-se afinal, o oposto, com a fera a proteger a menina, os pais a encontrá-la e a inocência a permanecer intocável, como se o período de ansiedade fosse condição prévia de resolução. Mas essa é uma falsa resolução: tal como no caso de Lyca, a inocência dos pais é salvaguardada por influência de um elemento exterior, o leão que se identifica com “A spirit arm’d in gold” mas que, antes de lhes lambe as mãos, usa o medo para os atrair à sua esfera de poder:

Turning back was vain,
Soon his heavy mane,
Bore them to the ground;
Then he stalk’d around,

Smelling to his prey.
(E 1988: 22)

Nesse aspecto, o leão de “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found” é o oposto do leão de “Night” que, chorando “tears of gold” (E 1988: 14), revela piedade e mansidão. Ao contrário da “mane of gold” que se dirige à menina ou da “heavy mane” que domina os pais, o leão de “Night” tem uma “bright mane”. A atmosfera dessa cantiga é de paz, permitindo ao leão e ao cordeiro adormecerem juntos. Em “The Little Girl Lost” o ambiente é opressivo, mesmo não ferindo a menina, as feras levam-na para as profundezas da sua caverna:

Sleeping Lyca lay;
While the beasts of prey,
Come from caverns deep,
View'd the maid asleep
[...]

While the lioness,
Loos'd her slender dress,
And naked they convey'd
To caves the sleeping maid.
(E 1988: 20-1)

Ao mesmo tempo que se liga à “Introduction” de *Experience*, a profecia inicial antevê como redenção para a Terra a sua transformação em “a garden mild”. Ao contrário do espaço aberto de *Innocence*, correspondente ao campo dos pastores, ao relvado da aldeia, em *Experience*, o espaço limitado do jardim corresponde à tentação e à satisfação dos prazeres individuais. A profecia inicial de que a Terra se transformará num jardim é esquecida no final desta sequência de cantigas. Da mesma forma, apesar de os pais conseguirem vencer o medo e encontrar a filha perdida, não prevalece a inocência de *Innocence*: não há referência ao despertar de Lyca do sono em que mergulhara e não há regresso ao lar: aos pais é reservado o destino de permanecerem num vale isolado – “To this day they dwell / In a lonely dell” (E 1988: 22) – mesmo se não temem uivo de lobo nem rugido de leão. Aliás, se os pais não necessitam de reear as feras, isso fica a dever-se à sua obediência. A transformação da Terra em “a garden mild” não é sinónimo de progresso, tal como em “The Voice of the Ancient Bard” aqueles que querem guiar precisam, afinal, de ser, eles próprios, guiados, o que é próprio de *Experience*.

Do ponto de vista da ilustração, na primeira gravura, as linhas ondulantes da vinha e do salgueiro e as aves são característicos de *Innocence*, embora, aparentemente, esta represente o “garden mild” de que fala o Bardo. A presença da serpente entrelaçada na vinha entre a segunda e a terceira estrofes parece confirmar que se trata de um jardim típico de *Experience*, sendo imediata a associação ao Jardim do Paraíso. Na segunda gravura, ao invés do “desart wild”, assiste-se à representação de uma floresta verdejante, em que o ramo de uma árvore desenha um arco protector sobre Lyca. Na parte inferior da gravura, na margem esquerda, a folhagem ondulante repete o motivo da primeira gravura característico de *Innocence*. Esta parte da segunda gravura duplica a configuração da primeira gravura, com a árvore que se curva sobre a fera a substituir o salgueiro e esta última os amantes. Tal como nessa outra gravura, elementos próprios de *Innocence* e *Experience* coexistem de forma equilibrada, integrando terror e protecção. Na terceira gravura desta sequência, repete-se o motivo da vinha e as árvores entrelaçadas recordam a árvore de Jessé da “Introduction” de *Innocence* ou aquelas que, mais finas, se enlaçam em “The School Boy”. Além disso, a vegetação que cobre os troncos, as crianças que brincam com as feras, a figura feminina adormecida, provavelmente Lyca, conferem à gravura uma atmosfera protectora que, nem assim, se assemelha às cenas pastorais de *Innocence*. Em conjunto com a primeira gravura da sequência, esta gravura representa, provavelmente, a noção de “inocência” do Bardo em que não há vestígios de “desart wild” e em que seres humanos, no primeiro caso, árvores, no segundo, se entrelaçam.

A gravura 53 de *Songs of Innocence*, “The School Boy”, terá sido geralmente impressa como uma gravura desse livro, mas nem sempre foi encarada pelo autor como tal. Nalgumas cópias de *Songs* impressas numa mesma edição e, para as quais, William Blake teria, à partida, tomado o mesmo tipo de decisões, nas quais assentaria a cópia ideal dessa edição, “The School Boy” foi posteriormente incluído numa secção diferente. Isso sucedeu nas cópias I, J, K, S e O, em que surge em *Innocence*, e nas cópias L, M, N e BB, em que foi incluído em *Experience*.

A propósito desta gravura, importa ponderar o contexto histórico e social que enforma a produção de *Songs of Innocence* e a própria vida de William Blake. Em *Songs of Innocence*, a inocência corresponde a “joy”, a imagens de crianças, aves, folhas, frutos, do cordeiro, do “rio da vida” que surge em nove das suas gravuras e em nenhuma das de *Experience*. Esta representação da ideia de inocência tem como figura emblemática a ama que, na página-título, sentada numa cadeira, mostra um livro em

branco a duas crianças. Não é por acaso que as três figuras se encontram ao ar livre, sob uma árvore de fruto e junto a um curso de água, não se deixando perturbar pelo vento que abana as ramagens prolongadas na palavra “SONGS” do título, formando uma unidade e transfigurando motivos da literatura infantil contemporânea. Tal como em “Ecchoing Green”, a cena passa-se no campo, e não é também por acaso que “Nurse’s Song”, inspirada pela prática de enviar crianças para Wimbledon para serem criadas por amas, não se intitula “Mother’s Song”. Em *Innocence* é uma determinada ideia de criação, educação e instrução da criança que é representada, ligada à natureza e aos cuidados da ama. Essa concepção decorre da vivência de William Blake na paróquia de St James,¹²⁴ habituado ao espírito comunitário, que levava a vizinhança e a sua própria família a auxiliar as crianças internadas em asilos e a pô-las ao cuidado de amas. Nos cinco anos que decorreram desde que escreveu *Innocence* até ao momento em que ilustrou e publicou esse livro, “the house in King Street”, uma casa adquirida em 1782 para albergar crianças do asilo ou entregues aos cuidados de amas no campo, tornava-se progressivamente “a school of industry”, fornecedora de mão-de-obra a oficinas e fábricas. Por essa altura, alguns dos poemas que viriam a integrar *Experience* estavam já escritos e esse livro começava a tomar forma. Em “Ecchoing Green”, os cuidados maternos e familiares – “Round the laps of their mothers / Many sisters and brothers” (E 1988: 8) – decorrem no seio da comunidade, que reúne toda a gente, desde a criança até ao idoso “Old John”, incluindo adolescentes e adultos. Em *Innocence*, ao contrário do sucedido com as crianças de “Holy Thursday”, “The Chimney Sweeper” e “The Little Vagabond” de *Experience*, as crianças têm um lugar na comunidade e não temem as figuras da autoridade, sejam elas religiosas, políticas ou os próprios pais.

É esse sentimento de compromisso social que leva William Blake a incluir em *Innocence* o poema “HOLY THURSDAY”, que esboçara em *An Island in the Moon* – “Upon a holy Thursday” – e que conhecerá o seu contraponto no poema com o mesmo título de *Experience*. Embora *An Island in the Moon* constitua uma sátira à instrução, a determinadas concepções de educação e a determinadas atitudes dos que exercem essa

¹²⁴ O “Hanway’s Act” de 1766 estipulara que as paróquias de Londres e Westminster deveriam enviar todas as crianças menores de seis anos a seu cargo para o campo, onde seriam entregues aos cuidados de amas. A paróquia de St. James, Westminster, adoptara essa prática quatro anos antes, retirando crianças dos asilos e enviando-as para Wimbledon, ao cuidado de amas que zelavam pela sua saúde e sobrevivência. William Blake conhecia bem esses asilos, as escolas de caridade diurnas de Londres e o envio de crianças para Wimbledon. Em 1782, devido aos elevados custos que o envio de crianças para Wimbledon acarretava por comparação com a manutenção de asilos, estas foram mandadas para uma escola em King Street, conhecida como “the house in King Street” ou “the parish school of industry” (Gardner 1986: 8).

função, não tem como alvo a educação proporcionada pelas escolas de caridade. Em *Innocence*, não há uma crítica à educação e à escola como instituição repressiva, a par com o trio “God & his Priest & King” (E 1988: 23), a quem os pais do limpa-chaminés de *Experience* dão graças. Tal como as crianças da página-título de *Innocence* não parecem sentir qualquer vontade de se libertar da companhia da ama e dos seus ensinamentos, as crianças que se dirigem para St. Paul’s são parte integrante de *Innocence*. Resultante de uma dada experiência de Blake, conhecedor do esforço caritativo dos que viviam à sua volta no sentido de ajudarem as crianças dos asilos – “cherish pity” (“Holy Thursday”. E 1988: 13) – este poema integra a inocência tanto quanto as crianças, a ama e o cordeiro de outros poemas do mesmo livro.¹²⁵ A comprová-lo está o contraponto a este poema integrante de *Experience*, denunciador do trabalho infantil e da exploração das crianças.

“The School Boy” caracteriza-se pela impossibilidade de ser lido como pertencendo definitivamente a uma das secções de *Songs*. Pode ser entendido como um poema da “Inocência”, na medida em que representa a voz de um menino que frequenta a escola. No início do poema, o menino manifesta a alegria que caracteriza essa secção e no ambiente que descreve pontuam elementos próprios da inocência, como a manhã, a natureza e as aves:

I love to rise in a summer morn,
When the birds sing on every tree;
The distant huntsman winds his horn,
And the sky-lark sings with me.
O! what sweet company!
(E 1988: 31)

Mas em *Innocence*, a criança integra-se na comunidade e a figura adulta não exerce sobre ela qualquer controlo cruel. A função da ama é a de cuidar e as crianças entregam-se sem contrariedade aos seus ensinamentos na página-título de *Innocence*.

¹²⁵ Para além do título, William Blake fez algumas alterações ao poema que parecem indicar que o autor não pretendia criticar determinadas iniciativas destinadas às crianças internadas em asilos. Assim, com o intuito de eliminar qualquer associação ao “Greycoat Hospital” e aos maus-tratos aí infligidos às crianças, alterou a cor dos uniformes de cinzenta para vermelha. No início do século XVIII, os guardiães dos pobres não tinham qualquer relação com as escolas de caridade pertencentes à “Church of England” e tinham como função zelar pelos pobres dos asilos, não pelas crianças das escolas de caridade. O papel desses guardiães é reiterado por William Blake, quando deixaram de ser “the rev’rend men, the guardians of the poor” para passarem a “the aged men wise guardians of the poor”.

Em “The School Boy”, texto e imagem associam estudo e brincadeira, recordando que se trata de uma cantiga que surgiu originalmente em *Innocence*. Todavia, os lamentos que o menino verbaliza afastam a alegria da inocência e aproximam o poema de *Experience*, porque a experiência de aprendizagem que vive é contrária à sua condição de criança, à sua “youthful spring” (31):

But to go to school in a summer morn,
O! it drives all joy away;
Under a cruel eye outworn,
The little ones spend the day,
In sighing and dismay.
(E 1988: 31)

Trata-se de uma canção de protesto, em que o menino não se insurge em relação à aprendizagem propriamente dita, mas à sua imposição numa altura que sente como propícia às brincadeiras ao ar livre, à companhia da cotovia, ao canto dos pássaros. A associação entre natureza e instrução é frustrada: “Nor sit in learnings bower” (31). Uma sucessão de elementos associados à inocência é então enunciada e a sua destruição anunciada: “Nor in my book can I take *delight*”, “How can the bird that is born for joy / Sit in a cage and sing”, “And if the tender plants are strip’d / Of their joy in the springing day,”, “How shall the summer *arise in joy*. / Or the summer fruits appear,” (E 1988: 31). O menino lê no ciclo da natureza uma antecipação da “experiência” na sua própria vida: “When the blast of winter appear.” (31). Contudo, o “cruel eye” que vigia as crianças não se aproxima das “manacles of fear” que caracterizam *Experience*. A própria iluminura caracteriza-se por alguma ambiguidade. Por um lado, as árvores que a ladeiam – “learning bower” – têm alguma semelhança com a árvore de Jessé que enquadra o poema de “Introduction” de *Innocence*. Os jovens que sobem a vinha entrelaçada fazem-no com ligeireza semelhante à dos adolescentes da segunda gravura de “The Ecchoing Green”. Por outro, embora as três crianças ao fundo da página se dediquem a uma actividade lúdica, a forma como o jogo do berlinde as absorve contrasta com o alegre convívio de “The Ecchoing Green”. Estes elementos contribuem para a impossibilidade de afirmar que este é um poema que só pode ser lido como parte de qualquer uma das secções.

Geralmente, as cópias de *Innocence* continham quer a gravura 53, quer a 54 (“The Voice of the Ancient Bard”) ou apenas esta última. A cópia N foge a essa regra, incluindo apenas “The School Boy”. Viscomi considera que a gravura 54 – que em *Innocence* seria a gravura 28 – poderá também ter figurado naquele livro e ter sido retirada por ser a última e a sua exclusão não perturbar a habitual sequência (1993: 412-3 n14). As gravuras 53 e 54 transitaram de *Innocence* para *Experience* em 1818, quando o autor produziu as cópias T2 e U de *Songs*. Nessa altura, as gravuras que expressam a voz bárdica do poeta terão sido reunidas na secção que representa o protesto contra diferentes formas de repressão do ser humano e *Experience* passou a terminar tal como se inicia, fazendo ouvir a voz de um bardo que menciona o romper do dia.

No caso de “The Voice of the Ancient Bard”, as várias posições que ocupou assentam – e ampliam – numa certa dose de ambiguidade que caracteriza a gravura e que a torna mais ou menos adequada aos sucessivos contextos em que foi integrada, até o poeta finalmente se decidir por aquela que, já nos últimos anos, adoptou. Mesmo no interior de cada uma das secções este poema nem sempre ocupou a mesma posição. Até 1818, William Blake imprimiu a gravura 54 sempre como parte de *Innocence*, à excepção da cópia O de *Songs*,¹²⁶ em que foi incluída na outra secção. O facto de o autor ter sucessivamente considerado que essa gravura se adequava a *Innocence* e a *Experience* confere-lhe visibilidade e altera as relações que estabelece com as restantes gravuras, unidades relativamente individuais, que funcionam de forma relativamente independente. Nessa medida, são as próprias leituras e significados dos poemas tomados individualmente e nas relações que alguns deles podem estabelecer entre si, que são descentrados e problematizados. Além disso, apesar de nas *Songs* encontrarmos várias figuras de “pipers”,¹²⁷ apenas no poema “The Voice of the Ancient Bard” é possível ver uma representação de um bardo, o que não chega a acontecer na “Introduction” da secção da “Experiência”.

Inicialmente incluída em *Songs of Innocence*, a secção em que mais vezes surgiu, a gravura 54 inicia-se, tal como “The School Boy” por uma notação temporal associada à inocência. O amanhecer significa para “youth of delight” a possibilidade de dissipação da dúvida e do desespero: “And see the opening morn, / Image of truth new

¹²⁶ Esta cópia foi numerada e produzida separadamente e vendida a Flaxman por volta de 1795. A gravura 54 foi impressa a tinta preta, em vez de na tinta castanha escura dessa edição e parece ter sido impressa à parte, propositadamente para Flaxman, que possuía a cópia D de *Innocence* e conhecia a gravura 54 (Viscomi 1993: p. 412 n14).

¹²⁷ Cf. “Introduction”, de *Songs of Innocence*, a primeira página de “A Cradle Song”, a primeira página de “Spring”, “On Another’s Sorrow” e Frontispício de *Experience*.

born. / Doubt is fled & clouds of reason” (E 1988: 31). Do total de dezanove cópias de *Songs of Innocence* editadas separadamente em que “The Voice of the Ancient Bard” foi incluída, em catorze é precedida por “The School Boy”, coincidência de ordenação que, nesse livro, não se verifica relativamente a mais nenhum par de gravuras. Nas cópias de *Songs* em que “The Voice of the Ancient Bard” foi incluída em *Innocence* – o que sucedeu em quinze – apenas em três casos é antecedida por “The School Boy”.

O público a quem o bardo se dirige e o momento em que o faz parecem permitir a integração da gravura na secção da “Inocência”, mas a ambiguidade que a caracteriza nas suas vertentes verbal e pictórica destabiliza tal possibilidade. Posteriormente transferida para *Songs of Experience*, coincidindo com o momento em que William Blake começou a imprimir ambas as secções como parte das *Songs*,¹²⁸ nem a partir dessa altura “The Voice of the Ancient Bard” assumiu um lugar fixo na ordem das páginas do livro, que, aliás, nem então passou a ser sempre idêntica. Esta circunstância permite pensar que, pelo menos em relação a este poema, a compilação não era casual e que o autor terá reflectido sobre o seu enquadramento durante um período longo de tempo. Até 1827, ano em que Blake imprimiu ambas as secções como parte das *Songs* pela última vez, imprimiu as cópias T2 e U (c. 1818), a cópia V (c. 1821), as cópias W e Y (1825), as cópias Z e AA (1826) e a cópia X (1827). Em todas elas, à excepção da cópia V, a ordem das páginas é a mesma.¹²⁹ Estas últimas cópias e a secção da “Inocência” da cópia S da edição combinada de *Songs* seguem, com pequenas variações, a ordem da edição combinada da cópia R do mesmo livro.

Tratando-se da cópia pessoal de William Blake, poderá ter sido a ordenação que mais satisfiz o autor e, por assim dizer, corresponder a uma intenção final. Todavia, desse ponto de vista, a observação da cópia R levanta duas questões, quer em relação à posição que nela ocupa “The Voice of the Ancient Bard”, quer à possibilidade de a sua ordem ter sido deliberada. Na cópia R, as gravuras 53 (“The School Boy”) e 54 (“The Voice of the Ancient Bard”) foram incluídas em *Innocence* e não em *Experience*. Além disso, a ordem por que as restantes gravuras se encontram, excluindo as duas mencionadas, parece reportar-se a um momento anterior a 1818, altura em que foram produzidas as cópias T2 e U, ou 1819, ano em que terá vendido a cópia R a Linnell. A especulação de que se trata da cópia pessoal do autor assenta no longo período de

¹²⁸ “The Voice of the Ancient Bard” continuou a integrar a secção da “Inocência” nas cópias A-S de *Songs*, sendo incluída na da “Experiência” nas cópias O, T-AA.

¹²⁹ Apenas a página 49 da cópia T2 foi reposicionada e alguns dos poemas de *Innocence* foram substituídos por impressões anteriores.

dezassete anos em que permaneceu na sua oficina, no facto de se tratar de uma edição de luxo em in-fólio e na presença da moldura de quatro linhas, caso único, juntamente com o da cópia V, numa cópia de *Songs* anterior a 1818. William Blake terá numerado separadamente cada um dos livros (*Innocence* – 1-25, *Experience* – 1-29), no interior de cada moldura dupla. *Experience* terá sido posteriormente numerada 29-53. Viscomi reflecte sobre a possibilidade de tanto a primeira numeração como as molduras poderem ter sido posteriormente acrescentadas por Blake, tanto mais que estas últimas só surgem a partir de 1818, para concluir que, mesmo que assim seja, o momento em que a ordem foi estabelecida é anterior (1993: 312). A comprová-lo está o facto de, quando a cópia R foi adquirida por Linnell, as gravuras 53 e 54 se terem mantido em *Innocence*, o que não sucederia se as suas folhas estivessem soltas. Se assim fosse, as gravuras referidas teriam transitado para *Experience*, como sucedera nas cópias T2 e U, impressas no ano anterior.

A combinação de ambas as secções num só volume assume novas potencialidades, sobretudo no caso das cópias terminadas por “The Voice of the Ancient Bard”, nas quais se pode fazer uma leitura de um percurso, desde a “Introduction” de *Innocence*, onde o “Piper” é desafiado a cantar, até ao final de *Experience*, em que o velho bardo se dirige a um público jovem – “youth of delight”. Isso sucede nas cópias T, V, W, Y, Z e AA, em que “The Voice of the Ancient Bard” fecha o livro, constituindo um epílogo, como se William Blake tivesse passado a considerá-lo um poema terminal, não apenas da secção da “Experiência”, mas das próprias *Songs*. O poema poderia então ser entendido como uma conclusão triunfante, como se afirmasse que, após a experiência de *Experience* é possível alcançar um estado em que as portas da percepção estão, finalmente, abertas. Contudo, o entendimento da gravura 54 como “epílogo” é relativo. Na verdade, das vinte e uma cópias conhecidas de *Innocence* editada separadamente, apenas numa “The Voice of the Ancient Bard” fecha o livro. No total de cópias combinadas de *Songs* em que a gravura é incluída em *Innocence*, só numa delas ocupa a posição final. Em apenas sete cópias de *Songs of Innocence and of Experience* “The Voice of the Ancient Bard” é a última gravura. O entendimento de “The Voice of the Ancient Bard” como um poema capaz de fechar quer *Innocence* quer *Experience* relaciona-se com alguma ambiguidade da gravura, transmitida quer pelo texto, quer pelo desenho. Surgindo no final de *Innocence*, podia ser entendida como epílogo dessa secção e ligação à secção seguinte e, de uma forma menos imediata, a “Introduction” e “EARTH’S Answer” de *Experience*. A sua passagem de *Innocence*

para *Experience* reforça a ideia de que “inocência” e “experiência” são estádios da natureza humana que não são completamente opostos e que o “bard” que finalmente se quedou em *Experience* é, tal como o “piper”, parte integrante da instabilidade da natureza humana, do próprio poeta. Esta interpretação, que resolve parcialmente a natureza ambígua de “The Voice of the Ancient Bard”, é ainda possível relativamente a “The Little Girl Lost” e “The Little Girl Found”, que também transitou de *Innocence* para *Experience*. Todavia, é inevitável pensar, pelo menos, por que motivo não ocupou desde sempre, a posição final em *Songs*, já que continuou a figurar na secção da “Inocência” até 1815 e que desde 1794 que William Blake tinha produzido *Experience*.

A inclusão de “The Voice of the Ancient Bard” em *Experience* permite relacionar o apelo da “Introdução” – “Hear the voice of the Bard!” (E 1988: 18) –, que ecoará no apelo Bardo de *Milton*: “Mark well my words! they are of your eternal salvation:” – com o que constitui, por assim dizer, uma conclusão ou fecho, em que o Bardo dirige um outro apelo a um público jovem: “Youth of delight come hither:/ And see the opening morn, / Image of truth new born” (E 1988: 31). O carácter apocalíptico deste apelo, que não caracteriza os restantes poemas de *Songs*, faz de “The Voice of the Ancient Bard” um poema de “transição”, mesmo se em “EARTH’S answer” essa figura é designada por “[...] the Father of the ancient men” (E 1988: 18), não correspondente aos “Ancient Poets” de *The Marriage of Heaven and Hell*. O tom desse apelo contrasta com a resposta do “Piper” ao apelo da criança: “And I wrote my happy songs, Every child may joy to hear”.

Ainda que em outras obras do autor haja referências verbais ou gráficas à figura de um bardo,¹³⁰ ou se verifique a presença de “outros bardos” como o “Génio Poético”, “true man”, de *All Religions Are One*, ou o “Poetic and Prophetic Character”, de *There is No Natural Religion*, ela é aqui investida de uma autoridade particular, a única a ser descrita como “the Ancient Bard”. O Bardo é, de acordo com a “Introduction”, aquele que “[...] Present, Past & Future sees / Whose ears have heard, / The Holly Word, / That walk’d among the ancient trees” (E 1988: 18). Se considerarmos o “bard” como contraponto ao “piper”, a sua inclusão nesta secção é, então, mais produtiva, ao mesmo tempo que, por extensão, investe William Blake do poder profético e do visionarismo

¹³⁰ Cf. “America a Prophecy”, “Milton a Poem” e “Jerusalem The Emanation of the Giant Albion”.

que marcará as obras dos anos 90.¹³¹ Além disso, esta gravura rompe com o sentido comunitário que caracteriza a secção da “Inocência”.

Pela observação da gravura, verifica-se que não há qualquer vestígio do amanhecer anunciado pelo bardo. É evidente a indiferença dos jovens representados ao apelo apocalíptico do bardo, o que confere à gravura um carácter estático. A imagem é dominada pela figura do bardo e pelas linhas direitas da harpa, contrastantes com a folhagem ondulante. O próprio rosto do bardo não condiz com a abertura apocalíptica do poema ou com aquela que devia ser a alegria dos jovens, não parecendo, sequer, estar a cantar (figura 45). A mesma ambiguidade é visível nos jovens, que, por contraste com a apóstrofe do bardo, não demonstram qualquer “delight” ao ouvir a canção e a música do bardo.¹³² Mais do que isso, de entre os oito jovens representados, apenas quatro parecem olhar para o bardo e, mesmo assim, sem demonstrar entusiasmo. Pode até considerar-se, como Gleckner (118-9) que olham para além do bardo, para o casal que se abraça atrás. A única figura que parece demonstrar uma reacção à canção é aquela que olha, aparentemente, na direcção da mão do bardo, mas sem que seja possível interpretar a sua expressão.

Para além de expressões como “Doubt is fled & clouds of reason”, “Folly is an endless maze” ou o lamento relativo àqueles que “wish to lead others when they should be led” não encontrarem contexto em *Innocence*, a figura do bardo assemelha-se, graficamente, à do velho de “London”¹³³ (figura 46) ou de “The Human Abstract” (figura 47) (Gardner 106) o que, conjuntamente com a sua mensagem de despertar apocalíptico, contextualiza a gravura mais adequadamente em *Experience*.

Esta ambiguidade do ponto de vista da ilustração está também patente no conteúdo do poema e é ampliada pelas relações contextuais que a sua passagem para *Experience* permite. Com esta transferência, é possível relacionar essa página iluminada com os poemas “Introduction” e “Earth’s Answer” quer no respeitante ao tom apocalíptico, quer ao vocabulário e imagens utilizadas. Quando na “Introduction” a voz do poeta se dirige à Terra, ao romper da manhã, exorta-a a *ouvir*:

¹³¹ Gleckner também considera “The Voice of the Ancient Bard” um poema de transição, mas entre a filosofia abstracta dos poemas filosóficos *There is No Natural Religion* e *All Religions Are One* e *Songs of Innocence and of Experience*, sem que seja possível conciliar satisfatoriamente a gravura com qualquer um destes livros.

¹³² Gleckner observa: “If they are the youth of delight of the text, their delight is restrained indeed – to the point of undecipherable soberness” (118).

¹³³ Curiosamente, nessa imagem de “London”, o velho é conduzido por uma criança, o que permite estabelecer uma relação com o último verso de “The Voice of the Ancient Bard”: “And wish to lead others when they should be led”.

Hear the voice of the Bard!
 [...] O Earth O Earth return!
 Arise from out the dewy grass; /
 Night is worn,
 And the morn
 Rises from the slumberous mass.
 (E. 1988: 18)



Figura 45 -“The Voice of the Ancient Bard”, *Songs of Innocence and Experience*, cópia T, gravura 54 (Bentley 54, Erdman 54, Keynes 54), 1789, 1794, 1818, (British Museum).



Figura 46– Pormenor de “London”, *Songs of Innocence and Experience*, cópia T, gravura 46 (Bentley 46, Erdman 46, Keynes 46) 1789, 1794, 1818, (British Museum).



Figura 47– Pormenor de “Human Abstract”, *Songs of Innocence and Experience*, cópia T, gravura 47 (Bentley 47, Erdman 47, Keynes 47), 1789, 1794, 1818, (British Museum).

Ao dirigir-se a um público jovem, caracterizado como “of delight” que mostra pouco empenho em ouvi-lo, o Bardo insta-o a ver, já não a ouvir, à semelhança do apelo feito na Introdução à Terra: “Youth of delight come hither / And see the opening morn, / Image of truth new born” (E 1988: 19). Nesse outro poema, o Bardo exorta a Terra, “the lapsed Soul” a erguer-se “from the dewy grass”. Esta interpretação parece contradizer a ideia de que no final de *Songs* a experiência substitui a inocência, uma vez que o apelo do Bardo ainda se justifica. Tendo presentes as notações temporais – “night is worn / And the morn / Rises from the slumberous mass. (“Introduction”. E 1988: 18) e “And see the opening morn / Image of truth new born” (“The Voice of the Ancient Bard”. E 1988: 31) – é possível interpretar esse público como as virgens referidas em “EARTH’S answer” – “Chain’d in night / The virgins of youth and morning bear” (E 1988: 19) e a voz do velho bardo como um aviso de que “Folly is an endless maze” (19).

Nessa perspectiva e nessa posição, pode considerar-se que, conjuntamente com a voz do bardo da “Introdução”, “The Voice of the Ancient Bard” enquadra a secção da “Experiência”. Embora de entre um total de vinte e oito cópias de *Songs of Innocence and of Experience*, apenas em sete “The Voice of the Ancient Bard” ocupe a posição final, o que parece pouco significativo, se considerarmos essa a opção em que Blake finalmente se fixou, parece congruente incluir em *Experience* todos os poemas relativos a uma “voz bárdica”. Além disso, essa posição final é coerente com o “Motto to the Song of Innocence & of Experience” (E 1988: 499), que embora não tenha sido utilizado, parece atribuir a crueldade e repressão que caracterizam *Experience* à incapacidade de pensar: “The Good are attracted By Mens perceptions / And Think not for themselves / Till Experience teaches them to catch / And to cage the Fairies & Elves”. Após uma sucessão de poemas marcados por um tom de indignação, numa obra que pretende representar os dois estádios contrários da alma humana, a caligrafia cursiva em que foi escrito o poema integra-se melhor em *Songs of Experience* do que junto dos poemas em letra romana de *Songs of Innocence*. Mas a ambiguidade dos pontos de vista verbal e pictórico que caracteriza a gravura impede que “[a]t the end of the double work it serves as a quiet finale, a gathering of actors an audience, for an epilogue by the author” (Erdman 1992: 96), frustrando a sua integração pacífica em qualquer das secções. Apesar da impossibilidade de reconciliação, “The Voice of the Ancient Bard” não deixa de constituir uma gravura capaz de remeter simultaneamente para a voz do “Piper” na “Introduction” de *Innocence* – “And I wrote my happy songs / Every child may joy to hear” (E 1988: 7) – e para a voz do “Bard” na “Introduction” de

Experience – “Hear the Voice of the Bard” (18) e, de uma forma mais ampla, para o “Bard” que em *Milton* exorta: “Mark well my words! they are of your eternal salvation” ou mesmo para as palavras de sucedâneos do Bardo que percorrem a obra blakiana.

As alterações na ordenação das gravuras e, muito particularmente a sua transferência de uma secção para a outra nem sempre tiveram como intenção introduzir mudanças de significado. Contudo, daí resultou uma alteração entre as relações que gravuras e ambas as secções estabelecem entre si. De todas as variações que é possível constatar em *Songs of Innocence*, as diferenças na coloração foram as que mais maximizaram as potencialidades autográficas da técnica, individualizando as gravuras e constituindo expressão de diferentes intenções autorais.

2.2. Variações na impressão e coloração das gravuras

A convicção de que era a linha traçada com mão firme, não a cor, que definia a forma, justifica a oposição de William Blake aos estilos gráficos praticados pelos seus contemporâneos. No *Descriptive Catalogue* de 1809, afirmava:

The great and golden rule of art, as well as of life, is this: That the more distinct, sharp, and wirey the bounding line, the more perfect the work of art; and the less keen and sharp, the greater is the evidence of weak imitation, plagiarism, and bungling. [...] The want of this determinate and bounding form evidences the want of idea in the artist’s mind, and the pretence of the plagiary in all its branches. [...] Leave out this line and you leave out life itself; (E 1988: 550)

A 12 de Abril de 1827, em carta a Cumberland, insurgindo-se contra o carácter indefinido da arte pictórica do seu tempo, registava: “[...] a Line or Lineament is not formed by Chance a Line is a Line in its Minutest Subdivision Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else” (E 1988: 783). Esta atitude não significou a crítica à utilização da cor, mas antes à ofuscação do contorno definido pela sua aplicação, como explica no prefácio de *A Descriptive Catalogue of Blake’s*

Exhibition (1809): “Colouring does not depend on where the Colours are put, but on where the lights and darks are put, and all depends on Form or Outline. On where that is put; where that is wrong, the Colouring can never be right” (E 1988: 529-30). Na verdade, o que garantia a reprodutibilidade do desenho era a linha traçada e gravada na chapa de cobre. O que assegurava a sua individualidade e prolongava o carácter autográfico da técnica era a cor, aplicada de forma diferente de cópia para cópia, uma vez impressa a gravura. A cor concorria para a indefinição da forma apenas quando a linha não era definida: “<In a work of Art it is not fine tints that are required but Fine Forms, Fine Tints without, are loathsome> <fine Tints without Fine Forms are always the Subterfuge of the Blockhead>” (E 1988: 571). Era a cor que garantia a identidade da linha e a individualizava: “And first he drew a line upon the walls of shining heaven,/ And Enitharmon tintur’d it with beams of blushing love./ It remain’d permanent, a lovely form, inspir’d, divinely human” (*The Four Zoas*. E 1988: 370-1). Assim, ao afirmar-se como extensão da linha, em conjunto com ela, a cor contribuía para aumentar o prazer sensual, para o estilo superior que consiste em “uniformity of Colour & a long continuation of lines” (E 1988: 719). É deste modo que o carácter “ornamental” do estilo da impressão iluminada deve ser entendido. Cor e linha estavam, então, intimamente ligadas.

Nas diferentes cópias de *Songs*, o traço de contorno idiossincrático de William Blake foi variando, sobretudo quando se consideram cópias separadas no tempo. Nesses casos, a cor ou a técnica de pintura utilizadas obrigavam à acentuação do contorno, tendo em vista a definição do desenho. Veja-se, por exemplo, o caso dos rostos das figuras da página-título da sequência de *Songs of Innocence*, nas cópias L e Z, de *Songs* e na cópia B de *Songs of Innocence*, impressas respectivamente em 1795, 1826 e 1789 (figuras 49, 50, e 48). Na última delas, os traços da figura feminina sentada de perfil e de uma das crianças são indistintos, característica que se mantém na cópia L, impressa poucos anos depois, apesar de o tom geral da gravura ser mais carregado, em virtude da utilização de cores mais escuras. Nesta cópia, William Blake optou por não retocar a linha de gravação aquando da pintura. Na cópia mais tardia, as cores tornam-se mais vibrantes e se é possível distinguir os traços do rosto das três figuras, é evidente como a aplicação da cor alterou o perfil da figura mais velha, do seu nariz e da touca, e descobriu os pormenores do rosto e vestuário do rapaz, redesenhando o rosto da criança da direita e acrescentando detalhes ao seu cabelo. Estas últimas diferenças são ainda mais evidentes na mesma gravura da cópia AA (figura 51). Por vezes, William Blake

terá sido menos exigente com o acabamento de algumas gravuras, cujo contorno é menos distinto do que seria de esperar de um artista que exaltava a linha firme e distinta (figura 52).



Figura 48- "General Title Page" *Songs of Innocence*, cópia B, gravura 3 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3), 1789, 1794 (Library of Congress).



Figura 49 - "Title Page for Songs of Innocence" *Songs of Innocence and of Experience*, copy L, gravura 3 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3), 1795 (Yale Center for British Art).



Figura 50 - "Title Page for Songs of Innocence" *Songs of Innocence and of Experience*, copy Z, gravura 3 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3), 1826 (Library of Congress).

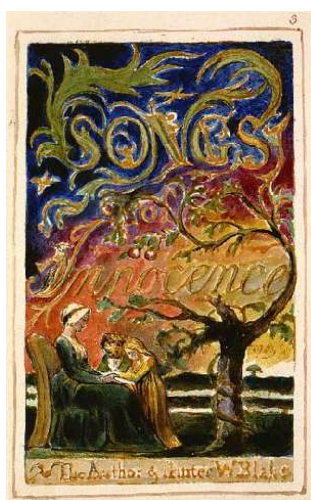


Figura 51 - "Title Page for Songs of Innocence" *Songs of Innocence and of Experience*, copy AA, gravura 3 (Bentley 3, Erdman 3, Keynes 3), 1826 (The Fitzwilliam Museum).



Figura 52- "Frontispiece to Songs of Experience", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 32 (Bentley 28, Erdman 28, Keynes 28), 1789, 1794 (Yale Center for British Art).

Em *Fearful Symmetry*, uma obra centrada sobretudo na produção literária, e referindo o já citado passo inscrito por William Blake na página oitenta e sete do seu

Notebook,¹³⁴ Northrop Frye desvaloriza a alteração nas cores das aguadas e a possibilidade de as considerar sequer como uma forma de diferenciação, afirmando: “When [the] poems were once engraved Blake seldom altered anything more fundamental than the color-scheme [...]. The inference is clear: the engraved poems were intended to form an exclusive and definitive canon” (6). Esse não foi o entendimento de William Blake que, independentemente da dificuldade de obter cores exactamente iguais, quer nas cores da impressão, quer nas cores da iluminação, ao escolher paletas tão diferentes em diferentes períodos, terá encarado a diferença de coloração como fundamental. A interpretação de Northrop Frye reflecte o preconceito literário-cêntrico e o desconhecimento da materialidade específica do modo de produção blakiano, característico da recepção crítica da obra de William Blake em meados do século XX.

Em *Songs of Innocence and of Experience* William Blake acrescentou ou suprimiu páginas, alterou a ordem por que as compilou, acrescentou ou eliminou pormenores gráficos, o que produz necessariamente novas experiências de leitura e do livro. Contudo, nem sempre se pode dizer que o tenha feito com intenção de construir novos significados. Certas alterações na impressão como a impressão apenas na frente da folha, a introdução de molduras simples ou com mais de uma linha, as aguadas dadas aos textos, as figuras contornadas que caracterizam as cópias mais tardias, alterando embora a experiência de leitura, explicam-se por uma evolução na ideia do livro que se reflecte no estilo de produção, não apenas de um dado livro em particular, mas de todos os que foram reimpressos ou coloridos na altura.

À semelhança do papel e da tinta, que não eram indicadores bibliográficos fiáveis no respeitante, por exemplo, à datação das cópias, o estilo e o formato de impressão podiam também variar no decurso de uma mesma sessão de impressão. Ao longo do tempo, algumas das alterações na impressão parecem ter decorrido da vontade de William Blake de angariar público para a sua obra. Assim, numa primeira fase, terá procurado produzir cópias menos onerosos e optado, nalgumas delas (*Songs*, cópias B-F), numa altura em que procurava garantir compradores, por imprimir as gravuras em frente e verso, criando páginas opostas. Nas impressões mais tardias, resultantes de encomendas, imprimiu apenas na frente da folha, que adquiriu então uma maior dimensão e em que o livro deixou de ser “print-as-page” para passar a ser “print-as-

¹³⁴ Cf. p. 121.

painting” (Viscomi 1993: 160). O tempo investido na pintura dessas impressões e o próprio custo dos materiais utilizados terão também aumentado.

De entre as variações que é possível detectar na obra de William Blake, a diferente utilização da cor foi a que melhor lhe permitiu simular a singularidade na continuidade. Embora haja uma imagem gravada na chapa de cobre, esta é apenas um meio e a gravação um estádio num processo que só se completa uma vez percorridos todos os estádios que o constituem. O último deles, a pintura, permite alterar cada cópia, pelo que não se pode entender a chapa de cobre como o contentor de uma intenção autoral original, a qual só se completava uma vez terminada a coloração. Que assim não é é também evidente pela possibilidade de acrescentar pormenores pictóricos como estrelas, chamas, folhas no momento do acabamento. De entre esses pormenores, a adição de halos e de cursos de água constituiu uma tendência identificável dada a sua recorrência. Ainda que Andrew Lincoln considere que esses cursos de água, ao prolongar o desenho, “form a kind of visual boundary between the reader and the scene” (20), nalguns casos, a sua necessidade fez-se sentir a partir da altura em que William Blake introduziu molduras nas gravuras e houve que prolongar o desenho, de forma a aperfeiçoar o acabamento. Como Viscomi salienta (1993: 164), foi esse o caso na gravura “The Little Black Boy” da cópia Z. Comparando-a com a mesma gravura na cópia B, Myra Glazer interpreta a maior dimensão do curso de água na gravura da primeira dessa cópias como resultante de que “the child has had a longer, more arduous journey to endure” (235). Para além de, de acordo com Viscomi, se ter tratado de uma forma de prolongar o desenho até à moldura na cópia Z, à semelhança do sucedido nas cópias I, U e AA, nas primeiras cópias de *Innocence*, o autor apagou inadvertidamente uma parte deste curso de água ao apagar das margens da folha as marcas causadas pela cera durante a gravação (110). A presença de um curso de água verifica-se também, por exemplo, na gravura 2 de “The Ecchoing Green”, nas cópias V e Z, em que este parece prolongar aquele que na “Introduction” (gravura 4), se iniciara sob a árvore de Jessé. Também em “Night” (2) das cópias R, L, T, V, Y e Z foi acrescentada água no fundo da gravura.

Na gravura “The Little Black Boy”, é possível observar que William Blake nem sempre distinguiu o tom da pele dos dois rapazinhos, um branco, o outro negro. Na cópia B (figura 53), tal como na cópia AA (figura 54), o “Little Black Boy” e o rapazinho branco têm idêntico tom de pele. O mesmo já não se verifica na cópia V e na cópia Z, em que a criança de cor tem uma pele distintamente negra (figuras 53 e 54).

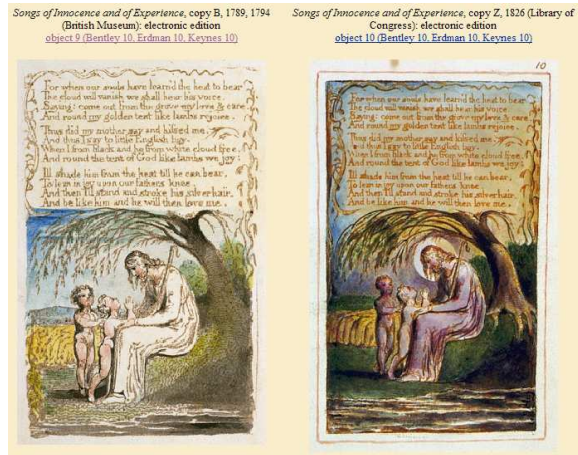


Figura 53 – Comparação das gravuras “The Little Black Boy”, 9, cópia B, (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10), 1789, 1794 (Library of Congress) e 10, cópia Z, (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10), 1826, (Library of Congress) de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.

A observação desta gravura em diferentes cópias produzidas em momentos distintos permite concluir que William Blake tendeu a acrescentar um halo a algumas das figuras representadas, neste caso, à figura de Cristo, utilizando cores diferentes. Essa tendência verificou-se noutras gravuras, como por exemplo, em “Infant Sorrow” (figura 55) ou “The Little Boy found”, em que a figura de Cristo não tem qualquer halo na cópia B de *Songs of Innocence* (figura 56), adquire um, pouco distinto, na cópia F de *Songs of Innocence and of Experience* (figura 57), que irradia na cópia Y e se destaca claramente no fundo escuro na cópia Z (figura 58). Também o anjo representado na gravura “Frontispiece to *Songs of Experience*” adquiriu um halo em cópias posteriores (figura 52).



Figura 54 – Comparação das gravuras “The Little Black Boy”, 11, cópia V, (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10), 1821, (The Pierpont Morgan Library) e 10, cópia AA, (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10), 1826, (The Fitzwilliam Museum) de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.



Figura 55 – Comparação das gravuras “Infant Sorrow”, 12 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), cópia B, 1789, (British Museum) e 25 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), cópia Z, 1826, (Library of Congress) de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.



Figura 56 – “The Little Boy found”, *Songs of Innocence*, cópia B, gravura 23 (Bentley 14, Erdman 14, Keynes 14), 1789 (Library of Congress).



Figura 57 – “The Little Boy found”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 17 (Bentley 14, Erdman 14, Keynes 14), 1789 (Yale Center for British Art).



Figura 58 – Comparação entre as gravuras “The Little Boy found”, 14, (Bentley 14, Erdman 14, Keynes 14), cópia Y, 1825 (Metropolitan Museum of Art) e 14 (Bentley 14, Erdman 14, Keynes 14), cópia Z, 1826 (The Fitzwilliam Museum) mediante utilização da ferramenta *Compare*.

Em “The Little Boy lost”, o rapaz começa por ter a cabeça descoberta e dirigir-se a uma chama triangular, sem que se distinga qualquer árvore na gravura, como na cópia B (figura 59). Na cópia Y, o rapaz usa um chapéu, a chama adquiriu uma dimensão maior, irradiando luz e é nítida a presença de uma árvore (figura 59). Na cópia AA, todos esses pormenores se mantêm, acrescidos de uma segunda árvore (figura 60).



Figura 59 – Comparação das gravuras “The Little Boy Lost”, 27 (Bentley 13, Erdman 13, Keynes 13), cópia B, 1789, 1794 (British Museum) e 13 (Bentley 13, Erdman 13, Keynes 13), cópia Y, 1825 (Metropolitan Museum of Art), de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.



Figura 60 – “The Little Boy lost”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 13 (Bentley 13, Erdman 13, Keynes 13), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

William Blake introduziu pormenores diferentes que se prenderam com o vestuário das figuras, como no caso do “Piper” de “Frontispiece to Songs of Innocence”, cujas calças lhe tapam apenas o joelho, como na cópia F, têm uma presilha

no joelho esquerdo, como na cópia T, ou se estendem até meio da perna, como na cópia AA (figuras 61, 62 e 63). Nesta gravura, a nuvem que surge por cima da cabeça do “Piper” foi também pintada a várias cores, isolando de forma diferente o anjo que paira sobre ele.



Figura 61 – Pormenor de “Frontispiece to Songs of Innocence”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 1, (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2) 1789, 1794 (Yale Center for British Art) .



Figura 62 – Pormenor de “Frontispiece to Songs of Innocence”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 2, (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2), 1789, 1794, 1818 (British Museum) .



Figura 63 – Pormenor de “Frontispiece to Songs of Innocence”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 2, (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

Na gravura “EARTH’S Answer”, é possível detectar que, para além da diferente coloração e da presença ou ausência de língua e sua diferente configuração, a serpente adquiriu uns chifres (figuras 64, 65 e 66).



Figura 64 – Pormenor de “EARTH’S Answer”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 32 (Bentley 31, Erdman 31, Keynes 31), 1789, 1794 (British Museum) mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 65 – Pormenor de “EARTH’S Answer”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 31 (Bentley 31, Erdman 31, Keynes 31), 1789, 1794, 1818 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 66 – Pormenor de “EARTHS’S Answer”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 31 (Bentley 31, Erdman 31, Keynes 31), 1826 (Library of Congress), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

A figura masculina que surge na gravura “The Little Girl Found” aparece despida nas primeiras cópias, e mais frequentemente vestida em cópias em que essa gravura transitou de *Innocence* para *Experience* (figuras 67, 68 e 69).



Figura 67 – Pormenor de “The Little Girl Lost”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 40 (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1789, 1795 (British Museum).



Figura 68 – Pormenor de “The Little Girl Lost”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia L, gravura 33 (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1795 (Yale Center for British Art).



Figura 69 – Pormenor de “The Little Girl Lost”, *Songs of Innocence and of Experience*, copy Y, gravura 34 (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1825 (The Fitzwilliam Museum).

Na gravura “The Angel”, a figura feminina surge ora com coroa ora sem ela, quer se trate das primeiras cópias, quer das mais tardias (figuras 70, 71 e 72).



Figura 70 – Pormenor de “The Angel” *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, 1789, gravura 49 (Bentley 41, Erdman 41, Keynes 41), 1794 (British Museum)



Figura 71 – Pormenor de “The Angel” *Songs of Innocence and of Experience*, cópia L, gravura 47 (Bentley 41, Erdman 41, Keynes 41), 1795 (Yale Center for British Art).



Figura 72 – Pormenor de “The Angel” *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 41 (Bentley 41, Erdman 41, Keynes 41), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

O mesmo sucedeu relativamente à introdução de estrelas na gravura “A Dream”. Assim, por exemplo, na cópia B, não se distingue qualquer estrela; na cópia T é possível contar três junto ao título e uma quarta, mais abaixo, do lado direito; na cópia Z, para além de duas no título, existem mais três, uma do lado esquerdo da terceira estrofe e duas do lado direito; e na cópia AA, uma no início do título, colorida a cor-de-laranja e outra do lado direito da terceira estrofe (gravuras 73, 74, 75 e 76).



Figura 73 – “A Dream”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 39 (Bentley 26, Erdman 26, Keynes 26) 1789, 1794 (British Museum).



Figura 74 – “A Dream”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T gravura 26 (Bentley 26, Erdman 26, Keynes 26), 1789, 1794, 1818 (British Museum).

O gosto pelo pormenor revelou-se também na própria utilização da cor. William Blake demonstrou preocupação em distribuir de forma harmoniosa as cores do vestuário das figuras, como no caso daquelas que se sentam à sombra do carvalho na gravura

“The Ecchoing Green”, e “Holy Thursday”, em que os nove pares de rapazes situados ao cima da página foram agrupados pela cor dos uniformes¹³⁵ (figuras 77 e 78).



Figura 75 – “A Dream”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 26 (Bentley 26, Erdman 26, Keynes 26), 1826 (Library of Congress).

Figura 76 – “A Dream”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, 1826, gravura 26 (Bentley 26, Erdman 26, Keynes 26), 1826 (The Fitzwilliam Museum).



Figura 77 – “The Ecchoing Green”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia A, gravura 6 (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), 1795 (British Museum).

Figura 78 – “Holy Thursday”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia L, gravura 10 (Bentley 19, Erdman 19, Keynes 19), 1795 (Yale Center for British Art).

Ao compararmos as páginas das cópias de *Songs* produzidas nos primeiros anos com as mais tardias, é possível reconhecer um certo grau de produção intencional de diferença. Numa fase inicial, William Blake optou por aguadas leves e transparentes, evitando colorir o texto e deixando mesmo as figuras mais pequenas por colorir, como

¹³⁵ Por exemplo, nas cópias B, C, F e A de *Songs*, estas figuras não foram coloridas.

sucede, por exemplo, nas figuras situadas ao fundo da gravura “The Chimney Sweeper”, cópia F (figura 79). Nas últimas cópias, as camadas de tinta adquirem cores mais fortes e obscurecem frequentemente os pormenores do desenho. Veja-se, por exemplo, o contraste entre “The Chimney Sweeper” da cópia monocromática (U) de *Songs of Innocence and of Experience* e das cópias B (1789, 1794) e Z (1826) (figuras 80 e 81). Sendo que as gravuras das cópias B e Z foram impressa a cores, é também evidente o contraste entre a cor verde da primeira gravura e as cores vibrantes da segunda, contrastivas entre si e em que à zona do texto foram aplicadas aguadas de cores diferentes.



Figura 79 - "The Chimney Sweeper". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 10 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), 1789, 1794 (Yale Center for British Art).



Figura 80 - "The Chimney Sweeper". *Songs of Innocence*, cópia U, gravura 9 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), 1789 (The Houghton Library).



Figura 81 – Comparação das gravuras 23 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12) “The Chimney Sweeper”, cópia B, 1789, 1794 (British Museum), e 12, cópia Z, (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), 1826 (Library of Congress), de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.

Analisando mais detalhadamente a ilustração das cópias B e Z, começando pelo título, as figuras humanas que povoam a vegetação são aqui menos distintas, fundindo-se com as linhas ondeantes que prolongam algumas das letras. Em ambos os casos é possível distinguir uma figura na letra “C” de “Chimney”, mas as duas figuras que na cópia B foram desenhadas no prolongamento da letra “S” são obscurecidas pela coloração na cópia Z (figuras 82 e 83). O mesmo se passou com o par que se encontra na ramagem da vinha ou da árvore no final dos versos 14-15 (figuras 84 e 85).



Figura 82 - Pormenor do título de “The Chimney Sweeper”, cópia B, gravura 23 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), 1789, 1794 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 83 – Pormenor do título de “The Chimney Sweeper”, cópia B, gravura 12 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), 1826, 1794 (Library of Congress), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 84 – Cópia B, pormenor da gravura 23 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 85 – Cópia Z, pormenor da gravura 12 (Bentley 12, Erdman 12, Keynes 12), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

A mudança radical na paleta cromática das diferentes cópias de *Songs*, como de outros livros, tem subjacente uma intenção substantiva que implica um certo grau de revisão, mas não necessariamente a ideia de *cópia ideal* ou *versão final*. Ainda que estas revisões não signifiquem a substituição das versões anteriores, a sua singularidade não é “acidental”, reflectindo a intenção de as tornar únicas, garantindo que não eram exactamente iguais e reflectindo uma evolução da ideia de livro. Nalguns casos, os contrastes estabelecidos entre as cores no interior de uma mesma gravura são suaves, como no caso da gravura 29 da cópia B de *Songs* (1789, 1794), e marcados, como no caso da mesma gravura, numerada 28, da cópia Z (1826) (figura 86).

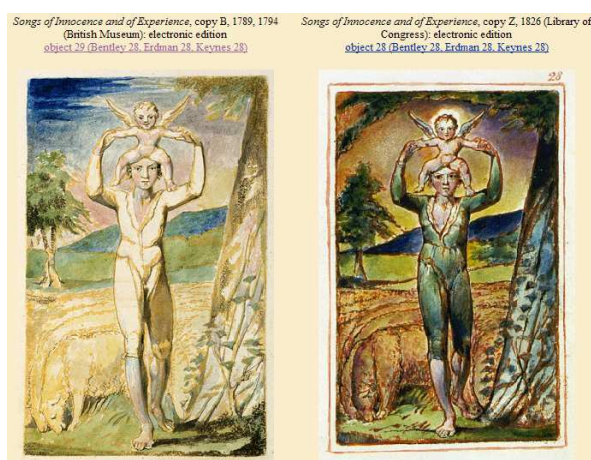


Figura 86 – Comparação das gravuras 29, (Bentley 28, Erdman 28, Keynes 28), “Frontispiece to Songs of Experience”, cópia B, 1789, 1794, (British Museum) e 28, (Bentley 28, Erdman 28, Keynes 28), cópia Z, 1826 (Library of Congress), de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante utilização da ferramenta *Compare*.

Na fase inicial, não eram dadas aguadas ao texto e, quando este não se diferenciava claramente da imagem, o fundo podia não ser colorido, o que significava que o tom do papel se tornava substantivo. Nas últimas cópias, a coloração é elaborada e densa e a paleta de cores mais variada. Ao longo do tempo, a cor foi um elemento utilizado tanto para integrar como para demarcar pictórico e verbal. Tomando como exemplo a gravura “Ecchoing Green” (2), de *Songs of Innocence*, é visível que na cópia B a diferenciação entre as zonas reservadas ao texto e à ilustração é demarcada. Impressa em siena cru, ao texto não foi dada nenhuma aguada (figura 87). Na cópia R, de *Songs of Innocence and of Experience* verifica-se uma maior integração de texto e imagem precisamente através da utilização de uma cor amarela no texto que volta a surgir, gradativamente mais abaixo, no desenho (figura 88). Nas gravuras das cópias V

e AA, o poema é isolado do desenho, pela coloração nitidamente mais clara dada à área ocupada pelas palavras (figuras 89 e 90).



Figura 87 – “Ecchoing Green” (2). *Songs of Innocence*, cópia B, gravura 15 (Bentley 7, Erdman 7, Keynes 7), 1789 (British Museum).



Figura 88 - “Ecchoing Green” (2). *Songs of Innocence and of Experience*, cópia R, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 7, Keynes 7), c. 1795, c.1808 (The Fitzwilliam Museum).

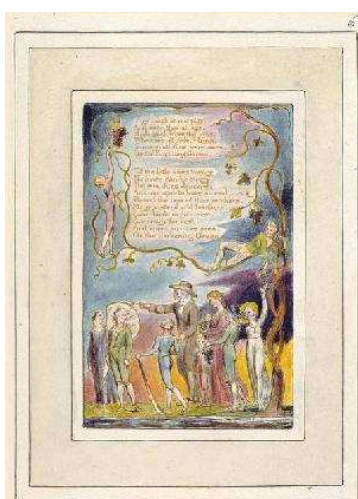


Figura 89 – “Ecchoing Green” (2). *Songs of Innocence and of Experience*, cópia V, gravura 6 (Bentley 7, Erdman 7, Keynes 7), 1821 (Pierpont Morgan Library).



Figura 90 – “Ecchoing Green” (2). *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 7, Keynes 7), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

As diferenças na coloração não se verificavam apenas ao nível da pintura. A presença de várias cores e tintas numa mesma sessão de impressão significava que William Blake podia mudar as cores de impressão de cada vez que passava as chapas pelo prelo, o que conduzia a que gravuras impressas lado a lado ou sequencialmente

tivessem um aspecto díspar. As diferenças pictóricas eram características da impressão a cores em geral e da técnica de William Blake em particular. Algumas cópias eram constituídas por gravuras em que foram utilizadas tintas diferentes e de diferente qualidade. Foi o caso da cópia E de *Songs*, em que muitas das impressões, incluindo algumas de *Experience*, tiveram de ser retocadas e tornadas legíveis e em que foram usadas impressões a verde, que não se coadunavam com a qualidade e a cor das restantes, a ocre amarelo e siena cru. Esta circunstância pode ter ficado a dever-se ao facto de William Blake já não dispor de gravuras impressas a ocre amarelo e siena cru, e ao de ser mais prático utilizar outras de cor diferente do que imprimir novas. Daqui que se conclui que o autor não se coibia de juntar gravuras impressas a cores e sem ser a cores, impressas a cores diferentes, de estilos diferentes, ou mesmo, como no caso das gravuras 34-36 de *Experience*, provenientes de outro livro, nesse caso, *Innocence*.

A selecção e utilização das cores terão também sido influenciadas por razões prosaicas e práticas. Numa primeira fase, William Blake optou por determinados pigmentos em virtude do seu preço menos elevado. Cópias monocromáticas como a cópia U de *Songs of Innocence*¹³⁶ não constituíram, como durante algum tempo se pensou, provas destinadas a experimentar a tintagem e a pressão do prelo, mas uma forma de Blake diversificar o *stock*, com a possibilidade de serem assim vendidas ou coloridas no momento da venda. Se assim não fosse, não se justificaria a impressão de um conjunto de gravuras, bastando uma delas para teste. Cópias monocromáticas como as cópias BB, O/K e M eram consideradas edições acabadas, que permitiam diversificar o *stock*, o que explica que Blake as tenha imprimido, entre outras cópias, cerca de 1795, quando ainda teria disponíveis cópias impressas antes.¹³⁷ Além disso, as cópias BB, O/K e M foram numeradas e reunidas por um fio, o que parece indicar que estavam concluídas. Considerar as cópias monocromáticas como acabadas, permitia que a

¹³⁶ O livro *Songs of Innocence* foi pela primeira vez impresso a tinta preta contendo trinta e uma gravuras, numa mesma edição de duas cópias, U e V (1789), antes da transferência das gravuras 34-36 para *Songs of Experience*. Como já foi referido, a tintagem pobre da cópia U e o facto de a letra “J” do título da gravura “Infant Joy” se interligar com o desenho da flor na cópia U (figura 19) aponta para que tenha sido a primeira a ser impressa. Neste momento, William Blake encararia o seu método de gravação numa perspectiva convencional e ainda não como um processo completo apenas terminada a iluminação. Mesmo revelando a necessidade de emendar o pormenor referido, nem por isso se pode dizer que a cópia U tenha funcionado como prova.

¹³⁷ Para além das três cópias monocromáticas, a partir dessas impressões, William Blake formou as cópias a cores I, J, L, W/N, duas cópias separadamente numeradas de *Experience* (das cópias O e S de *Songs*) e a cópia N de *Innocence*.

impressão iluminada fosse considerada apenas como impressão e não sobretudo como iluminação.

Nalguns casos, impressões de tiragens diferentes apresentavam semelhanças na coloração, em virtude de terem sido coloridas ao mesmo tempo. Numa mesma cópia de *Songs*, William Blake utilizou paletas de cor muito diferentes, mesmo quando se tratava de gravuras seguidas, criando um efeito inesperado ao virar da página. Isso sucedeu, por exemplo, na cópia B, em que a página-título geral é colorida em tons rosados e seguida da imagem do “Piper”, em que predominam o verde e o azul (figuras 91 e 92).



Figura 91 – "General Title Page". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 1 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1), 1789, 1794 (British Museum).



Figura 92 – "Frontispiece to Songs of Innocence". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 2 (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2), 1789, 1794 (British Museum).

Nalguns casos, as diferenças na coloração ficam a dever-se a aspectos técnicos como a espessura e humidade do papel, podendo mesmo acontecer que cópias pertencentes a uma mesma tiragem aparentem não o ser. Noutros, a impressão a cores foi condicionada pelo formato de impressão. Por exemplo, *Songs of Experience* de *Songs of Innocence and of Experience*, cópias B-E, foram impressas em frente e verso para combinar com a já existente *Songs of Innocence*, mas em ocre amarelo e não no siena cru de *Innocence*.

Noutros casos ainda, as alterações introduzidas pela pintura introduzem mudanças de significado. Veja-se, por exemplo, a figura feminina, provavelmente Eva, da ilustração da página-título de *Songs*, que surge ora mostrando o rosto, olhando Adão ou em frente – como nas cópias T (1789, 1794, 1818), L (1795), R (1795, c. 1808), V (1821), W (1825), Y (1825), AA (1826) e Z (1826) – ora mergulhando-o entre os braços, numa assunção mais marcada da culpa, no momento da expulsão do Paraíso,

como nas cópias B e C (1789). Essa alteração não pode ser entendida reportando-se ao momento temporal em que a cópia foi colorida, uma vez que ambas as versões surgem em cópias distanciadas no tempo (figuras 93 e 94). Além disso, no caso da cópia Z, há uma maior integração das figuras nas chamas que constituem o fundo da ilustração e se prolongam para a palavra “Songs” do título.



Figura 93 – "General Title Page". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 1 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1), 1826 (Library of Congress), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 94 – "General Title Page". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia C, gravura 2 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1), 1789, 1794 (Library of Congress), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Blake podia imprimir as cores ou pintar uma impressão enquanto esta estava ainda húmida, utilizando pigmentos opacos que criavam uma superfície reticulada. Isso sucedeu nas gravuras de *Experience* das cópias B, C, F, G, H e T de *Songs*. Para obter esse efeito, o autor terá provavelmente pintado a chapa de cobre, fazendo a tinta penetrar nas incisões e na imagem em relevo, transferindo depois o desenho para o papel e retocando posteriormente as impressões. A densidade das cores criava uma superfície texturada, como sucede no frequentemente citado caso da gravura “The Tyger”, da cópia T (figura 95).

A introdução de molduras terá sido a mais radical alteração introduzida por William Blake relativamente às cópias da fase inicial, e a forma mais rápida e fácil de imprimir. A própria moldura foi sofrendo uma evolução ao longo do tempo. Surgindo pela primeira vez a partir de 1818, à excepção do sucedido na cópia R, datada de 1808 (figura 96), assumiu uma configuração a partir desse ano e até 1822, que evoluiu no sentido de uma forma intermédia presente em páginas impressas em 1825, para no ano seguinte voltar a sofrer alterações. Essa evolução, intencional e correspondente à evolução da ideia de livro iluminado, é evidente se se observarem as cópias V (1821), W e Y (1825), e Z e AA (1826), de *Songs of Innocence and of Experience*. As cópias W

e Y foram os primeiros livros iluminados a ser produzidos desde 1822 e uma oportunidade para William Blake substituir a cópia R, vendida a Linnell em 1819. A cópia W poderá ter passado a ser a sua cópia pessoal. A vontade de possuir de novo uma cópia pessoal poderá ter conduzido a essa sessão de impressão, em que terá também sido impressa a cópia Y. O contrário poderá também ter sucedido, com a cópia Y a ser encomendada a Blake por Edward Calvert, em 1825 e a provocar a impressão da cópia W.



Figura 95 – “The Tyger”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 42 (Bentley 42, Erdman 42, Keynes 42) 1789, 1794, 1818 (British Museum).

Na cópia B, William Blake não utilizou molduras e há uma completa integração do texto no desenho (figura 97). A zona a ele reservada não recebeu qualquer aguada e é possível distinguir o papel. A moldura da cópia V é uma moldura geométrica dupla (figura 98), semelhante à aplicada à cópia R (figura 96). As molduras das cópias W e Y são de linha única, criada pela folhagem ondulante (figuras 99 e 100), uma forma de transição para as molduras das cópias Z e AA (figuras 101 e 102). De todas as cópias, a Y é a que tem molduras mais elaboradas e diferentes entre si, com motivos decorativos somados às próprias molduras. Na cópia W, Blake introduziu molduras que estabelecem uma relação com o conteúdo da gravura, como no caso de “The Chimney Sweeper”, a que deu o aspecto de neve (figura 103).

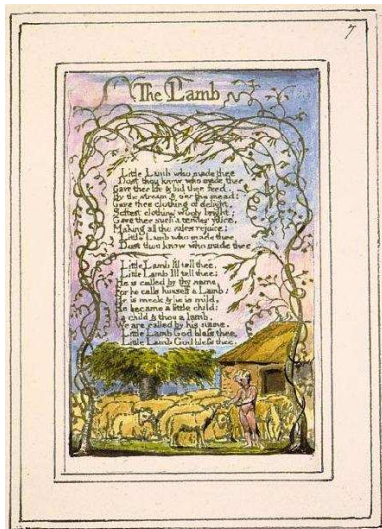


Figura 96 - "The Lamb", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia R gravura 8, (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), c. 1795, c. 1808 (The Fitzwilliam Museum).



Figura 97 – "The Divine Image", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 24 (Bentley 18, Erdman 18, Keynes 18), 1789, 1794 (British Museum).



Figura 98- "The Lamb", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia V, gravura 7, (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), 1821 (The Pierpont Morgan Library).



Figura 99 – "The Lamb", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia W, gravura 8 (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), 1825 (King's College).

A cópia T de *Songs* evidencia a evolução da ideia de livro iluminado de William Blake. Formada por cinquenta e quatro gravuras compostas em 1789 e 1794 – datas que surgem, respectivamente, nas páginas-título de cada uma das sequências sem que a página-título da combinação de ambas tenha qualquer data, pelo facto de ser constituída por gravuras provenientes de três cópias impressas em momentos diferentes – permite observar como o autor explorou o papel da cor e sua aplicação, a presença e ausência de molduras e como o seu método de produção implicava um determinado número de

passos, o último dos quais era a coloração, findos os quais e só então, a intenção autoral para uma dada cópia se consumava. Demonstra ainda como, nalguns casos, as variações na coloração resultavam de razões tão pragmáticas como a data de impressão e a origem diferentes das suas páginas¹³⁸ e como a alteração do estilo de produção, revelado na presença ou ausência de molduras e na coloração, corresponde a uma reconceptualização da ideia do livro iluminado de uma forma geral e não à de um livro em particular.



Figura 100 – “The Lamb”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Y, gravura 8 (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), 1825 (Metropolitan Museum of Art).



Figura 101 – “The Lamb”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 8 (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), 1826 (Library of Congress).



Figura 102 – “The Lamb”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 8 (Bentley 8, Erdman 8, Keynes 8), 1826 (The Fitzwilliam Museum).

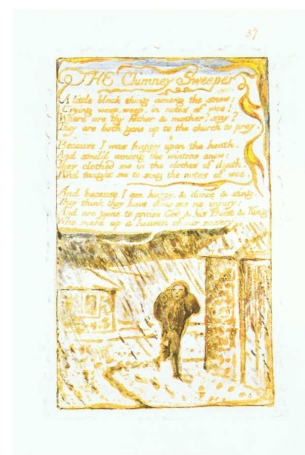


Figura 103 – “THE Chimney Sweeper”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia W, gravura 37 (Bentley 37, Erdman 37, Keynes 37), 1825 (King’s College).

¹³⁸ A cópia E de *Songs* também foi formada a partir de gravuras de proveniência diversa.

A composição e a impressão desta cópia, formada por cinquenta e quatro gravuras que se distribuem por cinquenta e duas folhas de papel, trinta e oito das quais numeradas pelo punho de William Blake, ocorreram em momentos diversos. As gravuras 2-28, 34-36, 53 e 54 foram compostas em 1789, e as gravuras 1, 29-33, 37-52, em 1794. Impressa em 1789, 1794 e 1818, as gravuras de 1789 – 6, 7, 19, 24 – foram retiradas da cópia F, impressa no mesmo ano, provavelmente antes da sua encadernação em 1836; as gravuras de 1794 – 28, 32, 33, 38, 40-43, 47, 49-51 – foram retiradas da cópia T1; as gravuras de 1818 – 1-5, 8-18, 20-23, 25-27, 29-31, 34-37, 39, 44-46, 48, 52-54 – foram retiradas da cópia T2. A cópia T assumiu a sua actual composição entre 1852 e 1856, pela mão de R.H. Evans. Não se sabe exactamente se as gravuras provenientes da cópia F foram incluídas na cópia T1 ou na cópia T2 logo no ano em que foram retiradas a essa outra cópia ou se em 1856, altura em que a cópia T1 foi adquirida pelo British Museum a R.H. Evans a preço desconhecido.¹³⁹

A diferença mais evidente entre as páginas desta cópia está na aplicação da cor, acentuando a diferença visual entre os poemas de *Innocence*, acabados a aguarela, sem que algum deles tenha sido impresso a cores, e os de *Experience*. Não só algumas gravuras de *Experience* foram coloridas em parte ou na totalidade utilizando pigmentos opacos que criam uma superfície reticulada,¹⁴⁰ como as cores utilizadas evidenciam a forma como a escolha de William Blake evoluiu no sentido de cores quentes e vibrantes. Todas as gravuras, à excepção das impressas em 1794, foram impressas a cores e posteriormente coloridas. Nas gravuras 1-5, 8-18, 20-23, 25-27, 29-31, 34-37, 39, 44-46, 48, 52-54, todas elas impressas em 1818, predomina o cor-de-laranja (figura 104). Nas gravuras impressas em 1789, não se verifica uma uniformidade, com o tom ocre a predominar nas gravuras 6 e 7 (figuras 106 e 107), e o ocre amarelo nas gravuras 19, 24, bem como nas gravuras 28, 33, 38, 41, 43 e 51, de 1794 (figura 105). Nas restantes gravuras impressas nesse ano, as gravuras 32, 40-42, 47, 49 e 50, a cor mais

¹³⁹ Cf. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copyinfo.xq?copyid=songsie.t>>.

Essa cópia foi adquirida a 9 de Fevereiro de 1856, não se sabe a que preço. Desconhece-se a história da cópia T1 anterior a este momento. A cópia T2 poderá ser a que foi adquirida por Evans à Sotheby's, a 20 de Janeiro de 1852. <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copyinfo.xq?copyid=songsie.t>>.

¹⁴⁰ Cf. figura 95 acima. Outras cópias de *Experience* em que isso sucedeu são as cópias B, C, F, G e H. Podia conseguir-se esse efeito pintando uma gravura recentemente impressa, sem que a tinta da impressão estivesse seca. Neste caso, Blake tê-lo-á obtido pintando quer a área em relevo, quer a área mais profunda da chapa de cobre e transferindo a tinta para o papel, retocando as cores, se necessário, para acentuar os pormenores. Estas gravuras impressas a cor terão constituído as primeiras cópias de *Experience*, não existindo cópias de *Innocence* assim produzidas. A diferença na impressão e coloração das gravuras de *Innocence* e *Experience* acentua as duas secções como estádios contrários da alma humana que se complementam.

acentuada é a verde (figura 108). A presença de molduras em apenas algumas das gravuras também se relaciona com o período em que foram impressas, surgindo apenas naquelas que datam de 1818 (figura 104). Nessas páginas, a moldura diferencia imagem e texto do seu suporte, evidenciando o meio gráfico e o facto de, apesar do carácter autográfico da técnica, a imagem ser produto de um acto mecânico. A coloração é também mais vibrante e a gravura acabada como se se tratasse de uma pintura, não tanto de uma página de um livro.



Figura 104 - "Blossom", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 11 (Bentley 11, Erdman 11, Keynes 11), 1789, 1794, 1818 (British Museum).

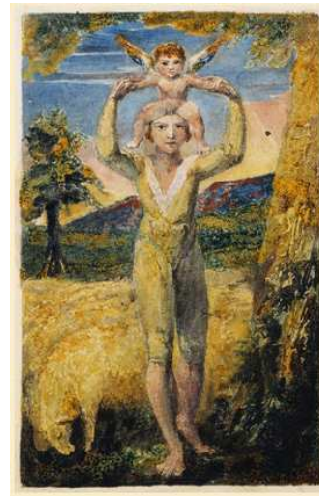


Figura 105 - "Frontispiece to Songs of Experience", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 28 (Bentley 28, Erdman 28, Keynes 28), 1789, 1794, 1818 (British Museum).



Figura 106 - "The Echoing Green". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 6 (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), 1789, 1794, 1818 (British Museum).



Figura 107 - "The Echoing Green". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 7 (Bentley 7, Erdman 7, Keynes 7), 1789, 1794, 1818 (British Museum).

Myra Glazer e Gerda Norvig consideram que, nesta cópia, “[a] factor of important visual consequence is the recto-verso relationship encountered between adjacent songs, making for paired-readings – a feature of only four of the copies (B, C, D and E), with the exception of added plates in some compilations, notably copy T [...]” (117-8). No caso particular da cópia T, as cantigas impressas em frente e verso – gravuras 6, 7, 19 e 24 – não resultam de uma intenção autoral específica relativa a essa cópia, mas do facto de todas elas datarem de 1789, período em que William Blake optou por esse formato de impressão, e terem sido compiladas juntamente com páginas produzidas noutros períodos em que isso não sucedia. Nela não há coerência de conjunto porque as páginas não foram todas impressas e coloridas no mesmo estilo.



Figura 108 - "The Human Abstract", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia T, gravura 47 (Bentley 47, Erdman 47, Keynes 47), 1789, 1794, 1818 (British Museum).

Envolvendo um modo de produção e uma prática artística inovadores, a obra de William Blake exige ser examinada de uma perspectiva teórica diferente da tradicional. A constatação de que algumas das variações escapavam ao controlo do autor não deve perder de vista que o seu era o método adequado à produção e impressão do seu trabalho, uma forma de produzir livros diferente das praticadas no seu tempo. Na obra de William Blake, a ocorrência de variações intencionais da coloração e do estilo adoptados, e de outras resultantes do método de produção e do meio utilizados conduzem a que não faça sentido aplicar categorias próprias da teoria literária como a distinção entre *substantives* e *accidentals* à obra de um autor que disse que “Minute Discrimination is not Accidental All Sublimity is founded on Minute Discrimination”. Até mesmo as variações na coloração final, à partida intencionais e substantivas, podem justificar-se pelo desejo de diversificar a oferta.

Desligadas da especificidade do método de produção, aplicadas à obra de William Blake, as categorias *accidentals* e *substantives* tornam-se meramente teóricas, resultantes de um exercício editorial, que, considerando a variedade de acabamento das diferentes cópias, conduz à conclusão de que, afinal, “The variants that do exist are often extremely interesting, but it is important, if sometimes difficult, to distinguish them from more or less accidental ones” (Erdman 1992: 15). Assentando nessa distinção tradicional, a história editorial impressa da obra de William Blake arrisca-se a construir novas máquinas geradoras de variações que não têm em consideração se as variantes pretendem introduzir alterações de significado ou se simplesmente resultam do método de produção.

A tentativa de conciliar a produção de páginas intercanónicas, traçadas pelo gesto autógrafa que as desenha na chapa, as grava, imprime e pinta à mão, com a possibilidade de reproduzir mecanicamente cada uma delas gera tensão entre a singularidade de cada exemplar produzido a partir de uma matriz idêntica, mas acabado de forma diferente ou, nalguns casos, cujo desenho foi alterado, e a sua reprodutibilidade. Para além da impossibilidade prática e empírica de estabelecer uma versão canónica do desenho gravado na chapa de cobre e de estabilizar as variações numa matriz com autoridade, a distinção tradicional entre *substantive* e *accidental*, pertinente relativamente a textos em que ocorria divisão do trabalho, não tem razão de ser no caso de uma obra cujo autor controla todas as fases de invenção, execução e impressão. Essas são categorias da teoria editorial, não do autor, incapazes de conter – e constringer – as características da sua obra. Persistir em encará-las na perspectiva tradicional seria o mesmo que considerar a chapa de cobre como um “original” relativamente ao qual a impressão e a pintura introduziriam variações, “acidentes” capazes de o alterar.

Essa perspectiva corresponde também à sobrevalorização da impressão relativamente à coloração. O facto de William Blake iluminar as páginas impressas significa desde logo que não confere autoridade definitiva à impressão e, por extensão, à chapa de cobre. No contexto desse modo de produção, a invenção é reinventada no próprio acto de execução, o que explica algumas das variações, e o autor controla os *accidentals* da mesma forma que os *substantives*, tanto quanto a especificidade desse modo de produção lho permite. Por esse motivo, a chapa de cobre não pode ser encarada enquanto contentor de “the initial invention”, que “is always open to an execution that can substantively alter its configuration” (Carr 196). Esta concepção não

só considera a chapa de cobre como detentora do momento da invenção, como o desintegra da execução, como se a invenção se completasse pela gravação na chapa e pudesse ser, a qualquer momento, alterada por uma operação que lhe é exterior, entendida mais como revisão, o que constitui a negação do fundamento da impressão iluminada. A chapa de cobre deve ser encarada como “a purely transitive and operational form, a form in the printer’s rather than the platonic sense, a *means* of production” (Mann 14).

Por outro lado, considerar os desenhos como adicionais ou acidentais relativamente ao texto significa legitimar as sucessivas edições impressas da obra iluminada de William Blake, algumas delas amputadas da vertente icónica por constrangimentos técnicos e económicos, outras incluindo alguns fac-símiles a preto e branco, enquanto sucessão de *accidentals* iniciada pelo próprio autor. Do ponto de vista editorial, essa possibilidade facilitaria a tarefa do editor, pois a imagem gravada na chapa de cobre funcionaria como matriz estável, à semelhança de um manuscrito ou de um texto passado a limpo para impressão. Mas em William Blake, a invenção só se consoma através de uma sucessão de estádios e uma vez concluídos todos eles. Estas constatações conduzem à análise da evolução da crítica textual e da teoria literária, para concluir que, mais ou menos ironicamente – e em contradição com a vontade do autor que iludiu os circuitos institucionais de recepção, divulgação e comercialização da obra de arte – os agentes que introduzem alterações ao *original autoral* são aqueles mesmo que lhe permitem chegar ao público.

3. Crítica textual, teoria literária e edição impressa

3.1. Obra, texto, autor, escritor, editor, leitor

Quer se considere ou não que toda a teoria da edição é incapaz de apreender a dinâmica da textualidade, deve, pelo menos, reconhecer-se que a edição de textos se norteia por princípios que se pretendem rigorosos, mesmo que, ou por esse motivo exactamente, essa actividade obrigue à tomada de decisões pelo editor. Um procedimento editorial não deixa de ser um acto crítico e interpretativo, muito por causa da natureza do seu objecto de estudo. Opondo-se ao entendimento tradicional da crítica textual como uma disciplina que tem por objectivo fixar o texto, John Bryant considera-a “a discipline for the effective management of fluid texts” (17). Como refere Shillingsburg, “[e]diting is by nature and by definition interference; it cannot be done objectively” (2007: 144). “[E]diting is a ruthlessly utilitarian craft that trades in sensible objects”, afirma Morris Eaves (2006b: 210). Por essa razão, por muito objectiva que seja a metodologia adoptada pelo editor, a crítica textual não consegue eximir-se a gerar novas versões, contribuindo para o processo de dispersão textual.

Ao contrário da escola anglo-americana, que pretende fixar um único texto para cada obra, as correntes alemã e francesa da crítica textual genética concentram-se na génese e desenvolvimento textuais, estudando as versões de uma obra, incluindo rascunhos e os chamados paralipomenos. Para a produção de edições críticas e históricas, a escola alemã de *Editionswissenschaft* estabelece um texto crítico relativamente ao qual todas as variações são documentadas. A escola francesa de *critique génétique* procede ao estudo genético do texto em relação ao “avant texte”, localizável, por exemplo, em cadernos de notas e, nalguns casos, ignorando as versões impressas. Nos últimos vinte anos tem-se verificado a tendência para situar a crítica textual anglo-americana entre dois pólos delimitadores: a teoria intencionalista de Greg e a sociológica de Don McKenzie e Jerome McGann. Nesse intervalo, a ênfase tem vindo a deslocar-se da preocupação com a intenção autoral¹⁴¹ para os aspectos

¹⁴¹ Ao longo dos tempos este conceito foi objecto de diferentes formulações. A expressão “author’s intentions” tem um carácter mais geral e uma aplicabilidade mais vasta; a expressão “author’s original intentions” aplica-se nos casos em que o texto autoral é muito anterior às cópias tipográficas ou do

colaborativos da produção de textos, “[...] from spatial to temporal conceptions of the work, from a single and autonomous well-wrought urn to a diachronous series of interrelated sign systems” (Cohen & Jackson 104). O caso concreto de William Blake demonstra como a obra literária é um evento cultural e social, em que os editores das diferentes edições impressas são co-autores, deturpando frequentemente a “intenção autoral”. O mesmo sucede na edição electrónica: na tentativa de “des-editar” as edições impressas da obra de William Blake utilizando o fac-símile digital, *The William Blake Archive* não consegue deixar de gerar uma edição que também se afasta do original.

Cada um dos pólos do movimento desenhado pela crítica textual de Greg a McGann constitui para D. C. Greetham (1991) uma desconstrução que sucessivamente inverteu algumas das hierarquias herdadas por essa actividade, “[...] an *attitude* towards the apparent structures embedded in works (and texts), and an attempt to interrogate those structures, initially by inverting the hierarchies which the structures represent” (SB 044:3). Entendida como um processo que rejeita a possibilidade de uma “metafísica da presença”, previsivelmente, a *desconstrução* continuará a verificar-se para além da teoria enunciada por McGann, tal como ocorria já antes do ensaio seminal “The Rationale of Copy-Text”, de Greg, num desafio imparável ao estabelecimento de hierarquias definitivas.¹⁴²

Na crítica textual e na actividade editorial, a equiparação de intenção autoral a autoridade textual, a ênfase no objecto literário corporizado numa forma espacial e a concepção de autor como entidade unitária foram sendo substituídas pela percepção de um processo temporal que alguns críticos consideram uma contaminação e McGann “[a] training” (1992: 52). Compreendendo etapas como as primeiras revisões do autor, as revisões editoriais, a realização das provas, a publicação, a reimpressão em vida e após a morte do autor, é no decurso desse processo que o significado literário se constrói, resultando das relações entre os elementos do próprio texto e entre este e o

escriba, ou mesmo inexistente; a expressão “author’s final intentions” usa-se relativamente a obras extremamente documentadas, sobretudo nos casos daquelas que foram preservadas em uma ou mais formas anteriores à publicação.

Tanselle considera o apuramento da intenção autoral como o objectivo de uma edição académica:

Scholarly editors may disagree about many things, but they are in general agreement that their goal is to discover exactly what an author wrote and to determine what form of his work he wished the public to have. There may be some difference of opinion about the best way of achieving that goal; but if the edition is to be a work of scholarship – a historical reconstruction – the goal itself must involve the author’s “intention.” (SB 028:232)

¹⁴² Greetham (1991) aponta os pares conceptuais que foram objecto de desconstrução por Greg e McGann, no primeiro caso, “content/surface” e “early/late”; no segundo, “early/late”, “original/copy”, “author/reader”, “single/multiple”, aqueles em que a crítica textual da tradição Greg-Bowers assentava.

leitor e o editor, com base em determinadas convenções literárias e linguísticas cultural e institucionalmente estabelecidas. Na sequência desta evolução da crítica textual, o debate recaiu sobre a instabilidade textual e o significado das versões, levando alguns a considerar que a abordagem sociológica não constitui tanto uma teoria da edição como uma teoria da produção de textos, e outros a preverem (e a temerem) que encarar um texto/enunciado como um evento e, dessa perspectiva, como irrepetível, porque irrepetíveis as condições em que ocorre, poderá significar o fim da crítica textual. Esta evolução na teoria da edição assenta numa concomitante evolução da teoria do texto, prendendo-se com a consideração da natureza e do modo de existência da obra literária, que compreende a sua concepção, recepção, transmissão, publicação, determinantes para os procedimentos editoriais de selecção e emenda do *copy-text*, definição do aparato crítico e para o tipo de edição a adoptar.

A crítica textual foi buscar à teoria da literatura alguma da sua terminologia e alguns dos seus princípios fundamentais. O afastamento do crítico textual da preocupação com a determinação da intenção autoral encontrou o seu paralelo em determinadas concepções da teoria da literatura e da autoridade. Procurando centrar a actividade do crítico literário na imanência material e formal do próprio texto, a corrente que ficou conhecida como *New Criticism*¹⁴³ privilegiou o que designava por “practical criticism” ou “close reading”, metodologia seminal para a crítica literária moderna. Com isso, encarava o texto como um artefacto verbal auto-suficiente e completo em si próprio, dando particular atenção à linguagem e considerando o texto como a única fonte de significado. Uno na sua forma, o texto não dependia assim da intenção autoral,

¹⁴³ O *New Criticism*, movimento iniciado após o final da I Guerra Mundial, com o trabalho crítico de poetas e críticos modernos como T. S. Elliot, Ivor Armstrong Richards e, mais tarde, John Crowe Ransom, que culminou posteriormente no trabalho desenvolvido por críticos como William K. Wimsatt, Cleanth Brooks e R. Wellek, foi buscar a sua designação a uma obra, escrita em 1941, por John Crowe Ransom com esse título. As décadas no decurso das quais este movimento se desenvolveu coincidiram com a criação, nas universidades americanas, dos departamentos de Inglês e com o desenvolvimento da crítica literária académica. Por esse motivo, o *New Criticism* exerceu considerável influência nos programas de literatura dos países anglófonos.

Esta corrente veio contrariar a metodologia adoptada pela crítica que consistia em concentrar-se no autor, não na obra. Esta era considerada parte da vida do autor e era em torno dele que o estudo da obra se desenvolvia. O crítico conferia uma determinada coesão aos textos, de forma a obter uma obra integrada e coerente. Mesmo após o *New Criticism* ter feito substituir o autor pela obra, continua a ser atribuída importância a essa figura, à “intenção autoral” e, conseqüentemente, à ideia de “texto ideal”. Como McGann refere,

T[he] Ideal Text is the object of almost all the critical scrutiny produced in the New Critical and post-New Critical traditions, whether formal, stylistic or structural. To arrive at such a Text, however, the critic normally obligates himself to make certain that this physical text is “correct”, which is to say that it corresponds, linguistically, to the author’s final intentions about what editors call his work’s substantive and accidental features. (1981: 186)

do conhecimento da vida do autor ou do contexto histórico. William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley cunharam a expressão “intentional fallacy”,¹⁴⁴ no ensaio com o mesmo título, considerando que “[...] the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art”. Para ambos, a preocupação com a intenção autoral “leads away from the poem”. O estudo da poesia excluía todos os aspectos exteriores ao texto, fossem eles relativos à vida do autor, e que consideravam pertencer ao campo da biografia literária, ou contextuais, os que representavam maior risco de se afastarem do conteúdo do poema. Esse estudo devia centrar-se nas palavras do texto e nos seus significados, pois

[t]he poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge. (5)

O mesmo se verificava relativamente à “affective fallacy”, isto é, “[the] confusion between the poem and its results (what it is and what it does)” (21). Para o *New Criticism*, considerar o papel do leitor face à obra literária constitui uma forma de perder de vista “the poem itself” e desviar a atenção para os efeitos afectivos da escrita: “It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism” (21). Excluídas a intenção autoral e a resposta do leitor, a obra é entendida como uma entidade autónoma.

Relativamente à rejeição da intencionalidade autoral, o *New Criticism* aproxima-se do pós-estruturalismo. Recusando localizar o significado do texto e o seu controlo na figura do autor, o crítico literário pós-estruturalista determina a sua morte, considerando que o significado textual decorre não da intenção autoral, mas da rede de relações que decorrem do próprio texto enquanto estrutura, envolventes de outros textos e diferentes sujeitos. Para além da “morte do autor”, esta concepção implica uma noção diferente de

¹⁴⁴ Considerando que um autor assume frequentemente intenções contraditórias, introduzindo revisões na sua obra, Wimsatt e Beardsley clarificam o conceito de “intentional fallacy”:

“Intention,” as we shall use the term, corresponds to what *he intended* in a formula which more or less explicitly has had wide acceptance. “In order to judge the poet's performance, we must know what *he intended*.” *Intention* is design or plan in the author's mind. Intention has obvious affinities for the author's attitude toward his work, the way he felt, what made him write. (4)

linguagem, escrita e leitura e, por conseguinte, a atribuição de um papel diferente ao leitor. Avançada por Barthes no ensaio “La mort de l’auteur” (1968), que suscitou a Michel Foucault a escrita de “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), esta teoria pressupõe que a literatura é linguagem e que a linguagem literária é intransitiva, funcionando independentemente de qualquer referência à realidade. Nesse sistema independente, o significado é criado através da diferença, não da identidade, o que é fundamental para a noção de morte do autor. Linguagem e escrita funcionam intertextualmente, constituindo esta última uma rede de ligações e significados, um espaço onde o escritor perde a sua voz e a significação assume uma natureza discursiva. O sentido da escrita constitui uma função da linguagem, não de uma intenção autoral original:

[...] writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is the neutral composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing. [...] as soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins. (Barthes 2001: 208).

Na sua intransitividade, a linguagem produz o sentido do texto no seu próprio modo de significação, fazendo-o resultar do acto de leitura, dos processos de ligação entre significantes exercidos pelo leitor. Para Barthes, as vozes que tecem o texto enquanto resultado da sua existência intertextual explodem numa cacofonia: “The Text is plural. Which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plural of meaning: an *irreducible* (and not merely an acceptable) plural.” (Barthes 1971: 119).¹⁴⁵ Tal como a linguagem, o texto é estruturado, mas

¹⁴⁵ Em Barthes, este ruído tem consequências a vários níveis: ao da relação do autor com o texto, ao do significado e ao da relação entre “work” e “text”. Pelo facto de um texto só existir enquanto elemento de uma rede intertextual, o texto não permite uma interpretação do seu significado, que não tem assim uma origem ou um destino estabelecidos, mas antes uma explosão do significado:

It [the Text] can be it only in its difference (which does not mean its individuality), its reading is semelfactive [...] and nevertheless woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages [...], antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony. [...] the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas. (Barthes 1971: 119)

Como consequência, ao contrário do que sucede relativamente a uma obra, que existe “caught up in a process of filiation”, no texto, o papel do autor é reduzido: “It is not that the author may not ‘come back’

descentrado, carregado de energia simbólica, que advém do jogo das variações e desconexões entre significante e significado. A narrativa é uma função intransitiva porque, tal como o sujeito da enunciação, é separada das circunstâncias particulares do enunciado, existindo enquanto potencial de significado que será actualizado pelo leitor, não por um autor. Morto o autor, nasce o escritor e, com ele, a escrita e o texto, que se constituem como espaço performativo. O autor constrói-se como um processo cultural, “scriptor” (le scripteur)¹⁴⁶, para Roland Barthes, “the author-function” (“la fonction-auteur”), para Michel Foucault.

Para Foucault, o autor não é uma figura exterior ao texto que o precede e origina, mas uma condição da obra e da escrita (“écriture”), que constituem dois substitutos da posição privilegiada do autor. Ao libertar-se da dimensão da expressão, a escrita não se situa por referência a um significado, mas constitui-se como jogo de relações entre os significantes, processo pelo qual o sujeito da escrita se apaga. A escrita não é, assim, um veículo de expressão das ideias do autor ao leitor, mas circulação da própria linguagem, independentemente da existência dessas duas categorias enquanto sujeitos individuais.¹⁴⁷ Para Barthes, situada a construção do sentido não na produção, mas na recepção, o carácter intertextual da linguagem e da escrita¹⁴⁸ é revelado e o papel do leitor nesse processo valorizado:

in the Text, in his text, but he then does so as a ‘guest’” (120). É também essa concepção que fundamenta o percurso “from work to text”: “work” implica a crença no autor como origem da obra, enquanto “text” permite encará-lo como “scripteur”, isto é, como mais um escritor de mais uma interpretação que partilha com o leitor a construção do significado. É também esta concepção de texto plural que conduziu autores como George Landow e Jay David Bolter a reconhecer no hipertexto uma actualização tecnológica de concepções pós-estruturalistas: “[...] os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem” (Barthes 1970: 13).¹⁴⁶ “Scriptor” [scripteur] opõe-se a “author” [auteur] na medida em que, ao contrário deste, não cria uma obra literária original inspirada na sua imaginação. De acordo com Barthes, “the *I* which writes the text, it too, is never more than a paper-*I*” (1971:120). O “scriptor” combina textos, normas, convenções pré-existentes de novas formas, o que constitui um modo de desvalorizar a influência da biografia do autor na escrita. Por outro lado, a inexistência do “auteur-Dieu” detentor do significado do texto permite também deixar espaço ao papel activo do leitor na interpretação. A valorização do papel do leitor prende-se com a distinção entre “readerly” [lisible] e “writerly [scriptible] text”, o primeiro, um texto que não exige do leitor que “escreva” ou “produza” os seus próprios significados; o segundo, que pretende fazer do leitor não um consumidor, mas um produtor do texto. Este último tipo de texto e a estratégia de leitura que suscita constituem uma forma activa de interacção com a cultura e os textos.

¹⁴⁷ Com isso, a escrita subverte a relação tradicional da escrita com a morte, isto é da literatura enquanto meio de assegurar a imortalidade de um herói, de um feito ou acontecimento, como sucede, por exemplo, na epopeia clássica.

¹⁴⁸ Neste entendimento da escrita e da literatura enquanto fenómenos intertextuais cujo significado se constrói por referência a outros textos e não à vida ou intenção de um autor, é importante reter que o significado não existe por referência às palavras, isto é, que estas adquirem identidade não através de uma correspondência natural entre significante e significado, mas de um sistema de oposição em que significante e significado se definem por oposição a outros significantes e significados, ou seja, pela diferença em relação a eles. Greetham considera este conceito, herdado do estruturalismo de Saussure, comparável à distinção metodológica e conceptual elaborada por Lachmann ao distinguir entre

[...] a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations to dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. (2001: 212-3)

Um texto significa pela sua intertextualidade, porque remete para uma rede de experiências e para um arquivo de significados culturais, implicando a actualização da linguagem e de convenções da escrita. Escritor e leitor são ambos produtos do texto enquanto espaço neutro e autónomo e a valorização do papel do segundo tem uma condição: “[...] to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Barthes 2001: 213).

A morte do autor significa que este deixa de ser o centro e a origem de qualquer coisa original e se torna parte da estrutura e produto da função da escrita do texto. Este descentramento do autor e a distinção entre “autor” e “escritor”, que não são categorias equivalentes, conduzem a que a própria noção de obra seja questionada, exigindo um enquadramento teórico que permita distinguir se tudo o que é escrito por um dado autor é “uma obra”.¹⁴⁹ Esta questão prende-se também com a distinção que Foucault faz entre

texto/variante, correcto/erro (1989). Este conceito estruturalista é crucial na teoria da desconstrução de Derrida, que o reelabora, nomeando-o “différance” para, aproveitando a inexistência de distinção fonética entre “différence” e “différance” em francês, mostrar como a escrita acrescenta qualquer coisa à oralidade. A diferença entre fonema e grafema, imperceptível oralmente, demonstra como cada significado de um texto só pode ocorrer se outros significados possíveis forem diferidos até serem eventualmente activados noutros contextos. Com este termo, Derrida pretende inverter a prioridade do discurso relativamente à escrita.

“Différance” significa a combinação de dois significados, um de aceção espacial e outro de aceção temporal, que se excluem mutuamente, num só significante. Nesse sentido, esse termo tem um carácter performativo – é ele próprio o que significa, uma “performance” do seu próprio significado: diferindo de si próprio (tem, ao mesmo tempo, dois significados), difere até ao infinito a possibilidade de um significado final (não pode, ao mesmo tempo, ser “diferença” e “diferimento”).

¹⁴⁹ No entanto, o entendimento barthesiano de texto como “methodological field” (1971: 118) por oposição a “work”, o objecto concreto que é possível encontrar nas prateleiras de uma biblioteca, não deixa de revelar vestígios da concepção de texto ideal enquanto construção que um leitor-escritor produz a partir da sua experiência.

A inversão da concepção de texto como objecto material e de obra como uma abstracção ideal, fazendo do primeiro a experiência da segunda enquanto objecto transcendente, significa que o texto está em permanente fluxo, “*experienced only in an activity of production*” (Barthes 1971: 118), é um processo que exige do leitor que produza o texto que lê, que se torne um escritor. Por esse motivo, só aparentemente o hipertexto actualiza as concepções pós-estruturalistas de Barthes ou se pode ver na distinção entre “work” e “text” ou entre “readerly” e “writerly text” uma antecipação da tecnologia da escrita electrónica. É verdade que no meio digital a “obra” parece assumir uma natureza imaterial, mais coincidente com o “texto” barthesiano, imaterial e intertextual. Mas essa aproximação pode conduzir a que a primeira seja

o nome do autor como nome próprio, correspondente a um determinado indivíduo enquanto categoria histórica, e a uma entidade associada a um determinado discurso. O nome do autor vale assim enquanto designação – a pessoa – e descrição – as ideias, a metodologia, os temas, a obra.¹⁵⁰

Paralelamente a esta evolução na teoria literária, na actividade editorial, a noção de texto como um objecto independente constituído por elementos linguísticos e pelas relações que estabelecem entre si nesse sistema hermético deu lugar à concepção de texto como objecto material e social, que não é uma criação exclusiva do seu autor. Esta reconceptualização da ontologia literária conduziu a que a teoria da edição passasse a combinar teoria literária e bibliografia, hermenêutica e crítica textual. O texto passou a ser entendido enquanto entidade polivocal, caracterizada por uma densidade resultante não apenas das manifestações recursivas da linguagem, mas da rede de intenções que vão construindo as suas formas finais: “So readers, in those ghostly shapes we call critics and scholars, hear many voices in the texts they study. Like Tennyson’s sea, what is literary “moans round” with many such voices. In doing and being so, texts put the features of textuality on fullest display” (McGann 1991b: 43). Esta concepção não é, todavia, sinónima da concepção pós-estruturalista de que cada texto existe apenas enquanto parte de uma vasta rede de intertextualidade, que impede o autor de controlar o sentido que, eventualmente, pode ter pretendido inculcar-lhe. Para além de valorizar o papel do leitor, a perspectiva da teoria social da edição valoriza a materialidade dos textos no seu processo de produção e circulação, encarando a superfície da página, a organização do espaço, o alinhamento, a utilização de negrito e de itálico, a fonte e o estilo da letra como elementos textuais significativos.

Aplicada às Humanidades, esta evolução teórica e a mudança de base tecnológica proporcionada pelo meio digital causaram uma alteração no estudo dos textos. Esta mudança fez-se sentir desde logo ao nível do trabalho interdisciplinar, da colaboração entre crítica textual e literária, do tipo de pesquisa e divulgação dessa

tomada pelo segundo, isto é, a manifestação física, tecnológica, pelo texto linguístico. Além disso, a produtividade está sempre do lado dos significantes e da leitura: nenhuma explicitação hipertextual das ligações textuais consegue esgotar essa produtividade numa determinada realização da constelação das ligações.

¹⁵⁰ O nome enquanto significante pode, assim, ter dois significados, separáveis, e serve como forma de identificação e caracterização de um dado modo de existência do discurso. Nesse sentido, enquanto variável do discurso, o nome do autor só se fixa a alguns autores, isto é, nem todos os textos criam a função de autor. Veja-se, por exemplo, o caso de textos como os mitos, os contos, as lendas. O próprio autor é resultado de uma construção de acordo com determinadas operações que variam no tempo e com os discursos.

pesquisa exigidos e proporcionados. Implicou também a explicitação de procedimentos editoriais no processo de remediação¹⁵¹ e obrigou o leitor a assumir alguns deles na tomada de decisões na escolha dos documentos a ler.

Um texto pode ser entendido como “meio digital” (Lavagnino 2008) no sentido em que é exactamente “copiável”, porque constituído por um conjunto de letras pré-definido, que não pode ser alterado ou acrescentado. Por esse motivo, um texto verbal é compatível com os sistemas digitais dos computadores, podendo ser mais facilmente pesquisável do que uma imagem, que não pode ser decomposta nas letras do alfabeto e para a qual as linguagens de marcação existentes são ainda menos adequadas do que as destinadas a marcar um texto verbal. Contudo, quer a leitura quer a própria noção de texto ultrapassam a digitalidade do alfabeto e o conteúdo transmitido pelas palavras, para se demorarem em propriedades autopoieticas e traços significativos como a dimensão material e visual da forma das letras, da espacialização da linguagem, da correspondência entre as linhas de uma versão impressa e as de uma versão electrónica de um texto.¹⁵² Pelas suas propriedades miméticas audiovisuais, o meio digital permite simular a textualidade de outros suportes que não o livro e o texto impresso. O entendimento da textualidade ampliou-se para abarcar a materialidade de diferentes tipos de textos, a dimensão textual sonora e visual. Para além de possibilitar o armazenamento, edição e estudo de textos verbais e não-verbais, e a representação da fluidez textual, o meio digital proporcionou o aparecimento de formas de textualidade especificamente digitais, criadas para funcionar apenas em meio electrónico, como a hiperflicção, as páginas da *Internet* ou os jogos de computador.

Qualquer remediação “is a process of cultural competition between or among technologies” (Bolter 23). Essa circunstância, que denuncia a convicção de que cada formato editorial pretende ser superior àquele a que sucede, insere a remediação electrónica na questão mais ampla da proximidade da representação ao objecto representado, subjacente a todas as formas editoriais, electrónicas ou não: “Getting

¹⁵¹ Jay David Bolter e Richard Grusin definem “remediação” como “the representation of one medium in another” (45).

¹⁵² Mesmo no caso dos textos de natureza académica, que não têm, à partida, como objectivo exercer uma dimensão estética, esta existe sempre em potência. Quando se lê e se extrai informação de um texto desse tipo, dá-se sempre atenção à forma. Os textos não são meramente digitais, no sentido em que são copiáveis, letra a letra. Nesse processo, o livro é um objecto performativo e fenomenológico, cuja estrutura formal pode ser explorada de modo a suscitar a interacção com o leitor na produção de significado. Do ponto de vista gráfico e formal, as possibilidades de funcionamento do livro fazem dele um *e-space* virtual (Drucker 2008), que não se compadece com o facto de as suas páginas se encontrarem compiladas de uma determinada forma fixa.

close, getting closer, getting even closer to the represented thing is what the cultural commentator, the literary critic, the text editor, and the electronic archiver all tend to believe lies behind and, of course, justifies, their diverse procedures (Sutherland 1998: 20). Nesse sentido, relaciona-se ainda com a capacidade superior do arquivo electrónico relativamente ao livro em representar o próprio livro, por poder fazê-lo sem se sujeitar aos constrangimentos materiais desse formato.

Nesta crença é possível detectar vestígios da ideologia romântica da inadequação do livro à representação dos textos e da sua materialidade simbólica imaginária, como se aquilo que justifica e possibilita a existência de um texto fosse também o que o torna bibliograficamente imaterializável. A questão da representação relaciona-se ainda com a resistência manifestada pelo livro a deixar-se representar em meio electrónico, a libertar-se do formato bibliográfico para se conformar a uma materialidade desprovida de fisicalidade. Todavia, apesar das virtualidades em termos de armazenamento, rapidez de disponibilização e ferramentas de indexação e pesquisa, nalguns aspectos, a construção e avaliação de uma edição continua a basear-se em pressupostos da cultura impressa que, durante séculos, fizeram do livro o modelo e a ferramenta de análise adequados à representação do texto literário. A questão da representação textual não pode também ser isolada do facto de uma linguagem de marcação conter a sua própria teoria do texto e da edição, que condiciona e determina os percursos de acesso e utilização dos textos.

3.2. Edição crítica e teoria do *copy-text*: a *rationale* de W. W. Greg

Sendo possível circunscrever a gradual mudança de paradigma da crítica textual, pode também afirmar-se que, muito antes da explosão da “Galáxia de Gutemberg” e da gradual disseminação do tipo impresso e do livro, nos últimos cinco séculos, primeiro pela Europa, depois pelo resto do mundo, antes ainda do momento em que a leitura passou, gradualmente, da esfera pública à esfera privada, na Antiguidade, essa actividade já se praticava, embora não fosse então assim designada. Foi à fixação de

textos que, no terceiro e segundo séculos antes de Cristo, em Alexandria, alguns bibliotecários se dedicaram, determinando o que nos manuscritos bíblicos e clássicos era genuíno ou espúrio, num período contemporâneo da produção de alguns deles. É dessa época a tentativa de Aristarco de uniformização de variantes presentes nos textos introduzidas pelos copistas que ao longo dos tempos os reproduziram. De acordo com Thomas Tanselle, a tentativa de recuperar a intenção autoral inicia-se com o trabalho desses bibliotecários (*SB* 044: 84). Segundo David Greetham, “[f]or over two thousand years, textual criticism, as the oldest scholarly activity in Western culture, has had a major [...] role in our culture” (36). Do ponto de vista da teoria social da edição, McGann reconhece a importância dos académicos enquanto “instituições de transmissão” no processo de socialização dos textos: “Texts emerge from these workshops in ever more rich and strange forms” (1991: 76). Nessa perspectiva, encara os textos como objectos materiais e sociais, modelados, entre outros factores, pelas instituições académicas que os canonizam. Reconhecendo a sua natureza empírica e fenomenológica, afasta-se do papel tradicionalmente atribuído à crítica textual: o da fixação de textos, que contribui para a gradual formação de um cânone literário.

Procedimento semelhante ao dos bibliotecários de Alexandria tiveram, alguns séculos mais tarde, aqueles que, na Renascença, procuraram e deram a conhecer manuscritos redigidos nas línguas mortas. Esse esforço prosseguiu no século XVIII, quando Richard Bentley se ocupou da edição da obra de autores latinos como Horácio e Marco Manílio e se propôs publicar uma edição crítica do Novo Testamento baseada na comparação do texto da *Vulgata* com o dos manuscritos gregos. Ao basear a sua edição nos manuscritos mais antigos, pretendia restaurar o texto grego, tal como foi entregue à Igreja no Concílio de Nice. Em todas estas circunstâncias, quer se tratasse de manuscritos bíblicos, clássicos ou medievais, os textos têm em comum o facto de serem pré-tipográficos e se encontrarem sujeitos ao mesmo tipo de limitação: o trabalho editorial desenvolve-se sem acesso a originais. Também em todos os casos se procurava libertar os textos dos aspectos que os corrompiam como forma de estabelecer o documento original. Esta metodologia evidencia a contingência textual: as variantes e leituras recusadas a certa altura foram, num outro momento, aceites por escribas, compositores, editores como parte integrante de um texto, o que se pode aplicar também àquele que é aceite como *correcto*.

Até ao momento em que, em meados do século XIX, Karl Lachmann, considerado o fundador da crítica textual moderna, estabeleceu a classificação

genealógica dos manuscritos como um princípio da crítica textual – “o Método de Lachmann” – para edição de manuscritos bíblicos e clássicos, o editor determinava a autoridade relativa de um manuscrito de uma forma arbitrária, baseada em critérios subjectivos, com total liberdade de escolha entre as diferentes variantes. Lachmann recua ao arquétipo, o primeiro estágio de transmissão recuperável a partir da análise de documentos sobreviventes. Da sua acção surgiram duas áreas da crítica textual: a teoria da edição crítica e a teoria do *copy-text*. O segundo tipo de edição apresenta um texto crítico, estabelecido com base no *copy-text* ao qual foram introduzidas emendas e correcções, no sentido de aproximá-lo, tanto quanto possível, do texto autoral entretanto desaparecido, acompanhado de um aparato crítico que inclui o maior número possível de variantes.

Pode dizer-se que a teoria ecléctica da edição surgiu em reacção à edição tradicional de manuscritos clássicos, bíblicos e medievais, tal como era conduzida desde o século XVIII, constituindo uma herança do positivismo do século XIX e inícios do século XX.¹⁵³ Da teoria do *copy-text* derivou uma terceira teoria da edição: a teoria da intenção final. A primeira das três resultou do esforço dos críticos clássicos no sentido de recuperarem, através de uma reconstrução histórica, as obras perdidas dos autores antigos. Para isso havia que traçar tanto quanto possível o contexto histórico e cultural de uma dada obra, bem como a sua história crítica, determinada por colação dos testemunhos documentais de um dado texto, de que resulta uma genealogia, pela qual se recupera o arquétipo. Uma vez que o afastamento entre os críticos textuais e os autores bíblicos e clássicos era causado não tanto pelo período de tempo que os separa, mas pelo próprio processo de transmissão textual que corrompeu a intenção autoral, para recuperar o texto original, o método histórico optou por procurar eliminar a presença do escriba e do texto tipográfico. Com isso, pretendia-se eliminar a contaminação de textos exercida no decurso do processo histórico da sua disseminação.

A consideração de uma linhagem na sucessão de manuscritos permitiu estabelecer o que pode considerar-se uma base científica, porque mais objectiva, no processo de determinação de uma matriz para a edição, tida como o maior progresso até

¹⁵³ O “Método de Lachmann”, criado para lidar com manuscritos bíblicos e clássicos, foi aplicado em Inglaterra pela *New Bibliography* aos textos de Shakespeare, escritos para ser representados e não para ser impressos. À semelhança do sucedido com os textos bíblicos e clássicos, o texto autoral era inexistente, mesmo se o processo de reprodução deste último fora tipográfico e não feito pela mão de vários escribas, e se no segundo caso a linha de sucessão é mais curta do que no primeiro. Estas diferenças obrigaram a um reajuste do “Método de Lachmann” aos textos isabelinos e de Shakespeare e o desenvolvimento do que Greg designou por “the English theory of ‘copy-text’” (SB 003: 21).

então ocorrido no domínio da crítica textual. Foi ela a responsável pela divisão da actividade editorial em *recensio* e *emendation*¹⁵⁴ e pela ideia de que o primeiro desses procedimentos será mais objectivo do que o segundo. Contudo, de acordo com W. W. Greg, nem por isso essa avaliação genealógica deixou de conduzir a uma concepção e determinação menos isenta de erro daquele que é o texto mais próximo do que o autor escreveu, persistindo em reduzir a crítica textual “to a code of mechanical rules”. Se, por um lado, permitiu a eliminação de elementos estranhos ao texto original, por outro, conduziu ao esquecimento de que a autoridade é relativa, nunca absoluta (SB 03: 20). Esse relativismo leva Randall McLeod a considerar que a edição dos textos de uma obra precisa de ser, ela própria, sujeita a um processo de edição. Isso fica a dever-se ao que, utilizando o pseudónimo “Random Clod”, chama “transformission” do texto, isto é, o processo “how it was *transformed* and how it was *transmitted*” (1991: 246). Reportando-se à edição de textos de Shakespeare e do Renascimento, uma vez estabelecida a genealogia das edições tipográficas, o autor utiliza a colação com o manuscrito ou, quando este não existe, entre edições tipográficas para libertá-las das sucessivas corrupções introduzidas pelos editores ao longo do tempo, um processo a que chama “unemending” (1981) ou “unediting” (1981-82).

As tentativas de fixação dos textos dos manuscritos exercidas desde a Antiguidade partem da forma liberal como os escribas reagiam face ao que, séculos mais tarde, Greg chamaria *accidentals*, a aspectos como a pontuação, a ortografia, a capitalização, a divisão silábica para a translineação. Em 1949, no ensaio “The Rationale of Copy-text”,¹⁵⁵ esse autor teve oportunidade de registar que, se, relativamente aos *substantives*, o escriba ou o compositor¹⁵⁶ procuram reproduzir

¹⁵⁴ No primeiro passo, *recensio*, o editor procede à recolha dos documentos relevantes, ao seu *cotejo* e *colação*, de forma a determinar as relações entre os diferentes textos. No segundo, analisa as provas e conjecturalmente, selecciona as variantes a introduzir no texto seleccionado como *copy-text*.

¹⁵⁵ O texto, que se tornou um clássico da crítica textual, foi apresentado na sessão de 1949 do “English Institute” e lido por J.M. Osborn, a 8 de Setembro desse ano. Foi publicado pela primeira vez no terceiro volume de *Studies of Bibliography* (1950-51). Postumamente, foi publicado na obra *The Collected Papers* editada por J. C. Maxwell, que procedeu a algumas revisões e introduziu uma nota de rodapé, seguindo indicações registadas pelo próprio Greg nos seus apontamentos. Essa nota atribui a Paul Maas a autoria da expressão “the tyranny of copy-text”, emblemática da teoria da edição ecléctica de Greg. Paul Maas tê-la-á utilizado num ensaio sobre *The Editorial Problem in Shakespeare*, de Greg.

¹⁵⁶ Greg refere-se a ambas as categorias, o que leva a supor que, quer redigindo à mão, quer utilizando o tipo impresso, a atitude de escribas e compositores era a mesma face aos *accidentals* e aos *substantives*. Essa convicção sai reforçada quando, mais à frente, Greg estabelece que ao falar dessas categorias, se referirá ao texto tipográfico em concreto, uma vez que o conceito de *copy-text* surgiu associado a esse tipo de texto. Por outro lado, embora, como o título do ensaio indica, as propostas de Greg – “a rationale” – tenham um carácter teórico e conceptual, o autor preocupa-se, sobretudo, em avançar um conjunto de procedimentos – “a mode of expediency” – capazes de ajudar o editor na prática, quando ele já esgotou todos os recursos. Fredson Bowers sublinha que, na sua argumentação, Greg nunca se referiu à autoridade

exactamente a cópia que seguem, face aos *accidentals* tendem a, mais ou menos intencionalmente, adoptar as suas próprias preferências e convenções.¹⁵⁷ Assim, um manuscrito contemporâneo daquele que é copiado será semelhante a ele do ponto de vista ortográfico e manterá, certamente, a ortografia do período a que pertence, ao passo que o de um período posterior tenderá a actualizá-la. Nesta medida, os *accidentals* constituem mais um indicador do momento temporal em que o escriba se situa do que propriamente daquele em que o autor se movimentou. É esta não coincidência entre a cronologia do texto e a cronologia do documento que Tanselle assinala: “editors of all materials from all periods must recognize that the cronology of texts does not necessarily match the cronology of their physical presentation” (1990: 284). Em consequência disso, por um lado, as últimas edições de uma obra podem estar muito próximas do original no respeitante aos *substantives*, e afastadas dele relativamente aos *accidentals*. Por outro, as variações da primeira dessas categorias poderão ser encaradas como eventuais revisões autorais, mais do que quando ocorrem na última.¹⁵⁸

Greg desenvolveu a sua teoria do *copy-text* a partir do trabalho realizado pelos críticos da *New Bibliography*, precisamente por considerar que McKerrow, o primeiro crítico a utilizar o termo *copy-text*, incorria numa “heresia” ao seguir à risca a matriz para a edição. De acordo com esse autor, o editor deve tomar como *copy-text* a última edição em relação à qual se possa afirmar que contém revisões autorais; a partir do momento em que algumas das variantes dessa edição sejam autorais, todas as leituras devem ser aceites, uma vez que poderão ser autorais, a menos que manifestamente impossíveis. Greg rejeita a convicção de McKerrow de que o editor “[...] must accept

relativa de um manuscrito hológrafo por oposição à da do manuscrito de um escriba ou à de um livro impresso derivados de um hológrafo, com ou sem supervisão do autor, porque, na prática, são raríssimos os casos de manuscritos autorais isabelinos que foram impressos, tendo ocorrido quase sempre a mediação do escriba (*SB* 031: 95).

¹⁵⁷ Esta posição fundamenta a abordagem seguida por Greg, Bowers e Tanselle, tendente a situar a *intenção original* nos *accidentals*, isto é, na *forma* do texto, e a *intenção final* nos *substantives*, isto é, no *conteúdo* do texto.

¹⁵⁸ Para Greetham (1991), na perspectiva da desconstrução, esta abordagem constitui uma forma de inversão de uma hierarquia herdada do estruturalismo saussuriano assente no par “significante”/ “significado” que constitui o signo. Reportando-se o primeiro desses elementos à forma da palavra e o segundo ao conceito ao qual esta se refere, pode ver-se neste par e, sobretudo na importância conferida ao significado, considerado o mais transcendente de ambos, um paralelo com o par *substantives/ accidentals* que Greg herdou de críticos anteriores e inverteu. Ao considerar que a recuperação da intenção autoral obriga o editor a dar mais atenção às características formais do texto (os *accidentals*) do que ao conteúdo (*substantives*) na selecção do texto para *copy-text*, e, por esse motivo, a optar por um texto mais próximo do autoral, Greg desconstrói estruturas textuais assentes em hierarquias estabelecidas pela crítica textual.

all the alterations of that edition, saving any which seem obvious blunders or misprints” (SB 03: 20).¹⁵⁹

Quando os críticos da *New Bibliography* pretenderam aplicar o “Método de Lachmann” aos textos isabelinos e de Shakespeare, Greg pôde constatar que, à semelhança do que acontecia no decurso das sucessivas reproduções de um manuscrito, de cada vez que um texto do período isabelino era reimpresso a partir de uma edição anterior, sujeitava-se a um “processo de modernização” ao nível da ortografia, resultante das variações de tipografia para tipografia do “house style”. Por esse motivo, Greg viu-se na necessidade de criar uma *rationale* capaz de orientar a edição tipográfica de textos modernos do primeiro período, de que existiam várias versões, a partir das quais havia que seleccionar e posteriormente emendar um texto que serviria de base ao *copy-text*, nos casos em que os elementos biográficos, biobibliográficos e linguísticos não o permitiam fazer sem reservas: “The thesis I am arguing is that the historical circumstances of the English language make it necessary to adopt in formal matters the guidance of some particular early text” (SB 003: 30). Com isso, pretendeu potenciar a aproximação ao que o autor escrevera e minimizar as possibilidades de corrupção dos textos originais, nomeadamente a “modernização” a que eram sujeitos no processo de disseminação. McLeod pondera a questão da modernização ortográfica, considerando importante incluir nessa reflexão a referência a constrangimentos materiais com que os compositores se viam confrontados aquando da disposição dos tipos para impressão. Essa consideração frustra a tentativa do editor de obter “the old-spelling edition” na certeza de que é a mais próxima da autoral e a tentativa de eliminação da multiplicidade:

[...] the great problem is that the “accidentals” were not understood in a physical sense, but were interpreted through the atomistic abstraction of spelling, which, oddly, seems never to be defined by old-spelling editors, although their practice can be defended only on the basis of such a definition. [...] It can be shown that, as many of the old kerning type sorts could not be set next to each other without fouling and breaking, combinations of these types tended to be avoided in composition. (1981-1982: 44-5)

¹⁵⁹ Quando em 1939 publicou *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*, McKerrow tinha alterado a sua abordagem, considerando que uma edição mais tardia, mesmo com revisões autorais, não devia servir como *copy-text*, porque é menos provável que reflecta o texto do manuscrito do que uma edição anterior, mais próxima dele.

Esta constatação comprova como, à semelhança do sucedido na construção da edição electrónica, os aspectos tecnológicos, sejam eles os tipos ou a linguagem de marcação, limitam as opções editoriais. McLeod recusa o esclarecimento de ambiguidades como o uso do apóstrofo no caso possessivo, mesmo quando não é possível afirmar definitivamente que se trata do genitivo e não de outro caso, sob pretexto de que de outro modo os textos seriam de difícil compreensão para o leitor moderno. Tratando-se de um caso específico da materialidade do texto – no Renascimento, o caso possessivo não era assinalado com apóstrofo – não é possível desambiguar a leitura modernizando a grafia, tanto mais que essa intervenção editorial tem consequências do ponto de vista semântico, correndo ainda o risco de passar por uma tentativa de *normalização* de aspectos mais ou menos incongruentes, mais ou menos difíceis de incorporar.¹⁶⁰

Para Greg, “the English theory of copy-text”, isto é, uma teoria da edição adequada aos textos produzidos tipograficamente durante o primeiro período moderno, exigia que se estabelecesse uma distinção entre *accidentals* e *substantives*. Greg inscreve o critério editorial de McKerrow no método genealógico introduzido pelos editores de manuscritos bíblicos e clássicos. Contudo, enquanto estes últimos procediam à normalização da pontuação e da ortografia, relativamente aos textos em Inglês adopta-se a perspectiva de que tais categorias se prendem com o contexto literário e histórico em que a obra foi escrita para além, naturalmente, de com as características próprias de um dado autor, de que William Blake é um caso paradigmático. Nessa medida, nos textos em Inglês, o editor mantém a pontuação e a ortografia próprias do autor.

A diferença entre a teoria da edição de McKerrow e de Greg está, essencialmente, na natureza do juízo editorial, na forma como o editor o exerce ou não e no peso que lhe é atribuído, que implica o tratamento distinto e eclético dos *accidentals* e dos *substantives*. Greg considera que “[an] undue deference to the copy-text” (SB 003:29) conduz o editor a abdicar da sua função, isto é, a aceitar passivamente a autoridade de um dado *copy-text*, sem exercer qualquer tipo de juízo editorial: “The choice is necessarily a matter of judgement, and an editor who declines or is unable to exercise his judgement and falls back on some arbitrary canon, such as the authority of

¹⁶⁰ McLeod considera que mesmo contendo mais “erros” do que uma impressão modernizada, o fac-símile de uma das primeiras edições proporciona uma leitura mais próxima da do leitor da Renascença e do seu entendimento do que estava correcto ou incorrecto, evidenciando melhor a possibilidade de variabilidade textual. Por esse motivo, para este autor, deve preferir-se a leitura de fac-símiles à de uma edição nova.

the copy-text, is in fact abdicating his editorial function” (SB 003: 29). Esta atitude conduz a que muitos editores produzam “[...] not editions of their authors’ works at all, but only editions of particular authorities for those works [...]” (SB 003: 30).

Greg concorda com a observação de um determinado *copy-text* quando os diferentes textos existentes se sucedem no tempo, organizando-se numa “série ancestral”. No caso do texto tipográfico, o manuscrito, normalmente inexistente, ou o primeiro da série, porque mais próximo dele, deve ser tomado como *copy-text*, uma vez que, tanto do ponto de vista dos *accidentals* como dos *substantives* ele será o que se encontra mais próximo da intenção autoral. Isto porque a tendência é que cada nova edição divirja mais acentuadamente da anterior, sobretudo no respeitante aos *accidentals*. A ideia de que a última edição publicada em vida do autor é a de maior autoridade relativa é rejeitada. Se o editor tem a certeza de que um dado texto é o que se encontra mais próximo do que o autor escreveu ou que foi por ele revisto, deve adoptá-lo como *copy-text*. Variantes de edições posteriores que sejam consideradas revisões da responsabilidade do autor ser-lhe-ão incorporadas. Quando o editor não pode determinar com segurança se o autor teve atenção à pontuação de uma edição revista, dada a dificuldade de o provar e a maior probabilidade de que a sua atenção se concentre nos *substantives*, ou se determinados aspectos dissonantes que ocorrem numa edição revista pelo autor são ou não da sua responsabilidade, tem de apoiar-se em determinados critérios editoriais. Nos casos em que existe mais do que um texto com autoridade comparável, há que optar por um deles e segui-lo quanto à primeira dessas categorias.

No que respeita aos *substantives*, na escolha de uma dada variante, devem ser ponderados factores como as circunstâncias em que as cópias contendo variantes foram produzidas (provas externas); a fiabilidade dessas cópias face à frequência relativa com que os erros ocorrem (provas internas); o mérito intrínseco das cópias, isto é, até que ponto elas podem efectivamente reclamar maior proximidade ao original. Uma vez que a avaliação do mérito intrínseco das cópias depende de um juízo editorial, o editor deve ter a isenção necessária à garantia de que as cópias são “[...] what the author wrote rather than their appeal to [his] individual taste [...]” (SB 003: 30). Se as tomadas de decisão relativas aos *accidentals* se inscrevem numa vertente mais mecânica da sua teoria, em relação aos *substantives* o tratamento tem de ser necessariamente diferente e exercido numa perspectiva crítica. Esta é, pois, uma questão que ultrapassa o “princípio estreito do *copy-text*”, para se inscrever numa determinada concepção de crítica textual que não lhe permite revestir-se de um carácter “sacrossanto” (SB 003: 31).

Greg salienta a importância de que o editor actue de uma forma equilibrada e racional. O rigor no juízo editorial, “discretion” e “reason”, confere-lhe autoridade para exercer determinados princípios: o da alteração de alguns dos *accidentals* do *copy-text* tidos como “scribal or typographical errors” ou que tenham sido apontados em errata na edição escolhida; erros de ortografia capazes de alterar o significado; no caso de uma pontuação recorrentemente incorrecta, o da sua substituição pela do editor na totalidade (SB 003: 31). Essa atitude é legítima desde que o editor tenha em consideração a pontuação original e que registre as alterações sempre que estas modifiquem de algum modo o sentido do texto. O mesmo se aplica à utilização de itálicos e maiúsculas e à eliminação de contracções. Neste último caso, Greg salvaguarda a excepção do hológrafo do autor e o registo de todas as ambiguidades e elementos que fujam à norma. Ao enumerar estes princípios editoriais, Greg faz questão de sublinhar que a sua intenção não é fazer uma listagem dos procedimentos editoriais que considera legítimos, mas salvaguardar a liberdade que o editor se deve reservar no exercício do seu juízo:

A critical edition does not seem to me a suitable place in which to record the graphic peculiarities of particular texts,¹⁶¹ and in this respect the copy-text is only one among others. These, however, are all matters within the discretion of an editor: I am only concerned to uphold his liberty of judgement. (SB 003: 31)

Do ponto vista da teoria ecléctica de Greg, o juízo editorial permite a integração de variantes de uma outra fonte no texto adoptado como *copy-text*. Tratando-se de dois textos de diferentes períodos que obedecem a diferentes convenções, o editor deverá incorporar a mais antiga. No tocante à selecção dos *substantives*, deve adoptar uma perspectiva independente face ao *copy-text*. Se, contudo, se deparar com dois textos em que os *substantives* detêm autoridade equivalente não havendo, conseqüentemente, fundamentação para alterar o que consta do *copy-text*, este deve ser seguido. Trata-se de uma forma de resolver esse impasse.

Para Greg, o texto seleccionado como *copy-text* deverá ser seguido relativamente aos *accidentals*, ainda que o editor tenha consciência de que essa será sempre uma solução de compromisso, que não corresponderá às características exactas do hológrafo. Quanto aos *substantives*, o editor deve reservar-se a autonomia (e o dever) de dispor da

¹⁶¹ Em nota, Greg sublinha que esse registo não deverá ser feito no próprio texto ou sequer no aparato crítico, sendo mais adequado que surja em anexo à obra (nota 17, SB 003: 37).

mesma liberdade que o editor de manuscritos clássicos, cujas cópias mantinham entre si uma relação colateral, mais ou menos independente, a partir de um arquétipo comum. É nessa distinção que se fundamentam a *rationale* de Greg e aquela que considera ser a verdadeira teoria de *copy-text* para os textos em Inglês. O contributo essencial de Greg está, então, por um lado, no tratamento eclético dado aos *substantives* e aos *accidentals*, encarados como categorias independentes, detentoras de uma autoridade também ela independente, e, por outro, no facto de essa perspectiva surgir associada à da determinação do *copy-text* de acordo com a autoridade dos seus *accidentals*.

A teoria eclética da edição não põe em causa a noção da crítica tradicional de que o *copy-text* deve ser o documento mais próximo da intenção autoral e nessa medida, o que servirá de matriz para outras edições. Contudo, baseando-se na distinção entre *substantives* e *accidentals*, introduz o princípio de que, por inferição do editor ou pela evidência de outros documentos, esse texto poderá não ser seguido à risca e ser emendado ou alterado com base na análise de outros documentos e da produção e disseminação da obra. A escolha de um determinado texto como *copy-text* só pode fundamentar-se, na perspectiva de Greg, “[...] on grounds of expediency, and in consequence either of philological ignorance or on grounds of linguistic circumstances” (SB 003: 28). A concepção de que seguir um determinado texto no que respeita aos *accidentals* tem de ser feito “within reason” (SB 003:23) pressupõe a consciência da relatividade da autoridade de um texto e flexibilidade em termos de teoria da edição. Greg recusa aquilo a que chama “the tyranny of copy-text” (SB 003: 28), decorrente do tratamento indiferenciado de *substantives* e *accidentals*, e não aceita a visão de McKerrow de que um editor deve tomar como *copy-text* a última edição tida como revista pelo autor e, por esse motivo, como aquela que detém maior autoridade relativa:

The true theory is, I contend, that the copy-text should govern (generally) in the matter of accidentals, but that the choice between substantive readings belongs to the general theory of textual criticism and lies altogether beyond the narrow principle of the copy-text. Thus it may happen that in a critical edition the text rightly chosen as copy may not by any means be the one that supplies most substantive readings in cases of variation. (SB 003: 27)

Greg estabelece os *accidentals* como critério de autoridade entre os textos mais próximos do original escrito pelo autor e os posteriores, mesmo que por ele revistos.

Prevê também os casos, menos recorrentes, em que é sabido que um autor reviu uma edição posterior, quer no tocante aos *accidentals*, quer aos *substantives*. Nessas circunstâncias, o exercício do juízo editorial é fundamental para distinguir qual dos dois textos – o *copy-text* ou a edição revista – deve orientar o editor. Se uma edição tiver sido inteiramente reescrita e impressa a partir de um novo manuscrito, será tida como substantiva e, enquanto tal, seleccionada pelo editor para *copy-text*.

Apesar do cuidado em abordar estas situações, ao formular a sua teoria, Greg não pretendeu considerar explicitamente a questão das versões, concebendo a noção de *copy-text* como uma forma de ajudar um editor a fazer uma opção face a “indifferent readings”: “In the case of rival substantive editions the choice between substantive variants is generally independent of the copy-text” (*SB* 003: 31-2). Greg não deixa de estabelecer uma noção de *copy-text* que procura aproximar-se do texto original do autor – “It is the modern editorial practice to choose whatever extant text may be supposed to represent most nearly what the author wrote and to follow it with the least possible alteration” (*SB* 003: 22) – para logo a seguir relativizar a sua autoridade, considerando que o editor não deve submeter-se à sua tirania. Na verdade, no caso de várias variantes possíveis de *substantives*, a opção por uma dessas possibilidades é uma questão arbitrária, independente do *copy-text*, fundamentada em decisões práticas.

Greg considera a intervenção de um autor capaz de gerar aquilo a que Hans Zeller chama “the conception of Version (‘Fassung’)” – “texts with authorial variations” (*SB* 028: 237) – sem contudo mencionar esse conceito, distinguindo antes entre “original” e “later readings”. Face à possibilidade de diferentes origens para essas várias leituras, enuncia um conjunto de procedimentos que, para além de serem os mesmos para ambos os casos, exigem do editor um juízo que ele deverá ter o cuidado de não deixar contaminar pela sua subjectividade:

[...] [A]n editor should in every case of variation ask himself (1) whether the original reading is one that can reasonably be attributed to the author, and (2) whether the later reading is one that the author can reasonably be supposed to have substituted by the former. If the answer to the first question is negative, then the later reading should be accepted as at least possibly an authoritative correction (unless, of course, it is itself incredible). If the answer to (1) is affirmative and the answer to (2) is negative, the original reading should be retained. If the answers to both questions are affirmative, then the later reading should be presumed to be due to revision and admitted into the

text whether the editor himself considers it an improvement or not. It will be observed that one implication of this procedure is that a later variant that is either completely indifferent or manifestly inferior, or for the substitution of which no motive can be suggested, should be treated as fortuitous and refused admission to the text. (*SB* 003: 33)

Ao não abordar explicitamente a questão das versões textuais, por extensão Greg não incluiu na sua *rationale* o problema da intenção final.¹⁶² Ainda que tenha feito questão de sublinhar a relatividade da autoridade do *copy-text*, limitou-se a referir mais ou menos vagamente a necessidade de, face às circunstâncias dos textos ingleses com que trabalhou e às suas condições de transmissão, “[...] to adopt in formal matters the guidance of some particular early text” (*SB* 003: 30). Esta circunstância ter-se-á ficado a dever ao facto de os textos a que se reportou não tornarem premente essa necessidade. Tratando-se de textos concebidos para serem representados e não para serem impressos, ao serem imediatamente copiados e sucessivamente transcritos para serem entregues aos actores, eram objecto de alterações, supressões e adições, nas quais o autor não tinha qualquer tipo de intervenção ou responsabilidade. Nessa medida, a perspectiva da teoria ecléctica revelou-se particularmente desadequada no caso da existência de múltiplas versões de um texto que não se organizem numa série ancestral e do qual existe o manuscrito original. Isso sucede quando um dado texto não descende de outros e se situa em pé de igualdade em termos de autoridade relativa.¹⁶³ Ou seja, ao invés de os textos descenderem geneticamente dos que lhes são anteriores, coexistem como unidades independentes. Fredson Bowers defrontou-se com textos de um período posterior ao considerado por Greg, que exigiam do editor outros procedimentos que não apenas a correcção de alterações introduzidas no processo de disseminação. Partindo da teoria do *copy-text* e inscrevendo-se na tradição de Lachmann-Greg, Fredson Bowers

¹⁶² Embora Greg nunca tenha abordado explicitamente esse conceito, Fredson Bowers interpretou a sua *rationale* como uma tentativa de alcançar “the nearest approximation in every respect of the author’s final intentions” (*SB* 017: 228). Da mesma forma, aos princípios que traçou, sobretudo relativamente aos procedimentos em caso de revisão efectuada pelo autor, subjaz o da intenção autoral. No fundo, o papel do editor é entendido como o de determinar essa intenção final relativamente a um dado texto, que Tanselle explicita:

an editor cannot avoid making judgments about the author's intention on the basis of the available evidence; the strength of those judgments, in turn, will depend on his historical knowledge and his literary sensitivity. The job of a scholarly editor, therefore, can be stated as the exercise of critical thinking in an effort to determine the final intention of an author with respect to a particular text. (1976: *SB* 029: 170)

¹⁶³ Esta questão põe-se particularmente no caso dos textos dramáticos que apresentam variações introduzidas por editores, compositores e pelos próprios elementos da companhia teatral.

propôs o desenvolvimento de uma teoria da intenção autoral final. Na procura da intenção autoral, o autor reforça-se enquanto função-autor, que justifica decisões e formatos editoriais.

3.3. Autoridade múltipla, intenção final e versões textuais

Ao desenvolver a teoria do *copy-text*, Greg tinha em mente a sua aplicação a obras existentes em mais do que uma edição mas cujo texto original era inexistente. Por esse motivo, a sua *rationale* revelou-se desadequada à edição de obras mais recentes, particularmente do século XIX, cujos manuscritos originais foram preservados e de que existem vários textos anteriores à publicação. Por outro lado, apesar das variações que podem, mais ou menos inadvertidamente, ter sido introduzidas durante o processo de produção, os textos modernos, sobretudo aqueles que datam dos séculos XVII e XVIII para cá, acusam uma menor variabilidade textual do que a constatável nos manuscritos antigos. Tal fica a dever-se ao facto de terem sido reproduzidos menos vezes no período de tempo que medeia a escrita e a publicação dos documentos que constituem as fontes do editor, sendo mesmo, nalguns casos, possível o acesso ao manuscrito original. Para além de, por esse motivo, para a edição de muitos dos textos modernos a correcção dos erros ter deixado de ter a premência que assumia no caso dos manuscritos bíblicos, clássicos e medievais em virtude dos hábitos dos copistas, pode dizer-se que sobre muitos deles existe actualmente um excesso de informação credível (Lavagnino 1995).

Nalguns casos, a edição de textos do século XIX assume contornos mais complexos dado o seu carácter colaborativo, isto é, devido à intervenção de outros agentes que não o autor na escrita e/ou edição de uma obra, à pressão exercida quer por editores, quer pelo público. Veja-se, por exemplo, a edição de obras de Byron por Mary Shelley, a intervenção de Percy Shelley na escrita de *Frankenstein* ou ainda as alterações introduzidas por Tennyson, aquando da revisão de provas, mediante a opinião do seu círculo de amigos, ou aquando da publicação, face à recensão literária e à reacção do público. Na presença de vários textos de uma obra, isto é, do “compositional

material” (Sally Bushell 59), constituído por rascunhos, rascunhos corrigidos, textos ou cópias passados a limpo, provas, corrigidas ou não pelo autor ou pelo seu editor, ou ainda outro tipo de materiais, havia que introduzir desenvolvimentos na teoria de Greg que permitissem que, para além da sua aplicação à determinação do *copy-text*, orientasse a opção por uma dada versão fundamentada no critério da intenção autoral final.

Hans Zeller introduziu o conceito de *versão*: “Texts with authorial variation I designate as different versions (“Fassungen”). In the most extreme case a version is constituted by a single variation” (*SB* 028: 237). Uma vez que, para este autor, “a text, as text, does not in fact consist of elements but of the relationships between them” e, por esse motivo, “variation at one point has an effect on invariant sections of the text”, “a new version comes into existence through a single variant” (*SB* 028: 242). Face à existência de múltiplas versões e de uma múltipla autoridade, o estabelecimento da genealogia dos textos, fundamental na crítica dos manuscritos clássicos e medievais que estivera na base da crítica textual clássica, assumiu um lugar menos urgente, dando lugar a um interesse acrescido pela questão do *copy-text* e pela intenção final. Kathryn Sutherland reconhece nesse interesse uma extensão da teoria romântica da criação, em que toda a instanciação material de uma obra da imaginação fica aquém da sua concepção original:

New Bibliography [...] is ennobled by an assimilation of editing to the romantic belief in the poet’s work of ideal creation or the restitution of that which is lost. Emendation, the select but discrete display of variants, and the eclectic but shaped reading text, incorporating first and last intentions, are the procedures by which a unity of subject (an ideal wholeness which is both work and author) is excavated from its frail material witnesses, its contingent parts, and given substance. The unitary text of the New Bibliography is justified by recourse to intention rather than circumstance. It is both an intellectual abstraction (text raised to its highest level and evacuated of a certain kind of social determination, usually termed corruption) and it is a hypostasization, text given substance as concession to the physical. (24-5)

Fredson Bowers teve oportunidade de testar o alcance da teoria ecléctica da edição de Greg quando procedeu à edição de textos da série de diários de Stephen Crane. Nessa ocasião, viu-se face a variantes presentes em vários textos provenientes de uma mesma prova e igualmente posicionados em relação a ela. Verificou que, na

ausência de uma “série ancestral” de textos, perante variantes que se encontram exactamente na mesma posição face a um original inexistente e sem que houvesse outros textos mais antigos, a teoria de Greg tornava-se incapaz de orientar o juízo editorial. Bowers pôde verificar a necessidade de considerar a autoridade relativa desses documentos e de determinar a intenção final do autor, combinando os traços dos textos, analisando estatística e criticamente as variantes. A partir daí, o procedimento seria o avançado por Greg e, tal como sucede numa matriz para a edição, o texto assim obtido poderia ser emendado com variantes de impressões posteriores. O facto de, neste caso, nenhum dos textos em particular poder servir de *copy-text*, já que nenhum se encontrava mais próximo dos *accidentals* das provas originais do diário, constituiu a novidade relativamente à postura de Greg. Juntamente com “The Rationale of Copy-Text”, “Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text” forma aquilo que Tanselle considera “a comprehensive editorial theory” (SB 028: 184), sendo que o segundo ensaio não pretende invalidar o primeiro, complementando-o no respeitante a um situação por ele não prevista.

No caso da obra de William Blake, a chapa de cobre, anterior à impressão, mesmo se existente, não poderia funcionar como contentor da intenção autoral, isto é, como “cópia ideal”, com a qual as cópias dos diferentes livros seriam confrontadas pelo editor de uma edição impressa. Uma cópia impressa pelo autor poderia, à primeira vista, parecer deter maior autoridade, uma vez que se trata *do* texto por ele impresso e posteriormente colorido, sem qualquer interferência de editores ou tipógrafos. Enquanto autor, William Blake reúne as funções de impressor e de editor. De uma forma geral, não introduziu emendas aos textos verbais, como em *Jerusalem*, antes da impressão, preocupando-se mais em garantir a sua legibilidade ou, em casos raros, apagando palavras. A sua maior preocupação terá sido com os *substantives*, não como os *accidentals*. Após esse momento, as alterações que introduziu respeitaram à iluminação. A categoria bibliográfica “cópia ideal” pode assim ser aplicado não para cada cópia de um livro iluminado, mas para cada edição de uma dada cópia. A partir do estabelecimento dessa cópia ideal para a edição, é possível datar as suas páginas, mesmo nos casos em que elas foram entretanto excluídas, mudadas para outra cópia ou, no caso de *Songs of Innocence and of Experience*, de uma secção para a outra. O estabelecimento da cópia ideal para a edição permite assim traçar a história das suas páginas e compreender as decisões tomadas pelo autor-impressor-editor. É ainda possível distinguir variações deliberadas de variações introduzidas pelos estilos de

produção, variações provocadas pelo autor e outras introduzidas posteriormente por proprietários e encadernadores.

Em data anterior à publicação em linha de *The William Blake Archive*, analisando o método de produção de William Blake e a necessidade de uma edição histórica do livro iluminado, que permita distinguir edições e datar as várias cópias, e reconhecendo as limitações do fac-símile, Viscomi (1993: 180-1) considera ser necessária a edição fac-similada de uma cópia de cada edição ou versão de um livro no tamanho, cor e formato originais. Viscomi avança que, no caso de o fac-símile ser acompanhado de um texto impresso, este deve ser o correspondente ao do modelo da reprodução, registando a pontuação tal como distinguida à vista desarmada, sem o auxílio de qualquer lupa, sem que sinais de pontuação que deveriam ser pontos finais mas se assemelham a vírgulas, sejam corrigidos. Com isso, obter-se-ia o *copy-text* para uma dada edição. As variações pictóricas reportar-se-iam ao modelo e seriam organizadas cronologicamente. As variações linguísticas, ao modelo e à chapa de cobre. Por esta última já não existir, seriam inferidas a partir dos documentos existentes.

No artigo “Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth Century American Authors”,¹⁶⁴ Fredson Bowers apontou duas decisões que os editores de obras académicas do século XIX ou anteriores têm de tomar: actualizar ou não os *accidentals* de um texto, isto é, modernizá-lo,¹⁶⁵ e proceder a uma edição crítica ou apenas a uma reimpressão de um texto. Ao dar resposta a estas questões, Bowers faz inscrever os seus princípios editoriais na teoria ecléctica de Greg. Relativamente à primeira, estabelece taxativamente: “The first problem that faces any editor of a text from the nineteenth century is whether to modernize. For nineteenth-century American Books there is only one answer: no gain results from modernizing, and much is lost that is characteristic of the author” (1964, *SB* 017: 224). Bowers justifica esta posição pelo facto de nada na grafia, pontuação, capitalização, divisão de palavras ou de parágrafos destes textos impedir a sua compreensão pelo leitor actual. Por outro lado, esse procedimento permite manter o texto tanto quanto possível próximo da intenção autoral e constitui para o

¹⁶⁴ Este texto foi lido a 22 de Novembro de 1962, perante o Departamento de Literatura Americana da *South Atlantic Modern Language Association*, em Miami. Procurando resolver problemas que se prendem com edições de textos tipográficos modernos de um período mais tardio, como por exemplo, de Hawthorne, a leitura que Fredson Bowers fez do texto de Greg foi decisiva para a deslocação do interesse da crítica textual pelo estabelecimento de uma genealogia para a questão do *copy-text* e da intenção autoral final.

¹⁶⁵ A “modernização” de um texto pode ultrapassar aspectos como a pontuação, a ortografia, a distribuição do texto no espaço para se situar ao nível da dicção e da métrica.

editor uma garantia de rigor e fiabilidade: “Every reason exists to preserve these classical texts in as close a form as possible to the author’s intention [...]. Indeed, one may flatly assert that any text that is modernized can never pretend to be scholarly, no matter at what audience it is aimed” (224).

Ao responder à segunda questão, Bowers procurou mostrar até que ponto a edição crítica de textos do século XIX pode ser feita de acordo com a teoria de Greg. A sua convicção de que só muito dificilmente um manuscrito do século XIX, tenha ele a extensão que tiver, não necessitará de qualquer correcção ou emenda pressupõe a exigência de uma edição crítica. Bowers descreve o processo de definição do *copy-text* como resultado dos mesmos passos que Greg, distinguindo, tal como ele, entre as palavras como unidades significativas (*substantives*) e a forma que as palavras tomam no respeitante à ortografia, à pontuação, à capitalização (*accidentals*).¹⁶⁶ A sua teoria denota a influência da abordagem clássica, ao considerar que, à semelhança do escriba, o compositor, o editor ou ambos intervêm ao nível da pontuação do texto, imiscuindo-se, com isso, entre o manuscrito do autor e a versão que dele é publicada. Nessa medida, a intervenção editorial é considerada uma forma de corrupção de um texto. Esta ideia pode ser considerada também sob o ponto de vista da composição tipográfica. Se a paginação for um elemento controlado pelo autor, quando se reedita um texto noutra formato de página, respeitar certas correlações do original pode significar introduzir alterações (modernizar), em lugar de conservar, uma vez que as correlações obtidas no novo formato já não permitem reproduzir a composição original.

Tomando como exemplo *The Marble Faun*, de Hawthorne, Bowers considera que o editor eclético deve ter a capacidade de chegar a uma versão tão próxima quanto possível da intenção final do autor, mesmo que não exista qualquer manuscrito, a partir da análise de diferentes edições, tendo em conta as variantes que considera terem resultado da revisão das provas tipográficas pelo autor ou de outras efectuadas noutra

¹⁶⁶ Bowers enumera as etapas a percorrer:

The first step in critical editing is the so-called establishment of the text. The first step in *this* process is the determination of the exact forms of the early documents in which the text is preserved and of the facts about their relationship to one another. That is, the early editions within an author’s lifetime, and within a sufficient time after his death to give the opportunity for testamentary documents to be produced, must be collated and the authoritative editions isolated. An authoritative edition is one set directly from manuscript, or a later edition that contains corrections or revisions that proceeded from the author (*SB* 017: 224-5).

momento.¹⁶⁷ Daqui resultará um texto eclético que estará mais próximo da intenção autoral, ainda que não corresponda a nenhuma edição original em particular. Para Bowers, “[...] only this editorial process scrupulously carried out will produce editions of American classics that will stand the test of time and, heaven willing, need never be edited again from the ground up” (SB 017: 228). Nestes casos, estabelecido o texto crítico, o editor deverá criar um aparato que contenha as variantes internas da primeira e de quaisquer outras edições com autoridade, tal como foram apuradas em resultado da comparação mecânica de algumas cópias de cada uma, bem como uma lista completa das alterações efectuadas no *copy-text*. Deverá ter o cuidado de indicar qual a primeira edição em relação à qual procedeu a alterações, bem como incluir notas sobre quaisquer emendas passíveis de levantar discussão ou que não foi possível introduzir. Deverá ser incluída uma comparação histórica (*historical collation*), que, de acordo com o autor constitui, sobretudo, “a record of the corruption of the text” (SB 017: 229) isto é, o registo de todas as alterações ao texto estabelecido como *copy-text* encontradas nas últimas edições, incluindo as que foram produzidas em vida do autor, tendo o cuidado de seleccionar aquelas que foram determinantes no processo de difusão e formação do texto. Para essa comparação, utilizam-se provas representativas de todas as edições, e a primeira e a última impressão de cada conjunto de provas são comparadas com recurso ao *Hinman Collator*. Todas as impressões realizadas em vida do autor também são comparadas, sempre que se verificarem variantes entre a primeira e a última impressão realizada a partir de um conjunto de chapas criado antes da sua morte. Por um lado, esta listagem proporciona “a useful object lesson in the untrustworthy nature of various commonly esteemed editions” (SB 017: 229). Por outro, deixa em evidência o papel desempenhado pelo editor no processo selectivo, incluindo também o registo de todas as variantes por ele recusadas, isto é, “pondo todas as cartas na mesa”.

No caso de o manuscrito existir, deve ser incluída uma lista de todas as leituras e revisões recusadas, isto é, das variantes anteriores ao *copy-text*, bem como das variantes existentes em eventuais provas. Naquela que é a primeira referência de um crítico a essa categoria, Bowers pondera o caso particular da translineação de nomes compostos quando o hífen se situa no final de uma linha, relativamente aos quais se deve manter a que é característica do autor. Também neste aspecto Bowers adopta a perspectiva de

¹⁶⁷ Bowers considera as variantes introduzidas na edição original inglesa, cujas provas Hawthorne terá revisto com pouco cuidado, e na primeira edição americana, que se baseou na inglesa. Estas circunstâncias contribuíram para a difusão de variantes sem autoridade.

Greg relativamente aos *accidentals*, considerando que o hífen deve ser mantido ou omitido de acordo com a decisão original do autor. Nos casos em que o editor tenha de exercer o seu juízo e optar por uma das variantes, deve ser incluída uma lista das possibilidades existentes. Uma vez que o impressor poderá optar por uma translineação diferente da original, inclui-se também uma lista da constante no *copy-text*. A clarificação de todos estes aspectos segue a teoria de Greg e a importância por ele conferida aos *accidentals*.

Relativamente a obras impressas, torna-se complicado observar linearmente o princípio de Greg de que, no respeitante aos *substantives*, se deve seguir sempre as últimas edições, e, aos *accidentals*, o manuscrito. Analisando as variantes de uma edição tipográfica, Bowers conclui que uma boa parte delas é da responsabilidade do impressor. Quando as palavras, isto é, os *substantives*, da edição impressa diferem das do manuscrito, há que ponderar qual a sua origem. Elas podem efectivamente resultar da acção do impressor, mas podem também ser consequência de alterações introduzidas pelo próprio autor nas provas tipográficas que reviu. Neste caso, há que determinar a autoridade dessas variantes, o que obriga ao exercício do juízo editorial. Daí que não seja suficiente reimprimir o manuscrito, pois o autor terá introduzido as alterações feitas no momento da revisão das provas. Também não é suficiente reimprimir a primeira edição, pois isso poderia significar a atribuição ao autor de variantes da responsabilidade do impressor. Por outro lado, se o autor tem uma forma de escrever peculiar no respeitante à ortografia e à pontuação, isto é, aos *accidentals*, “one is foolish to prefer a printing-house style to the author’s style”. À semelhança de Greg, Bowers fundamenta esta actuação na prática editorial, “[t]his distinction is not theory but fact” (SB 017: 227), na constatação de que entre um manuscrito e a sua primeira impressão existem sempre muitas diferenças e que, cada vez que há lugar a uma impressão, novas alterações não autorizadas são introduzidas.

No caso de William Blake, Viscomi considera que, mais do que com a pontuação, o autor se preocupava com o acabamento final das cópias. O texto impresso tem menos autoridade e, por isso, é menos adequado para servir de base a uma edição impressa do que a chapa de cobre. Isto porque, uma vez que William Blake optou pela estabilidade textual – e, tecnicamente, era possível alterar as palavras gravadas – o texto da chapa de cobre corresponde àquele que o autor escreveu no momento em que estava concentrado na selecção dos *accidentals*, isto é, da capitalização, da pontuação, da ortografia, fundamentais para o significado textual. Nesse sentido, uma edição que

pretenda ser crítica e determinar a intenção de William Blake relativamente ao texto, exige a determinação do texto gravado na chapa de cobre, correspondente a uma fase em que o autor se concentrou na estrutura verbal dos textos, os quais se mantiveram estáveis, inferível a partir da análise dos originais existentes.

A concepção de que “[...] since the first edition was proofread by the author, it must represent his final intentions and hence be chosen as copy-text” constitui para Bowers uma falácia. “Practical experience”, acrescenta, “shows the contrary. [...] Thus the editor must choose the manuscript as his major authority, correcting from the first edition only what are positive errors in the accidentals or manuscript” (SB 017: 227). O texto a seleccionar como *copy-text* deve ser o primeiro de todos os textos de uma genealogia, o manuscrito autoral, sempre que existir, na crença de que se encontra mais próximo do original e menos adulterado em virtude da ingerência de agentes que não o autor. Bowers insiste em aplicar o princípio de Greg de que “[i]f the several extant texts of a work form an ancestral series, the earliest will naturally be selected since this will not only come nearest to the author’s original in accidentals, but also (revision apart) most faithfully preserve the correct readings where substantive variants are in question” (SB 003: 30). O facto de o pretender fazer relativamente a textos que não formam uma série ancestral inscreve-se na apreciação que Tanselle faz da teoria de Greg: “the greatness of Greg’s theory of copy-text is precisely that it does apply to all situations” (SB 023: 196).

Tanselle considera que, embora não tenha sido essa a intenção de Greg ao conceber a sua teoria da edição, esta tem aplicabilidade em qualquer situação, independentemente do número de textos sobreviventes anteriores à publicação (SB 023: 196). Para este autor, a existência do manuscrito não é suficiente para justificar a escolha do seu texto como *copy-text*, uma vez que os autores trabalham de formas diferentes, tornando-se necessário determinar claramente a relação existente entre o manuscrito e o primeiro texto impresso, caso a caso. Por outro lado, “[w]henver there is persuasive evidence that an author worked in such a way as to make the earliest printed text closer to his hypothetical fair copy than the extant manuscript is, the choice for copy-text would naturally be the printed text, not the manuscript” (SB 017: 227). Nos casos em que não é possível chegar a uma conclusão, a solução é seguir o princípio de Greg e escolher o texto mais antigo como *copy-text*.

Ao tomarem esta posição, Bowers e Tanselle desvirtuam as circunstâncias e a finalidade com que a teoria do *copy-text* e a teoria da intenção final foram

desenvolvidas. Não só a prática desses autores assenta numa concepção romântica das relações que se estabelecem entre um autor, a sua obra, as instituições de transmissão dos textos literários e o público, como parecem esquecer que foi precisamente porque as circunstâncias mudaram, que a segunda dessas teorias derivou da primeira e a terceira da segunda. Bowers faz aplicar a teoria do *copy-text* a um aspecto que ela não compreendia quando Greg a concebeu: a escolha entre aquilo que esse autor designou por “rival substantive editions” e que considerava exterior ao *copy-text*. O princípio de Greg de que o texto a escolher para *copy-text* devia ser o primeiro – isto é, o *primeiro* texto tipográfico, uma vez que o manuscrito era inexistente – foi essencialmente alterado, na medida em que para as obras do século XIX, esse texto passou a ser um dos *mais recentes*. Não só isso equivale a uma leitura da *rationale* de Greg como pretendendo definir a intenção autoral – aspecto que esse autor não abordou – como também, ao tomar a teoria do *copy-text* como garante de que uma edição reflecte as intenções do autor e não as de outrem, Bowers está a considerar que qualquer intervenção editorial ao que foi escrito no manuscrito autoral implica a sua contaminação.

Se não se perder de vista o que fundamentou o desenvolvimento da teoria da intenção final – a existência do manuscrito autoral, de múltiplos textos anteriores à publicação, por vezes de naturezas diferentes – essa atitude equivale a atribuir às instituições de transmissão das obras tipográficas o mesmo papel que aos escribas ou copistas dos manuscritos. Por extensão, isso significaria atribuir às três teorias da edição a mesma função quando, na verdade, foram criadas para operar face a circunstâncias diversas.¹⁶⁸ Como McGann salienta, não só esse recuo ao manuscrito autoral e consequente não consideração do texto tipográfico como forma de reduzir a contaminação textual não é uma garantia de que isso aconteça, como o texto impresso contém um “potencial de descontaminação”:

Author’s works are typically clearer and more accessible when they appear in print.

Besides, when an author is himself involved in the printing of the manuscript – when he

¹⁶⁸ A prática editorial terá proporcionado a Bowers uma outra experiência. Quando em 1975 publicou “Greg’s ‘Rationale of Copy-Text’ Revisited”, Bowers pretendeu fornecer algumas linhas orientadoras aos críticos que procuram seguir os princípios de Greg em situações diferentes das que esse autor tinha em mente ao propor algumas especificações à teoria dos *New Bibliographers*. Com esse artigo, considerou que só é possível editar textos de épocas posteriores seguindo a teoria ecléctica de Greg quando estes passam pelo mesmo processo de difusão, isto é, quando se sucedem, numa série ancestral, em que cada edição deriva da anterior, tendo como ponto de partida o manuscrito de um escriba.

proofs and edits – then the printed form will necessarily represent what might be called his final intentions. (1992: 41)

Efectivamente, no caso das obras de que existem muitos textos ou outras fontes documentais com autoridade semelhante, aquelas para as quais a teoria do *copy-text* de Greg não funcionava, conduzindo Bowers a ampliá-la, as características formais dos manuscritos não correspondem necessariamente à intenção final do autor. Além disso, muitos dos textos do período moderno mais tardio resultaram de uma estreita colaboração entre o autor e elementos ligados às instituições de transmissão dos textos literários. Esse trabalho conjunto podia (e pode) resultar da iniciativa de um autor, que deliberadamente procurava a colaboração de um editor no estabelecimento da forma final de uma obra. As alterações ao texto de um autor podiam ser fruto de erros de interpretação da parte do editor ou da sua tentativa de introduzir o que considerava melhorias, resultando antes na substituição da intenção autoral pela sua própria. Este tipo de iniciativa podia (e pode) ocorrer sem o conhecimento do autor. A própria reacção de um autor ao tomar conhecimento de tais alterações pode ser variável, indo desde a aceitação à recusa. Noutros casos, nunca chega a aperceber-se delas.

Adoptando a perspectiva do “compositional method”, Bushell questiona a validade do conceito de intenção final, considerando que esta existe apenas aparentemente, pela fixação do texto impresso no objecto físico livro, como se o facto de uma obra ser publicada significasse a cristalização da intenção definitiva do autor. Na verdade, quando um texto é publicado, os autores nem sempre se desfazem dos rascunhos e notas produzidos durante a composição, como se tencionassem revê-los e, a qualquer altura, fazer substituir uma intenção que parecera final, mas que era apenas a correspondente a um determinado momento. No processo criativo, podem ocorrer várias paragens correspondentes aos momentos em que o autor considera ter consumado uma dada intenção, que podem resultar ou não em publicação. Por extensão, o conceito de intenção de Bushell inclui também os de “unfulfilled intention” e “revised intention”. Nesta perspectiva, o crítico deve actuar consciente do carácter composicional do processo criativo, considerando o pré-texto, o estágio seguinte em que este se torna rascunho, os estádios pré-editorial, que decorre da fixação do manuscrito à correcção das provas, e editorial propriamente dito, que abarca da primeira edição à última em vida do autor e a póstuma. O “compositional method” considera assim sete fases na intencionalidade: “Programmatic Intention”, “Contingent Intention”, “Intention-as-

-Process”, “Act of Publication/Point of Completion”, “Non-Authorial Intention”, “Unfulfilled Intention/Revised Intention” e “Unintended Meaning”¹⁶⁹

Philip Gaskell opõe-se à convicção de Bowers de que o manuscrito deve ser tomado pelo editor como matriz, contrapondo-lhe a autoridade da primeira edição:

[w]hich brings us back to the first edition and to the manuscript from which it was set. At first glance it might seem that the manuscript will be the obvious choice for copy-text [...] But in most cases the editor will choose as copy-text an early printed edition, not the manuscript.

This is a satisfactory conclusion, since for many authors the actual writing of the manuscript, with its drafts, re-drafts, erasures, and additions, is a means of composition, not an end. (339-0)

Para Gaskell, apesar da normalização a que são sujeitos na tipografia, os *accidentals* da primeira edição estarão mais próximos do manuscrito e do texto pretendido pelo autor, do que os de edições posteriores. Para este autor, entre a produção do manuscrito e a primeira impressão decorre uma série de actividades após as quais, e apenas após elas, o texto está pronto a ser publicado e a intenção do autor pode ser dada como “final”, funcionando a escrita do manuscrito apenas como um meio, não um fim. Esses procedimentos incluem a intervenção do tipógrafo na cópia para impressão, que alguns autores consideram um pressuposto aceite pelo autor e, nessa medida, como uma forma de ir ao encontro da sua intenção, e têm subjacentes a distinção entre *correção* e *revisão* de que fala Tanselle. Gaskell está preparado para alterar a pontuação do autor nos casos em que ela é incorrecta, independentemente de ser ou não a por ele pretendida, duvidando “whether it is worth preserving thoroughly bad punctuation just because it is the author’s” (358). “Printed accidentals”, acrescenta, “are unlikely to have had more than the general approval of the author, and if they seem to be both unsatisfactory and in contravention of the author’s usual practice, the editor will have to emend them” (360). Essa acção correctora do editor pode fazer aproximar os *accidentals* das convenções do período do autor ou do próprio editor, ficando ao critério deste último. Não fica, pois, claro, se Gaskell tem ou não em mente uma edição modernizada, mas a sua oposição à teoria do *copy-text* explica-se pelo facto de a consideração isolada do autor não compreender a natureza cultural da escrita e da

¹⁶⁹ Para uma descrição dos elementos considerados em cada uma das fases, cf. Bushell 87-8.

edição ou a expectativa deste de que os textos serão alterados ou mesmo “aperfeiçoados” pelo editor. Pode dizer-se que, ao deslocar a “intenção” do manuscrito para a primeira edição, Gaskell contribui para esbater as noções de autoridade e intenção original, mas não deixa de ser basicamente um historicista.

À distinção entre *revisão* e *correção* subjaz uma outra questão também levantada por Tanselle: até que ponto as alterações feitas por um editor e que o autor terá deixado passar no momento de revisão de provas podem ser consideradas alterações “intended by the author”, uma vez que não se podem equiparar à correção de erros:

The correction of a reading which the author cannot have intended amounts to a restoration of what was in his mind but not on paper, or of what was in his now lost manuscript but not in print. It does not involve any change of the author’s intention. But revisions, as opposed to corrections of outright errors, were not previously intended by the author; if the author then explicitly endorses them, he is changing his intention. (*SB* 029: 188)¹⁷⁰

Para Tanselle, a questão não é se o autor pode ou não mudar de intenção, mas a possibilidade de “delegar” em alguém para a consumir: “If he says that he expects changes, or certain kinds of changes, to be made in the publisher’s offices, can the results be regarded as representing his intention, without shifting the definition of ‘intention’?” (*SB* 029: 188). O facto de o autor esperar, à partida, que um tipógrafo introduza alterações não significa que as aprove mais ou menos implicitamente ou sequer que tivesse em mente o texto daí resultante. Gaskell é da opinião oposta, afirmando:

Most authors even today expect the printer to normalize their spelling, capitalization (and until late in the nineteenth century they expected the punctuation to be normalized as well) relying on the process to dress the text suitably for publication, implicitly endorsing it (with or without further amendment) when correcting proofs. (339)

¹⁷⁰ Uma primeira versão deste ensaio foi escrita em 1968 para ser incluída no primeiro volume de *Bibliographia*, a publicar por Oliver & Boid, o que não chegou a acontecer. Depois e revisto, foi publicado no volume 29 de *Studies of Bibliography*.

Por esse motivo, Gaskell considera que “[it] would normally be wrong, therefore, rigidly to follow the accidentals of the manuscript, which the author would himself have been prepared – or might have preferred – to discard” (339). Para Tanselle é fundamental distinguir se efectivamente o autor preferiu essas alterações ou se se limitou a concordar com elas, e se se tratou ou não de um acto colaborativo. Isso significa distinguir rigorosamente entre alterações autorais e não autorais. Essa separação não põe termo ao papel do editor, que deve então avaliar qual das variantes corresponde à *intenção final*. Neste ponto, Tanselle considera que, sem querer reduzir essa avaliação à *quantidade* de variantes introduzidas, mais ou menos capazes de dificultar a edição acompanhada de um aparato crítico, só se pode falar de uma obra nova, e não de fixação da intenção final, quando a extensão das alterações o justificar. Por isso, é necessária uma *rationale* capaz de distinguir as revisões enquanto obra a editar separadamente das que o não são, sendo que mais rigorosos do que o critério da *quantidade* são os critérios da *natureza* e do *timing* das alterações.¹⁷¹ Este último critério pode, ainda assim, revelar-se tão pouco fiável quanto o da quantidade. Gaskell aborda esta questão, ainda que não o faça explicitamente, ao registar:

It is an anomaly of bibliographical scholarship today that, while much effort is expended on the textual bibliography of nineteenth-century books of which the early texts differ from each other only in minor and frequently trivial ways, books of which we have texts in several widely different forms are either avoided by editors or edited in a single version. (337)

Gaskell antevê uma explicação para esse procedimento no facto de a bibliografia textual que decorreu da edição de obras de Shakespeare ser aplicável ao primeiro grupo de

¹⁷¹ Tanselle dá como exemplos a condensação de obras conducente à produção de uma obra totalmente nova e independente que deve ser editada separadamente. O mesmo sucede quando é pedido a um autor que suprima trechos de considerável dimensão tidos como capazes de ferir susceptibilidades, alterando a atmosfera da obra, ou aquando da revisão de obras separada por longos períodos de tempo – por exemplo, no início e no fim da carreira do autor – que origina intenções finais diferentes, sendo que uma não pode anular a outra. Neste ponto, há que avaliar cuidadosamente o alcance das variantes, uma vez que um autor pode introduzir alterações que não justifiquem uma edição separada: “no mechanical rule – about their extent or their timing – can produce meaningful distinctions among them with respect to underlying conceptions or motives” (SB 029: 200). Contudo, porque uma obra tem uma existência distinta do que constitui o desejo do autor e que, nessas circunstâncias, do ponto de vista da publicação, a intenção é diferente da intenção do autor, o editor não pode ser obrigado a esquecer todas as obras anteriores. Pode ainda dar-se o caso de, ao longo da vida, um autor ter continuamente revisto a sua obra, criando “a printed record of a developing mind” (SB 029: 202). Nesse caso a questão da autoridade final múltipla é ainda mais acentuada e o último texto não pode ser considerado como “mais final” do que cada um dos anteriores.

livros, mas não ao segundo (337). Em certa medida, avalia a revisão autoral em termos de *quantidade*, considerando que a primeira edição permanece o *copy-text* desde que o autor não tenha revisto a pontuação e desde que, relativamente aos *substantives*, não seja extensa, “say no more than a word or two in each paragraph” (341).

Considerando o conceito de *revised intention*, Sally Bushell afirma: “[r]evised intention will result in material which is effectively defined as a separate work from the original and which differs from it intellectually as well as textuality” (79). Não se trata aqui de *quantidade*, mas de diferença de significado, da contingência de uma intenção que mudou porque entre a conclusão da obra e a sua publicação mediou algum tempo ou porque a insatisfação do autor a isso obrigou. Nesta medida, o conceito não é compatível com as noções de “variante” ou “versão” avançadas por Hans Zeller. A abordagem da escola alemã é documental, não intencionalista: uma obra define-se por referência aos documentos, não à intenção de quem os criou. O problema da intenção final põe-se também quando um autor não preparou um manuscrito para publicação ou porque revelou hesitações nas revisões para sucessivas impressões. Nesses casos, pode dizer-se que não existe intenção final.¹⁷² Contudo, isso não obsta a que, independentemente de a intenção do autor não ter sido a de publicar esses textos, se trate de manuscritos não tratados para publicação que colocam um problema à teoria da edição e que trazem de novo ao de cima a questão da intenção e do momento em que se pode considerá-la como final.

Para Tanselle, face a diferentes versões, é necessário distinguir entre dois tipos de variantes: alterações feitas pelo autor ou por outrem e determinar o que corresponde à intenção autoral; alterações feitas pelo autor, mas relativamente às quais há, ainda assim, que distinguir qual a intenção final (*SB* 029: 171). No processo de determinação da intenção, Tanselle considera que o próprio texto detém uma autoridade que pode não corresponder à que o autor tinha em mente. Para a determinar, a função do editor não pode restringir-se a encarar o texto como um objecto, à recuperação factual ou à análise dos *accidentals* que o autor tinha em mente. Todavia, mesmo considerando que não pode haver separação entre o *significado* do texto e uma leitura *crítica*, Tanselle não é capaz de encarar o texto como um evento social, mantendo uma concepção espacial da obra literária. O seu conceito de texto não prevê a consideração do leitor, como é

¹⁷² Particularmente as cartas e os diários levantam questões específicas, que se prendem com o facto de a sua publicação, para além de não prevista, ser póstuma. Além disso, tratando-se de documentos privados, a sua sujeição às convenções pressupostas pela publicação altera necessariamente a sua natureza, transformando-os em obras diferentes.

evidente quando define o conceito de intenção que constitui o objectivo do editor crítico: “[...] the intention of the author to have particular words and marks of punctuation constitute his text and the intention that such a text carry a particular meaning or meanings” (SB 029 183-4). Trata-se de uma intenção corporizada numa forma espacial que Tanselle não encara como processo temporal.¹⁷³ O mais longe que vai na sua abordagem é na consideração de que o editor deve conhecer a história literária e a biografia do autor, que designa por “external evidence”:

[...] the editor must decide which of the readings to accept at each point of variation. These decisions are based both on whatever external evidence is available and on the editor's judgement as to how the author was most likely to have expressed himself at any given point. This judgement in turn is based on the editor's familiarity with and sensitivity to the whole corpus of the author's work and on his understanding of the individual work involved. (SB 029: 174)

Mesmo atendendo a factores externos, seria o próprio texto, em última análise, a fornecer a informação para a tomada de decisão do editor.¹⁷⁴ Nesse conhecimento externo que o editor tem do autor inclui-se também a forma como este corrige as provas tipográficas, isto é, se dá maior ou menor liberdade ao editor, se tem maior ou menor cuidado na verificação dos *substantives*, uma vez que é mais difícil provar se o teve relativamente aos *accidentals* e que essa é uma área em que o editor intervém frequentemente, bem como a certeza de que os erros inadvertidamente introduzidos pelo autor são corrigidos pelo editor:

The only direct evidence one has for what was in the author's mind is not what he says was there but what one finds in his work. An editor, only through his analysis and understanding of the meaning of the work in the light of his knowledge of the author

¹⁷³ Tanselle utiliza explicitamente termos relacionados com uma concepção espacial do texto: “If one may think of a work in terms of a spatial metaphor, the first might be labeled “vertical revision,” because it moves the work to a different plane, and the second “horizontal revision,” because it involves alterations within the same plane” (SB 029: 194).

¹⁷⁴ O próprio texto constitui a origem da autoridade:

At the start, the editor has settled one important question through his definition of his goal: he is concerned with establishing the text as intended by the author, and thus he has no doubts about the relevance of the author's intention to his undertaking. But then he recognizes that the most reliable source of information about the author's intention in a given work is that work itself. He will take other information into account, but he must always measure it finally against the very text which is the subject of his inquiry (SB 029: 180).

and the times, will be in position to use authorial active intention as a basis for editorial choice. (SB 029: 211)¹⁷⁵

Considerando o manuscrito como um meio para atingir um fim, Gaskell selecciona o texto da primeira edição como aquele que deve servir de base ao *copy-text*, o qual é determinado tendo em vista a reprodução da intenção autoral final. O manuscrito deve ser mantido como um documento de consulta: “the manuscript if it survives, will be consulted but will not be followed in accidentals, unless the compositor appears to have misrepresented the author’s intentions” (358). Zachary Leader, pelo contrário, considera que, quando existe mais do que uma versão de um texto, o editor deve proceder a uma reinterpretação da intenção autoral. Assentando numa noção romântica da autoridade e reportando-se às sucessivas revisões feitas por Wordsworth ao *Prelude* (1850), Leader considera que uma edição dessa obra deve seguir a última versão, porque correspondente à intenção final. Esta concepção de “autoridade evolutiva” implica a supremacia da derradeira revisão relativamente às anteriores, as quais, por ser da responsabilidade do autor, não trai. Leader explica essa opção editorial entendendo a derradeira versão como a última vontade ou o testamento do autor, relativamente à qual o editor tem uma obrigação ética. Para o autor, “[...] ignoring or denying authorial agency and intention means ignoring or denying one’s responsibility to persons” (76-7).

O primeiro autor a afastar-se desta abordagem foi Hans Zeller, argumentando que a regra da intenção final não pode ser seguida em todas as circunstâncias. Para este autor, uma nova versão implica sempre uma nova intenção. Qualquer tentativa de produzir um texto eclético constitui uma forma de contaminação da intenção autoral, na medida em que a cada versão subjaz uma nova intenção. Desse ponto de vista, cada texto tem uma integridade própria, resultante aliás, também das relações que mantém com elementos que lhe são exteriores, mas que podem afectar as decisões autorais. A intencionalidade dos próprios editores, ainda quando reivindicam o desejo de restaurar ou reconstruir as intenções finais do autor como critério supremo, inscreve-se também

¹⁷⁵ Shillingsburg distingue erros óbvios, decorrentes de lapsos do autor:

But when the physical evidence of manuscripts, drafts, proofs, or print points to the high likelihood that what looks like an ‘e’ on the page was intended to as an ‘i’ or that the omission of an article was inadvertent, or that an abbreviation was used when the idea was for the word to be spelled out in print, scholarly editors have good grounds for fulfilling the author’s intention for what the text should be. (2007: 56)

na forma textual da nova edição. Daí a distinção que faz entre “transmissional and authorial variants” (SB 028: 237).

Hans Zeller concorda com o princípio de Greg de que o *copy-text* deve ser seguido relativamente aos *accidentals* e incluir as últimas variantes de *substantives* consideradas autorais. Estipula algumas condições para a aplicação deste princípio com o objectivo de garantir a produção de um texto correcto do ponto de vista da autoridade: “[...] if one has as copy-text an autograph printer’s copy, if the author can be shown to have read the proofs only cursorily, and directly after the production of the copy, and finally, if he can be shown to have exerted no influence in subsequent editions” (SB 028: 250-1). O conjunto destas condições assegura que as revisões e alterações feitas pelo autor às provas se baseiam efectivamente na recordação que ainda mantém do manuscrito, e não nas alterações feitas pelo compositor. Caso contrário, corre-se o risco de o texto ser sujeito a contaminação nesse processo. Embora duvide que a soma de todas as variantes autorais seja suficiente para resultar num texto com autoridade sem que este seja considerado nas suas relações, Zeller não apresenta alternativa ao critério da intenção final nos casos em que existem várias versões dos textos de uma obra. Tendo por base os textos alemães a que se reporta, considera que o editor deve encarar o texto sob três perspectivas: a sua história desde o momento da sua divulgação, passando pelas alterações introduzidas pelo autor; a história da recepção e da influência exercida pelo público sobre o texto; a história da transmissão do texto, no decurso da qual alterações são introduzidas intencionalmente ou não (SB 028: 244-5). Embora advogando uma perspectiva histórica mais lata, sublinha que “the editor searches in the transmitted text for the *one* authentic text, in comparison with which all else will be a textual corruption” (259).

McGann propõe uma série de orientações que pretendem guiar o juízo editorial na escolha do texto que servirá de base à edição crítica mais abrangentes do que as avançadas por Zeller, que incluem a finalidade com que uma edição foi produzida e que pretendem enquadrá-la numa determinada prática e teoria editoriais:

[...] (a) the current state of textual criticism in general, both as to theory and as to practice; (b) the current understanding of the textual history of the work in question, including its composition, production, reproduction and reception histories; (c) the deficiencies which current critical practice has served to promote and (finally) reveal in

the received texts; (d) the purposes of the critical edition's text, both immediate and projected. (1992: 104-5)

O facto de estas orientações deslocarem a ênfase da intenção autoral final para o juízo editorial aumenta a subjectividade desse exercício, constituindo mais uma oportunidade para constatar como a autoridade é relativa e como os textos devem ser rigorosamente considerados no seu “horizonte editorial” (McGann1991: 39). Mesmo estabelecida a intenção final autoral, o texto preparado pelo editor é apenas um dos textos possíveis. Uma vez que as intenções do autor interagem com intenções não autorais, não podem, em última análise, ser determinantes: “more authorities sit at the textual table than the author” (Buzzetti & McGann 2006: 56). A “mesa textual” a que esses autores se referem não coincide com a que Fredson Bowers tem em mente quando apresenta “all his textual cards on the table – face up”.¹⁷⁶ Se no caso da teoria do *copy-text* e derivadas, o exercício crítico se orientava ainda para a possibilidade de fixar o texto numa forma capaz de representar ou reconstituir a intenção autoral final, a teoria social da edição reconhece a variação, a múltipla intencionalidade e a instabilidade como propriedades intrínsecas da materialidade textual.

3.4. Rompendo com a hermenêutica de tradição romântica: a concepção do texto como evento social

A possibilidade de fixar o texto e aproximá-lo da autoridade original, quer relativamente à edição de manuscritos, quer à edição tipográfica, foi um pressuposto que os críticos intencionalistas da “tradição Greg-Bowers” não questionaram. A concepção de intenção como evento histórico pressupõe que a história do texto começa antes mesmo do momento em que é lido pelo leitor, tal como ele existe na mente do autor, antes de este o transpor para o objecto físico que virá a constituir. Pelo facto de não estar patente em documentos físicos, exige o juízo editorial do editor na reconstituição da intenção

¹⁷⁶ Citado em Thomas Tanselle. “The Life and Work of Fredson Bowers”, *SB* Volume 46, 1993, pp. 1-154, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 21-03-07).

original. O crítico intencionalista tomou o conceito de autoridade não apenas como determinante para o *copy-text*, mas como uma orientação para a escolha da versão de um texto na qual fundamentará o seu trabalho.

Ao procurar a intenção final, o editor de textos tipográficos aproxima-se do editor clássico que procurava recuperar um manuscrito original inexistente. Aquele toma o *copy-text* como ponto de partida para a organização do aparato crítico nos casos em que o seu juízo não é suficiente para optar por uma variante, procurando separar os elementos corruptores do texto quando não consegue fazê-lo a partir dos documentos existentes. Os editores de ambos os tipos de textos buscam um “texto ideal” uma abstracção que, no primeiro caso, corresponde a um manuscrito perdido, inexistente no segundo, no que Kathryn Sutherland (1998) reconhece a obsessão romântica pelo génio poético e pela intenção autoral original. Por si só, a insistência na busca de um “texto ideal” e de uma “intenção original perdida” assenta na ilusão da possibilidade de uma crítica textual e de uma edição objectivas e neutras.

No caso do editor de textos modernos, a persistência em, face à existência de uma diversidade de textos individualmente produzidos pelo autor ou resultantes da sua colaboração com outras entidades, procurar um “texto ideal” correspondente a um “original perdido” cria uma situação em que os métodos não se adequam às circunstâncias e aos objectivos do estudo. O editor de textos modernos não só dispõe de todos os textos de uma obra, como o seu primeiro objectivo não é detectar erros mas distinguir e optar por uma das versões existentes. A noção romântica de “autoridade evolutiva” no sentido de uma intenção final prevalente face às versões anteriores deu lugar à consideração da pluralidade dos textos e dos vários momentos de expressão autorais, “[...] interior to rather than anterior to or outside their textual transmissions [...]” (Sutherland 1998: 26), que não têm necessariamente uma sequência determinada.

Ao associar o papel da crítica textual à socialização dos textos, a teoria social da edição rejeita a edição intencionalista de Greg e Bowers pelo seu idealismo editorial, pela ênfase nas versões mais antigas de um texto e pela ilusão da possibilidade de fixação de um texto, que, historicamente, nunca existiu nessa forma. Por esse motivo, rejeita também os pressupostos fundamentais em que a teoria do *copy-text* assenta: a possibilidade de atribuir e localizar a *autoridade literária* exclusivamente na figura do autor, e os conceitos de *intenção final*, de *autor autónomo* e de *texto ideal*. Nalguns casos, é possível que a intenção final não tenha alguma vez existido e que não seja possível alguma vez determiná-la. Esta questão põe-se não apenas relativamente aos

textos de que existem múltiplas versões, mas também àqueles que, apesar de revistos pelo autor, acabaram por ser impressos a partir de manuscritos anteriores a essa revisão, ou a outros que nunca vieram a lume em vida do autor. Noutros casos, face a diferentes intenções manifestadas em diferentes momentos por um autor, o editor pode decidir exercer a sua autoridade em relação a uma obra, incluindo em edições póstumas textos ou partes de textos excluídos pelos autores num dado momento, o que relativiza a autoridade destes últimos. Noutros ainda, a última versão constitui uma outra obra, correspondente a uma intenção autoral distinta, exigindo a edição de mais do que uma versão em textos paralelos ou mesmo em edições separadas.

Paradoxalmente, a *intenção final* só se constitui como ferramenta da crítica textual a partir do momento em que um texto abandona a esfera privada do autor para estabelecer relações com as instituições de transmissão literária e o público, isto é, quando de evento psicológico se transforma em evento social. Se se considerar que, em princípio, todo o autor escreve para ser lido, concomitantemente, no exacto momento em que escreve ou verbaliza a primeira palavra, desencadeia o processo de mediação. Uma obra literária só mantém a sua autonomia enquanto não é divulgada e, a partir desse momento, fá-lo mediada pelas instituições literárias. A partir de então, sofre todo um processo de socialização que alguns críticos consideram como de contaminação, cujas fases são, todas elas, relevantes para o crítico textual. É a consciência desse processo, que compreende as fases da correcção editorial, da revisão de provas, da publicação, da reedição em vida do autor e póstuma, que permite à teoria literária romper com uma hermenêutica de tradição romântica e com a concepção de sujeito unitário: “the ‘work being a series of specific ‘texts’, a series of specific acts of production, and the entire process which both of these series constitute” (McGann 1992: 52).

Esta concepção aproxima-se da noção fenomenológica pós-estruturalista de que “[t]he Text is experienced only in an activity of production” (Barthes 1971: 118). A ideia tradicional de que o autor é insubstituível confere-lhe “central” ou “full presence” (Derrida 1966), torna-o a fonte do significado, “the transcendental signified”, que não pode ser substituído por qualquer outro significante, fazendo-o limitar o jogo da significação, a que Derrida, tal como Barthes, chama “play”. Numa estrutura centrada, “[t]he function of th[e] center was not only to orient, balance, and organize the structure – one cannot in fact conceive of an unorganized structure – but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the *play* of

the structure” (123). A desconstrução do centro acarreta um universo onde “[t]he absence of the transcendental signified extends the domain and the interplay of signification infinitely” (125), o que significa também a impossibilidade de uma leitura historicamente consistente.

Nessa medida, atribuir a um texto uma origem fixa na figura do autor¹⁷⁷ limita o jogo dos elementos estruturais e, conseqüentemente, adia a possibilidade de alcançar a “full presence”. Derrida desconstrói a ideia de “centro”, considerando que a sua existência neutraliza ou, pelo menos, reduz “the structurality of structure”. O centro limita o jogo, que Derrida associa a “desire”, porque estabelece regras para esse movimento. Por esse motivo, a ideia de uma estrutura com um centro é “contradictorily coherent” (124).¹⁷⁸ Assim, enquanto estrutura, um texto só pode existir descentrando-se,¹⁷⁹ o que constitui a negação do desejo de totalização. O jogo estilhaça a “presença”, significa a multiplicidade, o carácter provisório do significado, infinitamente diferido, a resistência ao fechamento do texto. A destruição das hierarquias não tem como objectivo a sua substituição por outro sistema hierárquico, mas repudiar a possibilidade de uma “metafísica da presença”. A noção de “textualidade” corresponde à multiplicidade do significado que caracteriza todo o texto. Quando o centro desaparece, tudo se torna discurso, uma operação da linguagem descentrada. Não sendo possível a uma linguagem finita conter a realidade infinita e estruturá-la completamente, nenhuma linguagem consegue conter um centro que seja transcendentalmente presente: “If totalization no longer has any meaning, it is not because the infinity of a field cannot be covered by a finite glance or a finite discourse, but because the nature of the field – that

¹⁷⁷ Esta instabilidade do significado e a impossibilidade de fixá-lo a uma intenção autoral ou a uma origem que constanja o jogo textual aproxima o pós-estruturalismo do ataque do *New Criticism* à “intentional fallacy”.

¹⁷⁸ Paradoxalmente, a única forma de controlar a ansiedade resultante do desejo de imobilidade, de estar para além do movimento inerente a uma estrutura e ao próprio centro é iludir a contradição que existe em considerar que o seu centro se encontra simultaneamente dentro e fora da estrutura:

Thus it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which governs the structure, while escaping structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, *within* the structure and *outside* it. The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality *has its center elsewhere*. The center is not the center. The concept of centered structure – although it represents coherence itself, the condition of the *episteme* as philosophy or science – is contradictorily coherent. (124)

¹⁷⁹ Este processo é, também ele, paradoxal. Se considerarmos que um sistema semiótico não tem nenhum centro que lhe confira coesão e que todos os signos existem num jogo de significação infinito e que só se pode falar em “signos” usando o signo, logo, considerando-o como tendo um significado fixo, tem de concluir-se que no processo de desconstrução é forçoso utilizar o sistema que se pretende desconstruir.

is, language and a finite language – excludes totalization” (1993: 132).¹⁸⁰ Em Barthes, “play” é essencialmente a impossibilidade do significado não-ambíguo. Em Derrida, “play” é a possibilidade do jogo não denotativo, no interior e com a linguagem, actualizada no conceito e na palavra “différance”. Nos termos derridianos, a leitura da obra de William Blake deve considerar o jogo das diferenças entre as versões de que resulta, o que significa que não tem um significado acabado.

Ainda que actualmente se verifique a preocupação de fundamentar formatos editoriais na teoria do descentramento pós-estruturalista valorizando a intencionalidade do leitor, por considerar o texto um objecto social e histórico, McGann afasta-se da ênfase do *New Criticism* e do pós-estruturalismo na textualidade. Para McGann, ao concentrar-se apenas nas palavras inscritas na página, o pós-estruturalismo exerce uma forma de “intrinsic criticism”, que encara a obra literária como um objecto verbal e não considera o seu significado contextual. O mesmo é dizer que um poema corresponde ao nível linguístico e que as variações bibliográficas nada têm a ver com a crítica literária. Ao encarar o texto como um objecto historicamente descontextualizado, o *New Criticism* certifica-se primeiro de que, do ponto de vista linguístico, este corresponde à intenção autoral, o que não deixa de implicar vestígios da concepção de texto como definitivo. Por esse motivo, McGann (1981) não concorda que se chame à obra literária “texto”, pois isso seria considerar que um poema e uma obra de ficção existem independentemente da sua existência bibliográfica. “The poem itself” não pode ser nem um poema em particular nem “the Ideal text”. A poesia é transitória precisamente em virtude dos contextos históricos em que circula desde que é criada por um autor e no processo de disseminação com todas as formas que vai assumindo.

A concepção de McGann de “obra” como um conjunto de textos da autoria de diferentes intervenientes vai ao encontro da posição de Colin Burrow. Tomando como exemplo a edição de textos de Shakespeare, Burrow considera que o facto de existirem várias versões de textos tipográficos de uma obra não significa que cada um deles deva ser encarado como uma manifestação imperfeita de uma única intenção autoral. Trata-se antes de *etapas* de um processo sobre o qual o editor pode apenas conjecturar com

¹⁸⁰ Daí advém o conceito de “supplementarity”: quando uma estrutura não tem um centro e não se alcança a “totalization”, o jogo é infinito. A concepção de “play” significa o reconhecimento de que é possível um número infinito de operações de desconstrução, não porque a quantidade de informação seja infinita, mas porque não é possível uma definição concreta e única para cada termo. No jogo infinito que decorre no sistema finito que é a linguagem, as possibilidades de substituição são infinitas. Assim, cada termo requer um “suplemento” que lhe permita existir e ser compreendido: “The *superabundance* of the signifier, its *supplementary* character, is thus the result of a finitude, that is to say, the result of a lack which must be *supplemented*” (1993:133).

maior ou menor plausibilidade (McGann 1992: 17). Rejeitando a ideia de intenção autoral como linear, Sally Bushell também considera que o processo criativo de uma obra atravessa etapas, que encara de forma diferente de McGann. Para Bushell, que designa a sua abordagem editorial por “composition method”, a intenção constitui uma sequência de actos e estados mentais, uma “authorial-distanced intention” (58), não apenas de natureza verbal escrita. Incluindo também os actos não-textuais da composição mental e oral, e prevendo a mudança e a contradição, o conceito de intenção de Bushell difere do do crítico intencionalista. Os estádios do processo criativo constituem o “compositional material” e a sua consideração é incompatível com o conceito de intenção final, na medida em que, ao fazer desta o seu objectivo, o crítico textual encarará esse material como meramente preliminar ou preparatório do produto final que se consuma no momento da publicação. Por outro lado, colocar o autor no centro da análise, seria situar nele o significado do texto e, com isso, falseá-la. É evidente que o autor é essencial, mas sendo o objecto de estudo o processo criativo, nele o autor é apenas um dos elementos.

O entendimento da composição como processo justifica a consideração de documentos exteriores, como cartas ou outros registos do autor relacionados com a composição da obra, informação biográfica, ou ainda os manuscritos e a ordem por que foram escritos, que podem contribuir para uma melhor compreensão da natureza da obra literária. Esse entendimento deverá também justificar a opção por um formato editorial impresso ou electrónico. O objecto crítico é o próprio processo de composição, a forma como o seu desenvolvimento, avanços e recuos contribuem para a compreensão da obra literária. Nesse processo, há que distinguir diferentes níveis de intenção: a intenção anterior ao acto de composição; a intenção activa, ela própria entendida como um processo diacrónico de unidades discretas, cujo resultado individual só é possível avaliar posteriormente, considerando o conjunto. A circunstância de, no decurso desta etapa, o autor não ter a perspectiva do significado global, obriga a uma reconceptualização da intenção autoral. Entendida a intenção como um processo, toda a revisão ou correcção constitui uma mudança de intenção. Além disso, pelo mesmo motivo, tem de compreender a intenção não-autoral de elementos também participantes nesse processo, quando ele se aproxima do seu termo: o amanuense, o tipógrafo, o editor.

Esta perspectiva aproxima-se da concepção de “fluid text” (Bryant 2002), isto é, de texto como um produto cultural em permanente mudança, “[...] a confluence of

public events and private intentions” (18), que existe em múltiplas versões. Por esse motivo, a fluidez textual não é apenas literária, mas constatável em qualquer campo em que as ideias se traduzem por símbolos, palavras ou outras categorias físicas, e resulta de um processo em que confluem intenção autoral, revisões autorais e editoriais, com as quais o leitor se confronta. A função-autor é alargada para incluir não só a produção, da responsabilidade de autor e editor, mas também a recepção, contribuindo o leitor para a fluidez da textualidade pela sua capacidade de exigir determinado tipo de edição, de acordo com as suas necessidades. As múltiplas versões, anteriores ou posteriores à publicação, consubstanciadas no manuscrito do autor, nas provas do editor, na revisão do autor, na adaptação para filme ou para edições destinadas a um público mais jovem testemunham a interacção entre autor e sociedade e devem ser consideradas enquanto elementos de uma permanente mudança cultural. A multiplicidade das formas textuais não decorre apenas da sua disseminação e circulação, mas é condição do próprio acto criativo literário, em que a intencionalidade autoral é revista e se concretiza em diferentes manifestações culturais, no contexto das quais deve ser encarado:

A literary work is more than the sum of its texts; it is the combined energies of individual and social forces which through the processes of authorial, editorial, and cultural revision evolve from one version to the next and emerge from time to time as documents to be read by readers. [...] Perhaps more than any other object in a culture, a literary work is the locus of private and public energies. (112)

Para Bryant, a própria cultura constitui um texto fluído, de que a fluidez da textualidade é sintoma.

Para a teoria social da edição, apesar de ser possível o estudo individual de cada versão enquanto exemplo de um processo criativo, cada uma delas contém uma multiplicidade de intencionalidades, todas em pé de igualdade e em constante mutação, sem que nenhuma se constitua como *centro* em redor do qual as outras gravitam. A historicidade do carácter processual da criação da obra literária inscreve-se nas múltiplas versões materiais de si própria, pelas quais o texto fluído prolifera e se dissemina indefinidamente. Por esse motivo, à semelhança de McGann, Bryant converge no sentido da representação da condição social do texto e, tal como ele, situa o sentido textual na combinação dos códigos linguísticos e bibliográficos, valorizando a materialidade das diferentes representações textuais, abandonando a composição do

texto contínuo e a não consideração dos códigos bibliográficos que caracterizam a crítica textual tradicional.

Para Bryant, a consideração do processo genético e social de produção, edição e revisão de uma obra e a fluidez da textualidade reclamam uma teoria integrada da edição e revisão textual que, tendo em conta os procedimentos seguidos no âmbito da crítica genética, da teoria social da edição e da crítica intencionalista, permita distinguir e representar intencionalidade autoral e editorial, através do conjunto códigos de revisão que propõe.¹⁸¹ Esses códigos possibilitariam diferenciar as sequências revistas, os intervenientes e as razões para essa revisão. Esta teoria editorial evidencia a condição social do texto e opõe-se ao texto eclético obtido pelos críticos intencionalistas que, distinguindo múltiplas intenções autorais, introduzem no texto seleccionado como *copy-text* leituras de outros textos que consideram com maior autoridade relativa, não representando a alteridade da intencionalidade, autoral ou editorial. Deste procedimento resulta, de acordo com Bryant, a ocultação da historicidade das fontes e do carácter subjectivo e especulativo da acção editorial, bem como aquilo que McGann, evocando Hershel Parker, designa por “a polyglot formation imagined by the editor” (1991a: 71). Assim, cada nova edição, sobretudo quando o editor toma determinadas decisões relativamente à fixação do texto e à intenção autoral, torna-se uma simulação, isto é, um texto que é sempre uma solução de compromisso e que não corresponderá às características exactas do hológrafo. Cada uma dessas versões, por muito rigorosa que seja, significa um afastamento da intenção autoral original. Daí que entre o manuscrito e o texto da primeira edição McGann favoreça o segundo, por considerar que resulta da colaboração entre o autor e o editor (1992: 125).

Tanselle, que, pode dizer-se, procura conciliar o estabelecimento da intenção autoral com o reconhecimento da instabilidade textual, considera que um texto eclético constitui sempre uma versão de um momento histórico particular. Nessa medida, rejeita a ideia de que a teoria intencionalista não considere a instabilidade textual ou não incorpore várias intenções pois, ao seleccionar diferentes leituras onde quer que seja possível, incluindo o texto mental, está a lidar com essa condição. Da mesma forma, refuta a ideia de McGann de que a orientação de Bowers, derivada de Greg e Lachmann, é desadequada aos textos modernos, por dessocializar a visão histórica da

¹⁸¹ Trata-se de dar visibilidade ao processo de revisão do texto, enquanto objecto culturalmente produzido e consumido, geralmente invisível ou relegado para a condição subsidiária de um aparato crítico em nota de rodapé ou em apêndice. Para o autor, o editor de um texto fluído tem de conceber uma edição capaz de concretizar “a ‘synergy of book and screen’” (16).

obra literária. Assim, para Tanselle, eclético não é sinónimo de ahistórico: “An intended text must be eclectic in that it is not documentary and therefore has to be constructed from all available sources. But it is neither unhistorical nor ahistorical because the intention being reconstructed is tied to a particular moment” (SB 049: 18).¹⁸² Da mesma forma, recusa que a distinção entre *produto* e *processo* se aplique à crítica intencionalista. O que sucede é que, enquanto produtos, os diferentes textos se inscrevem num processo, o que pressupõe o reconhecimento da instabilidade enquanto elemento da condição textual. O facto de apresentarem apenas *um* produto advém, para os críticos tradicionais, das limitações do códice e não da obliteração do processo de disseminação dos textos. Uma edição crítica é um produto histórico, na medida em que assenta numa metodologia de definição da história de uma dada obra, desde a sua origem até ao momento presente. Além disso, a escolha da versão a seguir para a edição crítica resulta de circunstâncias também elas históricas: por um lado, a autoridade de um texto passado que se impõe no momento presente; por outro, uma determinada necessidade do momento presente que conduz à construção de determinada uma edição.

Contudo, uma edição crítica lida com a instabilidade textual não apresentando um texto passado em particular, mas cristalizando numa dada versão toda a história de uma obra desde a sua origem até ao momento presente.¹⁸³ Por muita objectividade que um editor pretenda ter, o seu dever é exercer uma determinada autoridade, na selecção de uma dada versão e na construção de um aparato crítico. Nessa medida, uma edição crítica constitui-se como mais uma versão dos textos de uma obra, versão essa que condiciona a leitura de uma dada forma e que não pode deixar de reflectir as opções e as características do editor. Daí que McGann não concorde com o princípio de Tanselle de que uma edição crítica não pode incluir a modernização dos *accidentals*, pois sendo ahistórico, esse procedimento não tem cabimento numa abordagem histórica dos

¹⁸² McGann parece reconhecer que uma edição crítica eclética inclui, de algum modo, a socialização dos textos, ao considerar que essas edições “[a] critical edition is a kind of text which does not seek to reproduce a particular past text, but rather to reconstitute for the reader, in a single text, the entire history of the work” (1992: 93). O que McGann refuta é a remissão do processo de socialização para o aparato crítico e o facto de o texto apresentado resultar de uma colação não correspondente a um momento histórico.

¹⁸³ Tanselle combina historicização e juízo editorial:

[...] an editor cannot avoid making judgments about the author's intention on the basis of the available evidence; the strength of those judgments, in turn, will depend on his historical knowledge and his literary sensitivity. The job of a scholarly editor, therefore, can be stated as the exercise of critical thinking in an effort to determine the final intention of an author with respect to a particular text (SB 029: 170).

textos.¹⁸⁴ A análise histórica é imprescindível à crítica textual, uma vez que, sendo historicamente mediado, o texto assume formas e significados diferentes na sua circulação histórica, pelas relações que estabelece com as instituições de recepção e transmissão e com o público. As edições impressas da obra iluminada de William Blake apresentam um aparato crítico que regista as variantes como se fossem todas da mesma edição. A especificidade do livro iluminado exige que esse registo se reporte a cada cópia específica. Esse procedimento pressupõe o conhecimento de quando e como as diferentes cópias foram produzidas, isto é, o entendimento histórico do processo de produção, que, por sua vez, envolve uma componente técnica e estética determinante. A comparação de variações textuais recorrentes numa determinada edição com outras recorrentes noutra edição permite detectar padrões de variação e, com isso, a intenção autoral inicial e a final, se e até que ponto o significado do poema, do desenho ou da página se alterou e quando essa alteração ocorreu.

Quando em 1975 publicou “A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts”,¹⁸⁵ Hans Zeller considerou os textos como fenómenos históricos, sistemas semióticos que devem ser considerados “[...] altogether, in their relationships to one another, to their originators, and to the conditions of their genesis and influence” (SB 028: 244). Atribuindo ao editor um papel mais de historiador do que de crítico, Zeller procura libertar a interpretação literária do processo editorial, limitando a intervenção do editor apenas a erros absolutamente inequívocos e cuja verificação assenta em provas de natureza bibliográfica.¹⁸⁶ A mediação social e literária não

¹⁸⁴ McGann considera que todas as produções literárias, incluindo edições modernizadas, têm uma dimensão histórica. Por isso, afirma: “Every literary production is ahistorical in the sense of Tanselle’s usage”. As abordagens de Tanselle e McGann consideram ambas a vertente histórica, mas fazem-no com base em assunções distintas, que se prendem directamente com as diferentes concepções de “text” e “work”. Ao contrário de Tanselle, para quem essa diferença se situa no facto de o primeiro constituir a manifestação física do segundo, McGann considera a dimensão física não só a forma pela qual se pode conhecer uma obra, mas a *própria* obra.

¹⁸⁵ Este artigo constitui uma revisão e uma expansão de uma comunicação feita pelo autor na conferência *Modern Methods and Problems of Editing* que decorreu sob responsabilidade de Hans Walter Gabler, no “Study and Conference Center” da “Rockefeller Foundation”, entre 20 e 25 de Setembro de 1973.

¹⁸⁶ Zeller salienta:

Textual fault (“Textfehler”), that is to say, an intermittent suspension of authorisation (in the case of unauthorised documents, an intermittent breakdown in transmission), occurs when two conditions are fulfilled: (1) when the reading in question admits no sense in the wider contextual setting, or (particularly with modern literature) when it contradicts the logic specific to the text, the internal text structure; (2) when the results of analytical bibliography (in the broad sense of them) confirm the suspension of authorisation. The bibliographical demonstration requires a detailed investigation of the circumstances of authorisation [...]. In the simpler cases the demonstration can be verified by lists of misprints, correction sheets, or by correspondence

constitui, como na concepção romântica, uma corrupção da inspiração original do Poeta. É necessário um suporte que lhe permita tornar-se objecto material e devir evento social. Não considerando a dimensão histórica das edições, sejam elas críticas ou modernizadas, Tanselle encara a modernização e a normalização como uma abordagem ahistórica, que não pode ocorrer nas edições académicas. Para este autor, essa aproximação a uma grafia e sintaxe actuais constitui uma ingerência na tentativa do crítico textual de fixar um texto puramente histórico. Essa visão é, ela sim, ahistórica, pois não corresponde à realidade, à natureza histórica da obra literária.

Tanselle não perspectiva o processo literário de um ponto de vista social e, por esse motivo, considera que a natureza do público a que uma edição se destina não é determinante para a metodologia adoptada pelo crítico e para o tratamento do texto, o que é quase paradoxal, dado o objectivo de uma edição modernizada: facilitar a apropriação do texto pelo leitor. Toda a edição crítica é uma edição histórica, na medida em que inclui a evolução histórica de uma obra desde a origem até esse momento presente. O texto em torno do qual se organiza o aparato crítico tem em conta a autoridade que advém do passado de um determinado texto e a exigência presente de um dado público. Por não considerar a dimensão social da produção e disseminação literárias, para Tanselle o *copy-text* não pode ser a primeira edição, mas um texto tão próximo quanto possível do manuscrito e, se possível, esse documento.

Se Greg não aceitava a redução da crítica textual a uma aplicação mecânica de um conjunto de regras, McGann recusa a ideia de os textos poderem ser encarados como “purely transmissive mechanisms” (1991: 61) pela não consideração da relação do autor com o editor e o leitor. À luz da teoria social da edição, o texto é entendido não como produto de uma intenção autoral, mas de aspectos colaborativos, contextos históricos, pessoais, intertextuais, caracterizados, eles próprios, pela variação. A perda de centralidade da intencionalidade final e a valorização do leitor e da leitura como espaço de criação de sentido directamente associada à consciência da natureza discursiva da significação constituem um elo de ligação entre a teoria literária pós-estruturalista e a teoria social da edição, fundamentando alguns projectos editoriais electrónicos. Dos actos de leitura realizados por diferentes leitores resulta uma variedade de sentidos mais ampla do que a que é possível atribuir a um sujeito. Nessa

concerning individual passages, showing for instance that the author delegated the proof-reading of a particular sheet. (SB 028: 261)

medida, o sentido dos textos é sempre contingente e provisório. Para o crítico pós-estruturalista, a categoria de autor é uma forma de constranger a disseminação do sentido e estabilizar o texto:

Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. Such a conception suits criticism very well, the latter then allotting itself the important task of discovering the Author (or its hypostases: society, history, psyche, liberty) beneath the work: when the Author has been found, the text is “explained” – victory to the critic. (Barthes 2001: 212)

Manifestando uma concepção semelhante à de McGann, Shillingsburg propõe “a script act theory”,¹⁸⁷ que pretende servir de base conceptual à edição electrónica académica: “script act theory provides a theoretical framework for representing the work as a series of related historical events, each leaving its record in manuscripts, proofs, books, revisions, reprintings and translations (2007: 50).¹⁸⁸ É essa também a perspectiva de Randall McLeod quando afirma: “My enemies are editors – or anyone who stands between the modern consumer and the artist”.¹⁸⁹ Utilizando o pseudónimo “Orlando F. Booke”, McLeod (1999) considera a edição da Trinity Hall, Cambridge da tradução de John Harington de *Orlando Furioso* enquanto objecto material. A análise do papel utilizado e das marcas nele deixadas pelo prelo e da impressão de parte de uma dada imagem em três páginas do volume permite-lhe tirar conclusões relativamente aos procedimentos do compositor. Catalogado como primeira edição, esse volume é também constituído por folhas de uma segunda edição, destinada a suprir a ausência das correspondentes da primeira edição. Para não perder o controlo do grupo de folhas dessa segunda edição, que teria de inserir na primeira, o tipógrafo fê-las passar a todas

¹⁸⁷ Shillingsburg define “script act” como “[...] every sort of act conducted in relation to written and printed texts, including every act of reproduction and every act of reading” (2007:40).

¹⁸⁸ Shillingsburg considera que os textos são “inanimate physical phenomena” (55), não tendo uma intencionalidade própria, que lhes é conferida por um agente intencional. Nesse sentido, não é possível que o significado de um texto corresponda necessária e rigorosamente à intenção autoral ou sequer determinar a intenção, mesmo tratando-se da do leitor. Para Shillingsburg, nem mesmo a “morte do autor” e o facto do significado dos textos se construir na relação com o leitor são suficientes para atribuir autonomia ao texto. Esta constatação sublinha a importância dos aspectos sociais e materiais, e da organização gráfica do texto.

¹⁸⁹ Cf. <<http://linguafranca.mirror.theinfo.org/9706/fieldnotes.html>>.

ao mesmo tempo pelo prelo, o que explica os cantos dobrados e a impressão parcial da imagem em três páginas diferentes.¹⁹⁰

De uma forma geral, a forma pouco criteriosa como as folhas eram impressas e compiladas introduzia frequentemente variações. A prática de empilhar as folhas e passá-las pelo prelo alternando as pilhas de onde eram retiradas reflectia-se frequentemente na impressão na página errada ou na diferente ordenação das páginas. Outras vezes, as folhas deixavam marcas em *offset* nas folhas seguintes. A importância atribuída por McLeod às discrepâncias de cópia para cópia conduziu-o a criar, nos anos 80, o “McLeod Portable Collator”,¹⁹¹ que permite detectar variantes, de diferentes extensões, em diferentes edições de uma mesma obra. Décadas antes do desenvolvimento da teoria social da edição, Zeller assumira uma perspectiva semelhante, ao considerar a existência de diferentes versões e interrogando-se: “Should not the authority of a text be considered to extend equally to the texture of the text, to the relationship of its elements to one another and to the whole, and therefore to what constitutes a text as a text, to what makes it into a particular version?” (*SB* 028: 238).

O processo de produção dos textos implica a transformação do que foi inicialmente um fenómeno psicológico – o processo criativo – num fenómeno social – a obra literária, concepção que, até certo ponto, se aproxima da de Sally Bushell. Nesse processo, os conceitos de *autor autónomo* ou de *texto ideal* não têm cabimento,

¹⁹⁰ Este exemplo revela a importância do papel enquanto código bibliográfico e de considerar uma obra como construção material e no seu horizonte editorial. Permite ainda determinar concretamente quais as folhas que estariam a ser impressas alternadamente. Para além de o conjunto de folhas B analisado por McLeod, pertencem ainda à segunda edição a folha de título, embora a página-título, que foi deixada em branco por baixo do nome do tradutor, omitindo o título “knight”, seja da primeira edição.

¹⁹¹ O “Hinman Collator”, o primeiro dispositivo de colação moderno criado por Charlton Hinman, era demasiado volumoso e aquecia muito devido ao sistema de iluminação. O “McLeod Portable Collator”, como o nome indica, pode ser desmontado e, pesando cerca de dezassete quilos, ser transportado dentro de um estojo. A sua montagem, embora complexa, demora cerca de trinta a quarenta minutos e pode ser desmontado em metade desse tempo. Foram fabricados e vendidos a instituições de ensino particulares ou outras cerca de dezasseis exemplares deste aparelho. Entre essas instituições contam-se a National Library of Wales, em Aberystwyth, a New York Public Library, a Pierpont Morgan Library, o College of the Air Defence, em Camberra. Ao contrário do “Hinman Collator”, não exige que a superfície dos objectos seja plana. Prescindindo do sistema de luzes desse outro aparelho, recorre a espelhos que permitem detectar variações. O “McLeod Portable Collator” leva o cérebro humano a acreditar que ambos os olhos observam uma mesma página de um mesmo livro, quando, na verdade, os espelhos reflectem uma segunda cópia para um dos olhos. Quando surge uma variante verdadeira, o cérebro tem dificuldade em adaptar-se e a sua percepção surge como se estivesse a três dimensões. Em consequência disso, permite a colação rápida e eficiente de textos e a detecção de diferenças difíceis de apurar a olho nu. Carter Hailey introduziu alterações no “McLeod Portable Collator” e criou o “Hailey’s Comet”, substituindo a barra de suspensão dos espelhos e montando-os em braços articulados com lâmpadas. As primeiras ferramentas digitais aplicadas às Humanidades foram precisamente ferramentas facilitadoras da colação automática de versões e variantes e do tratamento genealógico das variações. Contudo, esse tipo de máquina depende muito da atenção, da memória e do olho humano, o que pode constituir uma desvantagem.

particularmente nos casos dos textos de que existem várias versões. A tendência para se considerar que as instituições de produção literária e crítica textual envolvem apenas as figuras do autor, do escriba ou do amanuense, do editor e do tipógrafo conduz a que a questão da edição dos textos seja perspectivada do ponto de vista da intenção final. Ora à preocupação com a instabilidade textual e o significado das várias versões de um texto subjaz precisamente uma nova concepção de texto, da sua apreensão e disseminação. A qualidade atribuída por Bushell à intervenção de intenções não-autorais no processo composicional difere da considerada por McGann, na medida em que, ao enumerar os elementos que constituem a última fase desse processo, a autora a designa explicitamente por “Unintended Meaning”, apontando modalidades e origens variadas para a introdução de elementos não intencionais ou não coincidentes com a intenção autoral num texto (88). Contudo, focando a sua atenção, não no discurso, mas no processo, nem por isso se centra, tal como McGann não o faz, exclusivamente na intenção autoral como decisiva para o significado do texto. Pelo contrário, para Bushell, o texto resultante de um processo criativo composicional articula o significado textual com uma série de actos intencionais do autor e outros actos mais ou menos intencionais não-autorais.

Independentemente dessa diferença de explicitação, o texto deixou de ser o produto isolado de um único indivíduo, constituído apenas pelos significantes inscritos na página a que o leitor atribui um determinado significado, para se tornar o resultado da acção articulada de factores que assumem papéis que a crítica textual tradicional não lhes reconhecia. “That it is a system”, explica Hans Zeller, “means that the work consists not of its elements but of the relationships between them” (*SB* 028: 241). Por um lado, enquanto produto social, o texto varia consoante o meio em que se difunde, deixando de ser possível considerar a intenção autoral como determinante para a sua interpretação ou, pelo menos, como o único factor decisivo.¹⁹² Por outro lado, o facto de variar à medida que circula, implica a existência de um público que o percebe de maneiras diferentes, consoante a personalidade individual e o contexto social em que se insere, e que participa no processo criativo: “The differences arise from variables that will be found on both sides of the textual transaction: ‘in’ the texts themselves, and ‘in’ the readers of the texts” (McGann 1991a: 10). Bushell contrapõe a esta ideia do texto

¹⁹² O próprio McGann considera que o papel da intenção autoral nas tomadas de decisão editoriais é variável e deve ser ponderado de acordo com as circunstâncias: “It is only one of many factors to be taken into account, and while in some cases it may and will determine the final decision, in many others it cannot” (1992: 128).

enquanto evento social a distinção entre *criação* e *produção* dos textos. Tratando-se de dois momentos distintos, quando o âmbito de estudo é a composição de uma obra, considerar esse processo um acto social é relativo. Isto porque enquanto o segundo desses momentos pode sê-lo, e de forma acentuada na fase final da edição do texto, a criação e a autoridade são actos privados e intelectualmente individuais.

A concepção de texto como “evento material e social” amplia a trajetória “from work to text” efectuada pela crítica literária pós-estruturalista. Entendido como objecto substantivo, não concreto ou definitivo, o texto constitui “a methodological field”, “a process of demonstration”, “experienced only in the activity of production” (Barthes 1968: 118), que não pode parar. Essa natureza do texto relaciona-se com o seu carácter radicalmente simbólico, com a natureza discursiva da significação – “Text [is] restored to language; like language, it is structured but off-centred, without closure” (Barthes 1968: 119) – e com a intertextualidade da escrita e da leitura. O texto só tem existência à medida que vai sendo construído e é na medida em que suscita do leitor uma leitura colaborativa e a sua reescrita, isto é, a sua comparticipação na construção do significado, que deixa de ser um mero objecto de consumo para se tornar “bound to *jouissance*, that is to a pleasure without separation” (Barthes 1968: 121).¹⁹³ É a linguagem que fala no texto, não o autor – “the text is held in language, only exists in the movement of a discourse” (1971: 118) – e, ao suscitar a colaboração do leitor, torna-se *escrevível* pela leitura. Nessa medida, o leitor é o elemento em falta na crítica literária e textual tradicional. Para Barthes, o texto é um espaço de utopia social que transcende as relações sociais entre autor, leitor e crítico, e as relações entre linguagens – “the Text is that space where no language has a hold over any other, where languages circulate” (1971: 122).

Do ponto de vista da teoria social da edição, ao passar de meio para meio, os textos assumem formas distintas, enquanto produtos de momentos, contextos sociais e institucionais diferentes. Por esse motivo, sendo produtos material e socialmente

¹⁹³ Nesse aspecto, “text” diferencia-se de “work” porque este último é consumido passivamente e não, como o primeiro, activamente produzido:

The work is normally the object of a consumption; [...] the Text (if only by its frequent “unreadability”) decants the work (the work permitting) from its consumption and gathers it up as play, activity, production, practice. [...]

The reduction of reading to a consumption is clearly responsible for the “boredom” experienced faced by many in the face of the modern (“unreadable”) text, the avant-garde film or painting: to be bored means that one cannot produce the text, open it out, set it going. (Barthes 1968: 120-1)

determinados, a sua análise deve ir além dos aspectos formais e linguísticos. Quer isto dizer que o *significado* de um texto não pode ser confundido com a sua *mensagem*. Esse nível textual materializa-se através de códigos bibliográficos que adquirem, também eles, uma função semiótica, nem sempre reconhecida, reservada pela hermenêutica tradicional apenas aos códigos linguísticos. Um texto pode não variar ao nível dos códigos linguísticos, isto é, as palavras podem manter-se as mesmas, mas adquirir um significado diferente pela variação dos códigos bibliográficos. Esta hermenêutica materialista, capaz de romper com a tradição romântica, é fundamental para a compreensão dos textos como “embodied phenomena” (McGann 1991a: 15), cujo significado se consubstancializa na rede de códigos linguísticos e bibliográficos e na materialidade do meio. “Language”, afirma Johanna Drucker, “is not ever *only* an ideal form. It always exists in some phenomenal form” (2002: 174). A diferença fundamental entre a crítica textual tradicional e a teoria social da edição reside na recusa, desta última, da possibilidade de reconstituição de uma forma ideal cuja autoridade a isente da dinâmica textual e da sua fenomenologia social.

Para a compreensão da textualidade e da leitura dos textos é, então, fundamental ter em conta aquele que constitui o seu nível mais material, normalmente não considerado na análise do texto literário, e que subjaz à noção de *leitura espacial*: a paginação, a escolha de caracteres, a pontuação, a capitalização, a ortografia, a relação dos elementos impressos com os espaços do texto, a tinta, o papel,¹⁹⁴ o formato da página, a dimensão, a encadernação e o preço do volume. Para além de não serem reproduzidos por uma nova edição, estes aspectos não são também geralmente referidos no aparato crítico de uma edição académica. Por integrarem a manifestação material de um texto, essa omissão equivale a considerá-lo uma abstracção, intangível e imutável, independentemente da instanciação. Para explicar algumas das variações existentes em diferentes edições do Soneto 111 de Shakespeare, McLeod considera a necessidade de “visually thinking about the text” (1981: 83). Do ponto de vista dos *accidentals*, da ortografia em particular, por vezes, as variações resultam não de erros de leitura, mas de “tiny muscular errors in setting” (83), isto é, da selecção, pelo tipógrafo, do tipo errado em virtude de este estar mal arrumado e ser tomado por outro, ou quando confunde um tipo com um tipo com ligatura. Mesmo relativamente aos *accidentals*, o processo de

¹⁹⁴ Para a importância do papel como elemento bibliográfico do livro enquanto construção material e revelador dos procedimentos dos compositores e da edição a que uma dada página pertence, cf. Orlando F. Booke (1999).

edição de textos não pode limitar-se aos aspectos do conteúdo. Na composição dos textos isabelinos, as opções ortográficas fundamentavam-se frequentemente em questões práticas que tinham consequências do ponto de vista material e formal. A relação estreita entre o texto e o meio gráfico conduziu a que a auto-representação do texto variasse frequentemente. Nalguns casos, as variações ficavam a dever-se ao facto de não haver uma ortografia fixa, sem consequências dos pontos de vista fonético e lexical. Frequentemente, os compositores evitavam a utilização de tipos cujos extremos se tocassem para que não se danificassem, introduzindo o hífen no interior de palavras ou o *e* no seu final de forma a prolongá-las ou fazendo substituir tipos com ligaturas pela combinação de dois outros tipos.¹⁹⁵ Daí resultavam alterações ortográficas capazes de introduzir diferenças de conteúdo. Noutros casos, os tipos eram de origem estrangeira, adquiridos a falantes de línguas em que determinadas letras como o *k* ou o *w*, determinadas combinações ou ligaturas eram praticamente inexistentes, o que levava a determinadas variações no seu aspecto gráfico. Estas circunstâncias conduzem McLeod a afirmar que um texto renascentista *fala* também de *si próprio*, denunciando a natureza colaborativa do processo “how texts were written, transmitted and read in the Renaissance” (Clod 1991: 279):

[...] the book is an imperfect transmission, and presents itself not only as being, but as having been and as about to become – presents itself, therefore, as a dynamic but imperfect transmission (known as dynamic because perceived as imperfect), as a surface not to trust. It asks our collaboration in transmitting it to another state [...] (272)¹⁹⁶

Nesse processo de transmissão adulterada, o meio gráfico está profundamente implicado na edição, assumindo uma feição claramente material. O texto renascentista transmite uma mensagem enquanto texto, mas também sobre si próprio, que não se limita ao conteúdo literário. A modernização destes aspectos apaga o entendimento *físico* que os compositores tinham da grafia ou, pelo menos, dos constrangimentos físicos que a disposição dos tipos para impressão acarretava:

¹⁹⁵ Para um descrição deste tipo de ocorrência, cf. Randall McLeod (1981: 83-86).

¹⁹⁶ Utilizando o pseudónimo Random Clod, McLeod refere-se concretamente à tradução de Harlington de *Orlando Furioso* e à lista de “Faults escaped” incluída no final da primeira edição. A prova de que a segunda edição foi revista a partir da primeira está no facto de alguns desses erros aí se manterem.

[..] for editors to transtype an early text from a kerning fount to the non- or minimally-kerning founts of modern re-editions is precisely to hide the equivocal relationship of concrete typesetting and abstract spelling in the early text. The editorial criterion of spelling does not allow us to distinguish in the reprint the material causality of the copytext image. (McLeod 1981-1982: 46)

Esta perspectiva editorial põe a descoberto a interferência editorial ocorrida no século XVIII e seguintes e acentua a natureza colaborativa da edição, evidenciando os processos de transformação inerentes a qualquer acto de transmissão. A necessidade de uma perspectiva histórica e materialista decorre do facto de as edições possuírem essas características, devendo o crítico zelar por não incorrer no erro de pretender alcançar uma edição não mediada, pois não é possível o acesso transparente a um autor ou a uma época. O próprio processo de “des-edição” tem limites, uma vez que qualquer acto crítico e editorial é um acto interpretativo.

Para além destes aspectos, são também elementos de socialização do texto os preços e mecanismos de publicidade, publicação e distribuição dos livros. Estes dois últimos factores instituem a obra não apenas como resultado da intenção do autor, mas como *um conjunto de textos e das suas relações* (Lavagnino 1995). A partir do momento em que se materializa e começa a circular, muitas intencionalidades se desenham. No caso particular de uma gravura de William Blake, cujo sentido se constrói a partir das vertentes icónica e textual, incluindo a primeira, não apenas a imagem, mas todo o *layout* da página, a relação entre ilustração e texto, quer no respeitante à complementaridade / redundância, quer à distribuição relativa, à relação espaço em branco / espaço ocupado da página, ao estilo, torna-se importante estudar o texto do ponto de vista material. Isto porque, para além de este não ser constituído apenas por factores linguísticos, o seu significado altera-se quando os códigos bibliográficos se alteram, ainda que o texto não sofra modificações do ponto de vista verbal.

Referindo-se à edição impressa do poema “On sitting down to King Lear once Again”, de John Keats, Randall McLeod (1981-1982) aponta os constrangimentos que advêm do facto de esta isolar o texto do contexto em que foi escrito, quer do ponto de vista da forma, quer do conteúdo. Esse contexto inclui aspectos materiais como a inscrição do poema entre o final de *The Tragedie of Hamlet* e o início de *The Tragedie of King Lear*, a não observância de capitalização original, a não representação da

revisão do poeta, a alteração do espaço entrelinhas no final do oitavo verso, a eliminação da data, que estabelecem relação directa com o conteúdo do poema. A não inclusão da marginália¹⁹⁷ de Keats à última das obras supracitadas elimina também a rede de relações que o poema e o autor estabelecem com Shakespeare e com essas obras. Por último, perde-se a relação entre a última delas e a própria vida de Keats. O facto de não se ter optado por uma edição fac-similada, mesmo considerando a mediação que a própria fotografia implica, conduziu a que “[...] editors have elevated text from context, extracted word from flesh, and redeemed the poem from the host of its meanings” (35).

Tanselle também refere a importância de proceder a uma análise bibliográfica dos textos para além de uma análise descritiva, que considere os aspectos físicos no momento da tomada de decisões textuais. Embora consciente de que as diferentes cópias de uma mesma edição não são idênticas, uma vez que dois objectos físicos nunca o são, podendo incluir também variações textuais resultantes de diferentes factores, a sua posição é diferente da de McGann. Ao procurar obter da análise das folhas impressas tanta informação quanto possível sobre o processo de impressão de um texto, Tanselle tem subjacente o objectivo de determinar o que é da responsabilidade do autor e o que é espúrio ou que, pelo menos, não estaria na cópia fornecida pelo autor ao compositor, e fixar o texto. O mesmo princípio aplica-se aos manuscritos em que o escriba e o copista são, simultaneamente, compositores e editores. No caso da edição tipográfica, é importante ter presente que circunstâncias físicas como a deterioração dos caracteres, a interrupção da impressão para proceder a correcções, a alteração da ordem por que as formas são passadas pelo prelo são passíveis de introduzir variações textuais.

A possibilidade de fixação do texto é um idealismo editorial, tanto mais que este varia, necessariamente, de leitor para leitor, fruto de variáveis que se encontram, quer nos próprios textos, quer nos leitores desses textos, sendo necessário analisar a forma como factores não linguísticos afectam e interagem com o leitor, a cada nova edição. Como David Greetham faz questão de salientar, a intenção de McGann não é destituir o autor enquanto fonte de autoridade e de significado, mas situá-lo num processo histórico

¹⁹⁷ As edições impressas e, por enquanto, a edição electrónica da obra de William Blake também enfermam desta ausência. Referindo-se em concreto à marginália de William Blake a *Aphorisms on Man*, de John Casper Lavator (1788) e *An Apology for the Bible*, de Richard Watson (1797), Jason Snart contextualiza a marginália numa interpretação do texto como objecto material ao considerar que a sua não representação fac-similada impede a consideração da rede intra- e intertextual alimentada pelos comentários do autor, que incluem remissões de aforismo para aforismo, de comentário para comentário, bem como a constatação de que nem todas parecem ter sido escritas pela mão de William Blake.

em que ele é apenas um dos intervenientes, e procurar ultrapassar a concepção romântica de génio solitário e de criação não mediada (xiii). É impossível ao editor estabilizar um texto porque, cada vez que produz uma nova edição, gera um novo momento de destabilização que implica novos códigos bibliográficos e novas situações individuais e sócio-culturais. Um novo texto pressupõe um novo contexto, em que a percepção e os códigos linguísticos são influenciados pela mudança ocorrida a esses dois níveis. Cada nova edição redefine o público de um texto e a sua forma de interagir com esse público.

A legitimidade de um texto não se esgota com a morte do autor, transformando-se antes à medida que a obra circula no tempo e no espaço e que diferentes leitores constroem novas versões do que lêem. Enquanto produtos sociais e históricos, as diferentes edições são detentoras da sua própria autoridade: “Literary works do not know themselves and cannot *be* known, apart from their specific material modes of existence / resistance. They are not channels of transmission; they are particular forms of transmissive interaction” (McGann 1991a: 11). Esta concepção textual, que pressupõe a consideração das diferentes formas assumidas pelo texto no processo de recepção e disseminação, tem implicações para autor, editor, leitor, teóricos do texto e críticos textuais. Trata-se de uma negociação em que um texto apenas poderá ser conhecido se considerado no seu *modo* particular de existência e em que cada texto contém a origem da sua própria validação, não dependente do exercício exterior de um juízo editorial.

A noção de “intenção final” é problematizada pelo facto de os textos e o seu significado serem encarados como um “acontecimento colaborativo”. Esta abordagem permite uma visão abrangente não apenas dos textos, mas também dos processos de produção textual, em que o texto é encarado não apenas enquanto objecto material, mas como acontecimento ou conjunto de acontecimentos materiais, devido à rede de relações sociais, variáveis no tempo, no espaço e de pessoa para pessoa, que pressupõe. McGann observa a forma como o significado se constrói física e socialmente:

No book is one *thing*, it is many *things*, fashioned and refashioned repeatedly under different circumstances. Its meaning [...] is in its use and because all its uses are always invested in real circumstances, the many meanings of any book are socially and physically coded in and by the books themselves. They bear the evidence of the meanings they have helped to make. (2002)

A textualidade torna-se “[...] a scene of complex dialogue and interchange, of testing and texting” (McGann 1991a: 7), em que a materialidade se fundamenta igualmente nos códigos linguísticos e nos códigos bibliográficos, e em que ambos os níveis se caracterizam pela instabilidade.

3.5. Multiplicidade, instabilidade, eventualidade e o problema da edição

Na medida em que a existência de diferentes versões concorre para a instabilidade textual, esta constitui-se como um factor a considerar obrigatoriamente na avaliação do papel actual da crítica textual e do significado das versões de um texto. Na verdade, como McGann lembra, a única regra invariável da condição textual é a *variação* (1991: 185). É o caso de textos em que, face a múltiplas autoridades, não é possível determinar aquela que corresponde à intenção final. Mesmo após uma análise criteriosa, o texto permanece ambíguo, isto é, uma dada intenção autoral é indissociável de um dado momento na cadeia de produção e transmissão textual. Cada uma das versões – “[an] obvious emblem of textual instability” (Tanselle *SB* 049: 2) – torna-se uma máquina de simulação de novos sentidos, cuja capacidade geradora se situa a três níveis: o contexto em que são produzidos, o autor que os escreve e o leitor que atribui um dado significado à cadeia de significantes. O contexto de um texto é constituído pela interpretação do significado veiculado pelos aspectos físicos. O seu significado é sempre resultado de uma negociação, sendo parcialmente interpretado e parcialmente criado pelo leitor.

O entendimento de um texto nos seus aspectos colaborativos pressupõe uma leitura que não se limita a ser linear ou espacial. Na medida em que o leitor, ao mesmo tempo que interage com o texto, interage com outros leitores, torna-se uma nova autoridade capaz de alterar o significado original do texto. Assim, para além de linguísticos e espaciais, os textos são múltiplos e interactivos, exigindo “a radial reading”. É este tipo de leitura que faz o leitor responder de forma activa aos actos discursivos de um texto, não imediatos ou visíveis, quebrando a ilusão da transparência do texto. Ao implicar a descodificação de um ou mais contextos, exige capacidade de

abstracção e a destruição da ideia de texto como entidade imediata e transparente. Nesta perspectiva, o texto é constituído por um conjunto de sinais concebidos para desencadear determinadas interacções. Sendo uma função da leitura linear e espacial, a “radial reading” ultrapassa o seu carácter imediato:

That “reading” is a reaction upon a textual field that comprises far more than the linguistic text, far more even than the linguistic and the spatial text. It is a reading that assumes that the physical texts [...] are not linguistic and spatial, but multiple and interactive as well. It is a reading which seeks to visibilize the textual field – the scene of radial reading – by a close observation of the materials, the means, and the modes of textual production as they develop and interact over time. (McGann 1991a: 124-5)

Deste ponto de vista, a instabilidade não decorre apenas da possibilidade de diferentes leitores interpretarem um mesmo texto de formas diferentes. Na verdade, essa possibilidade é sinal de que, na medida em que os textos se ligam a contextos particulares, cada acto interpretativo é suscitado por uma dada textualidade, “a radiant textuality” (McGann 2001b: 181). O significado de um texto é, então, um conjunto de condições concretas em permanente mudança. Uma vez que não é possível fixar o significado de um texto, a variabilidade é uma característica inerente à condição textual, não apenas o resultado da liberdade do leitor de interpretar: “[...] the meaning is in the use, and textuality is a social condition of various times, places, and persons” (McGann 1991a: 16). É o entendimento do carácter colaborativo dos textos que permite o aparecimento e interpretação de novas versões que se estabelecem como “máquinas de conhecimento” diferentes. Pela sua forte autoconsciência do contexto sócio-histórico dos textos, uma edição crítica pressupõe “a radial reading”. Ao remeter constantemente para o aparato crítico, notas, referências, por vezes para outros livros, não só obriga a uma leitura não sequencial, como institui a “radial reading” como uma função da historicização do texto, essencial à crítica editorial. Nesse processo, expõe o carácter essencialmente *construído* do texto, estilhaçando a ilusão de uma entidade transparente. Contudo, não deixa de ser uma limitação que, em última análise, o objectivo de uma edição crítica seja a reconstituição de um conjunto de versões passadas representantes de diversos estádios de um texto.

Tradicionalmente, do ponto de vista dos estudos literários, a interpretação dos textos raramente tinha em conta a sua materialidade não-linguística. A vontade de

reconstrução da intenção final, combinada com a valorização metodológica do *copy-text*, com o objectivo de produzir um texto definitivo e único, ignorava aspectos essenciais da historicidade da produção, transmissão e recepção textuais, perspectiva que terá tido o seu expoente em Fredson Bowers.¹⁹⁸ No respeitante à poesia em particular, a redução de um poema ao “texto” corresponde à sua redução à componente linguística, como se “poema” e “texto de um poema” fossem categorias equivalentes. Trata-se de encarar o poema como imaterial, como se a obra literária possuísse integridade enquanto tal, transcendente da sua textualidade concreta, dos eventos sociais e materiais por que se actualiza. Encarar o “texto” independentemente do seu estado físico, seja ele manuscrito, impresso ou electrónico, corresponde a considerá-lo um objecto intemporal, desligado do contexto histórico editorial. O facto de os textos deverem ser encarados do ponto de vista do seu “horizonte editorial”, isto é, do seu contexto de produção e reprodução, obrigou a uma reconceptualização da teoria do texto enquanto conjunto de operações sociais específicas. As diferenças textuais constatáveis do ponto de vista bibliográfico têm implicações do ponto de vista literário e do significado que ultrapassam a vertente linguística.

¹⁹⁸ O contributo de Bowers para a teoria ecléctica da edição incluiu a construção de um aparato crítico condicente com a teoria defendida por Greg. Em “A Rationale”, esse autor não faz qualquer referência à necessidade de construir um aparato crítico, sendo possível seguir a sua teoria da edição sem recorrer à sua existência. No entanto, face à necessidade do *Center for Editions of American Authors* em estabelecer edições académicas “unmodernized”, ou seja, capazes de satisfazer as necessidades dos críticos e, simultaneamente, serem acessíveis ao público em geral, um aparato tornou-se imprescindível. Assim, o que ficou conhecido como uma “CEEA edition”, isto é, uma edição que recebeu o selo de aprovação desse organismo, resulta da combinação da teoria de Greg e de um aparato crítico.

Tratando-se de uma tentativa de garantir a aproximação à intenção autoral, este aparato crítico não considera os aspectos materiais e institucionais do texto, assentando numa atitude ecléctica que sobredetermina a perspectiva histórica. O aparato crítico tradicional consistia na criação de dois conjuntos de notas, um destinado ao registo de variantes, o outro, ao de comentários do editor. O primeiro surgia em rodapé, o segundo podia, ou não, também aí figurar. Com a edição da obra de Thomas Dekker, a primeira a ser editada seguindo uma aplicação sistemática dos princípios de Greg, Bowers alterou esta economia, enfatizando a posição do *copy-text* face aos textos posteriores. Para tal, procedeu à divisão das variantes em várias categorias: alterações do editor aos *substantives* do *copy-text*, alterações do editor aos *accidentals* do *copy-text*, variações introduzidas no momento da impressão, variantes dos *substantives* constantes em edições anteriores a 1700. Todas estas variantes, à excepção das relativas aos *substantives*, surgem em anexo. Com isto, são registadas todas as alterações relativas aos *substantives* e aos *accidentals* feitas pelo editor. Uma vez que não considera indispensável que o leitor tenha conhecimento de todas as variantes introduzidas nas edições posteriores, apenas regista as variantes relativas aos *substantives*. Bowers distingue entre o registo das decisões editoriais com vista à emenda do *copy-text* e o registo histórico das variantes de *substantives* nas edições posteriores. Este procedimento conduz a uma diferenciação entre o estatuto do *copy-text* e o dos textos mais tardios, sem, contudo, desvalorizar o papel do editor: “[t]his apparatus, while it does not clutter the reading page with any but the most significant category of editorial decisions does enable the reader easily to focus on all editor’s decisions – which is specially important in view of the prominence given to editorial judgement in Greg’s rationale” (Tanselle. 1975, *SB* 028: 187).

A concepção de texto como espaço de trocas comunicativas conduziu ao questionar do papel actualmente reservado à crítica textual. Esta questão ultrapassa o âmbito da teoria da edição para se inscrever no da teoria do texto e, em última análise, no da teoria da literatura. Tradicionalmente, a crítica literária ocupava-se da interpretação dos textos, com o objectivo da produção de significado, e a crítica textual com aspectos relativos à sua apresentação e forma. Desde a década de 60 que nos Estados Unidos se instaurou no seio dos estudos culturais e literários o que McGann designou por “a system of apartheid” (2002), isto é, uma separação entre disciplinas de carácter analítico como a edição, a análise bibliográfica e o trabalho de arquivo, e procedimentos baseados na teoria e interpretação de textos, com desvantagem para as primeiras. Tanselle chama a atenção para a facilidade com que ambas as funções se podem misturar:

The editor may at first feel that his job is different from the critic's in that he is concerned with establishing intended *wording*, not with explicating intended *meaning* [...] That is, he may think [...] that he is dealing only with the author's locutionary act, not his illocutionary act. But he soon realizes that his discovery of textual errors or his choice among textual variants involves his understanding of the intended meaning of the text. (*SB 029*: 180)

Desde o tempo de Fredson Bowers que a crítica textual reclama uma maior colaboração com a crítica literária, na convicção de que tomadas de decisão relativas à grafia das palavras e à sua disposição na página envolvem a interpretação do significado textual. O reverso é também possível: de entre o “compositional material”, o estudo do pré-texto pode ser fundamental do ponto de vista da crítica literária para a interpretação do significado. Por outro lado, na tentativa de estabelecer uma matriz para a edição, existe o perigo de que os textos se tornem mais o resultado do juízo de um editor do que da intenção de um autor. Greg faz depender a definição do *copy-text* precisamente da capacidade do editor de fazer uma opção fundamentada e criteriosa: “It is impossible to exclude individual judgement from editorial procedure: it operates of necessity in the all-important matter of the choice of copy-text and in the minor one of deciding what readings are possible and what are not” (*SB 003*: 27). Uma vez que a avaliação do mérito intrínseco das versões depende de um juízo editorial, o editor tem de ter a isenção necessária (“discretion” e “reason”) à garantia de que as versões são “[...] what

the author wrote rather than their appeal to [his] individual taste [...]” (SB 003: 30). Independentemente da metodologia rigorosa seguida pela crítica textual, uma nova edição não substitui as anteriores, gerando antes novas versões.

Tanselle chama a atenção para que

[...] the comparison of readings, leading to inferences about the relationships of the texts, must involve analysis of physical evidence as well as literary analysis: examination of the physical features of a document is relevant not only to dating the document but also to evaluating the readings in the text contained in that document. (1990: 291)

Todavia, para o editor, o objectivo da atenção dada aos *accidentals* é sempre a tentativa de reconstituir as opções e hábitos do autor. Da mesma forma, a consideração dos aspectos colaborativos do texto, também eles instáveis, nada tem a ver com a perspectiva da crítica intencionalista, por muito que Tanselle afirme: “[t]he truth is that the concern with single author’s intentions has regularly encompassed and accommodated the presence of collaborative elements in texts” (SB 049: 8). Da mesma forma, a noção de instabilidade textual tal como a teoria social da edição a entende não se assemelha ao exercício de comparação do editor eclético na reconstrução dos textos. Enquanto este último tem a ilusão da fixação de um texto a partir da análise de vários outros ou enquanto produto da sua mente, “the text that never was”, a primeira põe a tónica na análise comparativa de variantes múltiplas e na compreensão da sua historicidade específica, encarando teoria da edição e crítica literária como actividades interligadas. Para Tanselle, a construção de um aparato crítico tem sempre em vista o registo da historicidade das formas textuais e documentais numa nova edição.¹⁹⁹ Nessa medida, constitui uma forma de conciliar a perspectivas da teoria social e da teoria intencionalista:

The idea that an apparatus gives readers access to differing texts of a work (while at the same time showing the evidence underlying editorial decisions) is of course the

¹⁹⁹ Este não deixa de ser um objectivo contraditório, uma vez que, ao mesmo tempo que se pretende alcançar a obra “ideal”, inclui-se no aparato crítico tanta informação quanto possível sobre as variantes textuais.

traditional reason for providing apparatus; and it may yet offer a means for reconciling the social and the authorial approaches to editing. (*SB* 044: 140)

Uma vez que o significado de um texto depende, entre outros factores, da rede de códigos linguísticos e bibliográficos, crítica textual e hermenêutica são actividades inseparáveis no estudo de um texto. A actividade editorial, frequentemente caracterizada como execução mecânica de um conjunto de procedimentos, tem de relacionar-se com a interpretação literária, tendo por base o estudo de textos materiais, sua produção e disseminação. “Textual bibliography”, afirma Philip Gaskell, “is based on the union of literary judgement with bibliographical expertise” (338). A ideia de que o papel do editor é determinar o texto, e o do crítico literário o de interpretá-lo posteriormente, com esta última função a ser considerada mais prestigante – fundamentando a distinção entre “Lower” e “Higher criticism” – marcava a edição tipográfica.

A necessidade de integração das duas dimensões significa que a interpretação literária deve considerar também a materialidade bibliográfica e social da textualidade e não apenas as suas materialidades linguística ou narrativa. Não se trata de diferenciar uma hermenêutica não-materialista de uma hermenêutica materialista, mas sim de redefinir a natureza da materialidade a que o acto hermenêutico presta atenção. Ao ignorar os aspectos comunicativos do texto, concentrando-se no nível linguístico, a crítica textual tradicional coaduna-se a uma hermenêutica que interpreta e situa o significado nessa vertente. Todo o acto editorial é um acto interpretativo e sujeito à instabilidade introduzida pelos mecanismos de análise. Perder de vista essa noção significa também ignorar a indeterminação material e a instabilidade dos textos. Uma teoria do texto que encara o texto como um artefacto cultural e social, linguístico e bibliográfico considera os elementos autor, escriba, manuscrito, tipógrafo, editor, leitor. Por isso deve incluir uma teoria da leitura e da escrita, da intenção e da recepção, da criação original e da disseminação, da revisão e da corrupção, desconstruindo uma noção mais tradicional de crítica textual e literária.

Nesta perspectiva, a obra de William Blake, o seu método de produção e a fundamentação conducente à sua invenção são paradigmáticas. Por um lado, porque nessa obra a estabilidade linguística não garante a fixação de um texto definitivo. Por outro, porque a obra intermediática de William Blake, que integra vertentes verbal e pictórica, não se compadece de uma definição de “texto” que compreende apenas a vertente linguística. Por último, porque foi o próprio William Blake a furtar-se a essa

uniformização, fazendo de cada um dos seus livros iluminados, produzidos em edição, uma publicação singular, de acordo com a distinção entre a verdadeira arte, criativa e única, e aquela outra, que, reproduzível e não genuína, o levava a afirmar no *Public Address*: “Engraving as an Art is Lost in England owing to an artfully propagated opinion that Drawing spoils an Engraver” (E 1988: 571-2). O contrário teria significado a disseminação de uma série de cópias, eventualmente iguais para uma mesma edição, quando o autor pretendia que cada obra correspondesse a uma edição, o que tem implicações para o significado e para o seu entendimento enquanto obra literária. No caso de Blake, cada cópia original é única, existindo não um *texto ideal*, mas uma *cópia ideal* para cada edição, a qual pode ser recuperada, se identificadas todas as cópias de uma edição.²⁰⁰ As próprias condições específicas em que cada cópia era produzida justificavam-na e alteravam-na ou não. A história editorial da obra de William Blake mostra como esta constitui um produto e acontecimento socializado pela materialidade da sua produção, transmissão e recepção desde o momento inicial.

A historicização de conceitos como *intenção autoral* e *autoridade* reflecte-se, em última análise, numa diferente teoria da obra literária e das formas variadas que vai assumindo ao longo do tempo. Relativamente a uma edição académica, a teoria social da edição não rejeita a importância de o texto se fazer acompanhar de informação relativa a todos os textos relevantes que com ele estabelecem relações genéticas ou colaterais. McGann não descarta a metodologia de trabalho da teoria da edição e da crítica textual tradicionais. Afasta-se dela na medida em que, considerando embora a intenção autoral importante, recusa que esse possa ser o único critério ou o sequer o critério determinante para o estabelecimento do *copy-text*. Sendo a autoridade um acto, ou conjunto de actos, social, e não solitário, nenhum *texto* de uma obra poderá ser considerado o correcto, sendo a sua autoridade relativa. Não se trata aqui da morte do autor, que Barthes anunciava em 1969, mas da concepção de autoria e de obra como um processo, uma negociação para a qual contribuem várias vozes.

De acordo com John Bryant (2002), ao apresentar um texto construído a partir de diversas fontes, a edição ecléctica oculta sua própria historicidade e o facto de resultar de um juízo editorial mais ou menos objectivo. Por esse motivo, o autor apresenta uma teoria integrada dos procedimentos de revisão do texto que denunciam a

²⁰⁰ Essa perspectiva significa que as obras literárias não possuem uma integridade própria enquanto tal, independente de elementos materiais e bibliográficos, não constituindo um objecto intemporal e desligado da história, que transcende a textualidade concreta pela qual se actualizam.

sua natureza cultural e social, avançando um conjunto de códigos de revisão que permitem distinguir intenção autoral e revisão editorial. De acordo com Bryant, o aparato crítico da edição de um texto crítico não pode remeter para uma posição subsidiária o conjunto de negociações ocorridas nesse processo de revisão.²⁰¹ Nesta perspectiva, nenhuma edição crítica pode ser considerada única ou sequer definitiva, dependendo das necessidades do presente e do futuro. Uma vez que resulta de exigências contemporâneas, para além de proporcionar ao leitor o historial dos textos de uma dada obra, deve incorporar na teoria por que se rege a consideração do público a que se dirige e dos objectivos que pretende alcançar. É essa relação funcional que o editor de uma edição crítica mantém com o leitor que legitima diferentes edições críticas, destinadas a públicos diferentes e não limita a crítica textual à aplicação mecânica de um conjunto de regras. Um novo contexto de produção e recepção desencadeia uma nova versão, resultante de uma nova intenção e é nessa perspectiva que a autoridade dos textos deve ser encarada.

Pelas suas potencialidades em termos de armazenamento e disponibilização justaposta de materiais, a edição electrónica é porventura a mais adequada à teoria social da edição e à edição de textos de que existem múltiplas versões, permitindo a resolução do dilema que se impunha à crítica textual idealista face à “incompatibility of real parts and notional wholes” (Sutherland 1998:28). Ela surge, então, como uma consequência de uma nova forma de encarar os textos. Com vista à optimização desse tipo de edição convém ter presentes as limitações que a forma tecnológica do livro impôs à edição crítica e ao estudo de textos. A tecnologia digital não elimina o papel do editor ou a crítica textual, pelo que continua a ser necessário o conhecimento dos modelos críticos herdados da edição impressa. Essencialmente, altera as formas de representação e transmissão do saber, e aumenta as possibilidades de armazenamento, acesso, colação e estudo dos textos.

Dadas as características do método de produção e da obra de William Blake, em que os códigos bibliográficos assumem uma importância evidente e, no caso concreto de *Songs of Innocence and of Experience*, face à introdução deliberada de variantes ao nível da aplicação da cor, da ordenação das gravuras dentro de cada sequência, à atribuição de determinadas gravuras a uma ou a outra sequência, à inclusão ou omissão

²⁰¹ Bryant considera que a combinação da edição electrónica com a edição impressa permite explorar as potencialidades sinérgicas de ambas: por um lado, a leitura de um texto contínuo proporcionada pelo livro; por outro, a simulação de uma enorme quantidade de variantes textuais.

de poemas não é possível tomar uma das versões como *copy text*. Por outro lado, uma edição crítica dessa obra em particular coarctaria necessariamente a sua riqueza bibliográfica e a representação do seu processo de disseminação, sobretudo se for reduzida à vertente textual. Nessa medida, independentemente de alguns dos constrangimentos que caracterizam a estrutura, a representação e o acesso em *The William Blake Archive*, o arquivo electrónico parece constituir actualmente o formato mais adequado ao armazenamento e disponibilização da obra de William Blake. Isto porque o meio digital obrigou à reconceptualização da ecologia dos textos, disponibilizando “objective and antiseptic parallel texts” (Shillingsburg 2007: 144), à consideração da sua materialidade cultural, genética, social e tecnológica, permitindo a representação da diversidade da intenção autoral e a integridade dos diferentes estádios de cada livro iluminado.

O nome do autor constrói-se através de uma série de actos críticos e interpretativos exercidos sobre a sua obra. Ao editar-se um texto, é o próprio autor que é editado, o que resulta numa dada identidade e imagem autoral que, no caso de William Blake, assume diferentes nomes de autor, cada um deles uma função cultural, técnica e economicamente condicionada. No contexto tecnológico actual, tornou-se possível pensar e testar a edição electrónica como uma representação eficaz da textualidade fluida e pictoscrita da sua obra e da sua história editorial. De um ponto de vista mais prático, a edição electrónica alterou a forma como o académico tem acesso e examina uma imagem ou um texto, o que neles procura, como os compara, como transcreve as fontes. Por esse motivo, de entre os projectos de edição electrónica, ao constituir-se como um “ecossistema vivo”, o formato de arquivo em construção, que pode prosseguir mesmo que os editores a certa altura dele se afastem, é o mais adequado ao processo de representação, historicização e documentação das formas textuais, potenciando o estudo crítico dos textos.

4. Edição electrónica: o arquivo como ecossistema vivo

O advento da tecnologia digital coincide com o afastamento progressivo da crítica textual e da teoria editorial do conceito de “edição definitiva”. A deslocação da ênfase no idealismo da intenção autoral para os aspectos sociais do texto acentuou a insatisfação dos académicos face à incapacidade do códice, que no passado ultrapassara o manuscrito pela sua capacidade de armazenamento e difusão do conhecimento, em representar satisfatoriamente as versões de um texto. O estudo de um livro exigia então uma série de novas edições, críticas, fac-similadas, anotadas, de materiais contextuais ou de apoio, novas “máquinas de conhecimento” que sofriam das mesmas limitações, quer do ponto de vista económico, quer do espaço exigido, não permitindo abarcar a totalidade das versões. Para a comunidade académica, a amplitude do fluxo de informação acarretava problemas de comunicação que a economia do livro era incapaz de resolver.

Em consequência dessa limitação, os editores eram forçados a apresentar um único texto, uma edição diplomática ou uma edição crítica, apenas uma amostra dos textos de uma obra ou a sua descrição analítica mais ou menos objectiva, incorporando no texto considerado principal todas as variantes devidamente assinaladas ou incluindo um aparato crítico. A forma estrutural desse aparato, cuja construção e distribuição tem suscitado aceso debate, é resultado das limitações do códice. No caso de textos mais complexos, a extensão de um aparato que pretendesse abarcar todas as versões, tornaria a edição ilegível. Antecipando a natureza reticular do hipertexto electrónico,²⁰² o aparato impresso surgia quer em nota de rodapé, quer em apêndice no final do texto, podendo remeter para outras notas, para o corpo do texto principal, para a bibliografia. Neste caso, as variantes do texto considerado central eram geralmente relegadas para as notas. Pouco cómodo para o leitor quando se encontra no final do livro, o aparato crítico

²⁰² Veja-se a referência de Espen J. Aarseth:

[t]he footnote is a typical example of a structure that can be seen as both uni- and multicursal. It creates a bivium, or choice of expansion, but should we decide to take this path (reading the footnote), the footnote itself returns us to the main track immediately afterward. Perhaps a footnoted text can be described as multicursal on the micro level and unicursal on the macro level. (1997a: 7-8)

apresenta o risco de que este leia as notas todas de uma vez ao fim de alguns percursos ao apêndice onde se encontram, ou apenas no final da leitura integral do texto. A opção por um texto paralelo é igualmente insatisfatória, na medida em que também levanta a questão do espaço, da manuseabilidade da edição e dos custos. Uma edição impressa constitui uma solução que funciona bem apenas quando apresenta um texto de que existe somente uma versão, quando cada nota se reporta a um único ponto do texto, permitindo uma leitura relativamente linear e sequencial.²⁰³

McGann explica a estrutura formal do aparato crítico em resultado das limitações do códice (2001a).²⁰⁴ Para Tanselle, o facto de um editor optar por reproduzir apenas um texto em toda a sua extensão resulta da economia do livro, da sua incapacidade de abarcar mais versões integrais e não da convicção de que um texto eclético seja o único capaz de reconstruir o texto autoral:

Critical editors of the past clearly believed in the importance of critical texts. But their presentation of single texts did not necessarily mean (and in fact was not likely to have meant) that they believed only one text was valid and desirable; it only meant that the option of presenting more texts was not open to them. (*SB* 049: 54)

O descontentamento dos académicos face aos constrangimentos criados pelo livro à edição crítica e documental dos textos conduziu, no decurso da década de 90, em articulação com as possibilidades oferecidas pelas tecnologias da comunicação e da informação, ao amadurecimento de projectos de edição electrónica. Pela sua plasticidade, a edição electrónica pôs termo à necessidade de o estudo do livro se fazer apenas recorrendo a materiais que se inscrevem no mesmo formato que o objecto da investigação. No caso de William Blake, se se considerar o elevado número de obras

²⁰³ A complexidade do aparato crítico no caso de textos de que existem muitas versões ou em que existem muitas variações dificultando a reconstrução das variantes pelo leitor conduz Charles L. Ross a considerar, num trocadilho com a afirmação de Barthes, que “the birth of the reader-as-editor must be at the cost of the death of the critical edition” (225). Na sua opinião, essa complexidade torna o leitor um consumidor passivo da edição, fazendo com que não construa os seus próprios textos a partir da consulta do aparato crítico.

²⁰⁴ Hoyt N. Duggan aponta a economia do livro e os constrangimentos que dela decorrem como responsável pela oposição entre abordagens editoriais conservadoras (“best texts”) e intervencionistas, (edições críticas), que não considera inerente à prática ou aos princípios editoriais, mas uma construção económica e tecnológica (1996: 79).

Geralmente, um aparato crítico é utilizado com dois objectivos: numa edição académica de leitura, é incluída uma selecção de elementos com a finalidade de justificar decisões editoriais relativas à emenda de excertos; no caso de uma edição crítica histórica, é apresentado um aparato completo, a fim de possibilitar ao académico a reconstrução da história genética do texto e a citação a partir de qualquer um dos documentos.

que produziu e ilustrou, das quais, só livros iluminados são dezanove, de que existem cerca de cento e setenta e cinco cópias, facilmente se conclui que, do ponto de vista físico, um estudo comparativo em códice seria incomportável. Por outro lado, uma edição crítica segue apenas uma dada estratégia editorial, visando, à partida, apenas um determinado público, o que limita a utilização.

A *World Wide Web* é um arquivo de textos de grande dimensão – “an archive of archives” (McGann 2001: 58) –, cuja estrutura retórica paradigmática, o hipertexto, possibilita a navegação entre arquivos e sítios de amplitude e complexidade diferentes e no seu interior, organizados de acordo com critérios editoriais diversos.²⁰⁵ Devido às características hipertextuais e embora mantendo princípios aplicados ao livro, o meio digital alterou as práticas editoriais. A capacidade de armazenamento²⁰⁶ de informação em diferentes suportes, de ligação em rede, de actualização e correcção a qualquer momento, dos documentos e a velocidade a que tal é possível, constituem, a par com a disponibilização de objectos fisicamente dispersos e antes acessíveis apenas a

²⁰⁵ George Landow associa “hipertexto” apenas ao meio digital, considerando-o “[...] text composed of blocks of text – what Barthes terms a *lexia* – and the electronic links that join them” (3), como se as suas características dependessem totalmente do meio em que se inscrevem. Contudo, alguns dos princípios que caracterizam o hipertexto são reconhecíveis no livro impresso, muito particularmente nas edições críticas, transformando o que à partida seria uma forma tecnológica suscitadora de uma leitura linear. O mesmo sucede noutro tipo de edições em que o leitor pode optar por diferentes percursos de leitura, fazendo opções, navegando pelas páginas de acordo com as instruções, ou em edições académicas de, por exemplo, clássicos da literatura, que contêm uma introdução e notas textuais e explicativas. Outros formatos tipográficos como jornais, revistas ou obras de referência como a enciclopédia ou dicionário, suscitam uma leitura não linear assente em modelos em rede, utilizando princípios hipertextuais como forma de controlar a informação. Este é, de resto, o sentido do conceito original, tal como foi descrito por Ted Nelson no seu artigo de 1965: o hipertexto electrónico é apenas a forma mais adequada ao hipertexto, já que se trata de uma estrutura de organização e indexação da informação comum a certos géneros impressos. Do ponto de vista gráfico e formal, as possibilidades de funcionamento do livro fazem dele um *e-space* virtual (Drucker 2008), independentemente de as suas páginas se encontrarem compiladas de uma determinada forma fixa.

Por outro lado, uma forma de organização do saber como a estruturação em árvore, tradicionalmente seguida pelo impresso, foi adoptada pelo meio digital. Os conceitos de linearidade/multilinearidade e não-sequencialidade/multi-sequencialidade não são suficientes para distinguir entre um arquivo de textos impressos e um arquivo de textos electrónicos, tanto mais que o meio digital manteve algumas das convenções próprias da cultura tipográfica. Por exemplo, a nota de rodapé tem o seu paralelo na abertura de uma nova janela contendo um metatexto acessível a partir de uma ligação no texto principal, e o índice estabelece o mesmo tipo de relação com a organização das ligações numa página de entrada. De há muito que, na cultura impressa, os críticos literários se dedicam à produção metatextual e a metaleitura é possível tanto no meio tipográfico como no meio digital. Nesse sentido, “[s]trictly speaking, hypertext is not a medium, if by medium we understand some relatively fixed features of a communication technology. Rather, it is one rhetorical structure among others in the computer [...]” (Rune Dalgaard 2001: 176).

Refira-se ainda que a flexibilidade que caracteriza o acesso à informação, a navegação e a orientação na leitura de um livro impresso através do índice, notas remissivas e comentários escritos à margem, marcas, o *lay-out*, o formato da página, a portabilidade e outros aspectos materiais são elementos nem sempre considerados quando se compara livro e meio digital.

²⁰⁶ A capacidade de armazenamento de um arquivo electrónico de textos permite a inclusão de traduções do original, que Kenneth M. Price, referindo-se à futura inclusão de uma tradução espanhola de *Leaves of Grass* no *Whitman Archive*, considera uma versão dos textos dessa obra.

especialistas, as potencialidades mais evidentes de uma edição electrónica de textos das Humanidades.

Aplicada ao texto literário e à produção de um modelo de representação textual, a computação assenta em duas premissas: a possibilidade de uma representação semelhante ao original da totalidade dos textos de uma obra, e a possibilidade de manipulação desse original e do conhecimento sobre ele na sua simulação. Escolhido o meio electrónico, os editores tendem a optar pelo formato de arquivo. Essa opção fica a dever-se ao facto de o arquivo electrónico²⁰⁷ favorecer a metaleitura e, por esse motivo, constituir o formato mais adequado à “radial reading”, permitindo representar a história da produção, transmissão e recepção dos textos de uma obra e de outro tipo de documentos,²⁰⁸ o seu estudo e comparação, e a inclusão de novos tipos de anotação que ultrapassam a dificuldade da edição impressa em conciliar texto e aparato crítico. McGann e Buzzetti salientam:

No text, no book, no social event is one thing. Each is many things, fashioned and refashioned repeatedly in repetitions that often occur (as it were) simultaneously. The works evolve and mutate in their use. And because all such uses are always invested in real circumstances, these multiplying forms are socially and physically coded in and by the works themselves. They bear the evidence of the meanings they have helped to make. [...]

McKenzie's central idea, that bibliographical objects are social objects, begs to be realized in digital terms and tools—begs to be realized *by* those tools and the people who make them. (2006: 71-71)

Desde que incluindo as ferramentas necessárias ao estudo dos textos nessa perspectiva, o meio digital possibilita a representação dos objectos bibliográficos como objectos sociais e, com isso, a representação de “the fundamentally volatile character of

²⁰⁷ Este subcapítulo visará, sobretudo, o estudo do arquivo enquanto formato particular da edição electrónica do ponto de vista da sua aplicação às Humanidades e às edições académicas. O entendimento de arquivo tecnológico como “ecossistema vivo” não se limita à necessidade de prever a sua expansão pela adição de novos materiais ou pela construção de novas ferramentas de indexação e de análise, mas também à dialéctica que lhe subjaz pela sua natureza hipertextual e pela rede de relações que os textos enquanto eventos materiais pressupõem, as quais se revelam na materialidade da interface e nas possibilidades de interacção entre leitores e ficheiros.

²⁰⁸ Lavagnino (1995) sintetiza essa dupla funcionalidade de uma edição académica: “What a number of scholars have imagined a hypertext edition would be, then, is a system that would store both electronic texts and images of all versions of the works in question, and offer the ability to display parallel texts of any two versions, as either images or electronic texts”.

the textual condition” (Buzzetti & McGann 2006). Num arquivo de textos académicos, a pesquisa e manipulação dos objectos são asseguradas através de ligações que permitem aos intertextos, paratextos e metatextos funcionar como interface entre os textos e o arquivo. Trata-se de “a second-order textuality” (Dalgaard 2001: 175), que se repercute na leitura e no estudo dos textos literários em particular, e na compreensão da natureza dos textos em geral. Pela autoconsciência da materialidade e pela possibilidade de utilizar imagens fac-similadas, a edição electrónica dá maior visibilidade a aspectos da materialidade genética e social dos textos, a idiosincrasias do autor que a edição impressa frequentemente tende a normalizar silenciosamente.²⁰⁹ Pelo seu carácter hipermediático, reconceptualiza a noção de texto em que a dimensão verbal ocupa o lugar central na hierarquia bibliográfica, permitindo representar a dimensão visual da significação, proporcionando ligações a anotações, explicações, som, imagens, *video-clips* e suscitando novos géneros literários inscritos em formas de textualidade próprias da digitalidade.

Por isso pode considerar-se o formato mais adequado à óptica da teoria social da edição, não fixando ou petrificando o texto pela publicação e construindo a sua própria versão desse texto. Nesse processo, como salienta Derrida, o próprio arquivo constitui um modo de constrangimento dos textos, na medida em que os molda a um determinado formato. A edição electrónica assume-se como “another version of the text, one that in many cases, especially when an archive approach is being taken, seeks to encompass all versions. But it is merely another witness in the life of a text, not the final witness, and must be preserved in some form as that witness (Marilyn Deegan 2006: 358). Ao fazê-lo, constrói a sua versão dos documentos, evidenciando como, apesar das potencialidades de representação documental, uma edição electrónica resulta de um conjunto de actos interpretativos.

²⁰⁹ O carácter social dos textos e a importância dos aspectos bibliográficos para o seu significado e estudo conduzem Martha Nell Smith a salientar a importância da adopção de procedimentos críticos e interdisciplinares flexíveis, que metaforicamente designa por “lesbian rule” (2004, 2007), que sigam os princípios da *Text Encoding Initiative* (TEI). Tais procedimentos não devem comprometer a fluidez da textualidade (Bryant 2002), procurando fixá-la numa improvável *edição crítica definitiva*, construída a partir de uma perspectiva única. A possibilidade de estabelecer ligações entre os diversos documentos é crucial para uma edição que se pretende orientada para o utilizador e capaz de romper com a unissequencialidade da leitura suscitada pelo livro.

Por outro lado, aspectos materiais extra-textuais como manchas, rabiscos, riscos, impressões digitais presentes em manuscritos são elementos da produção, circulação e interpretação dos textos. Ao oferecer várias versões de um texto ou o fac-símile de manuscritos e imagens, o meio digital demonstra a insuficiência da categorização dos textos em poesia ou prosa e a importância de a TEI prever a possibilidade de ter de lidar com a peculiaridade de um dado autor.

Torna-se assim evidente que a edição electrónica não significa o fim da crítica textual, mas sim o de determinados pressupostos editoriais suscitados pela sucessiva publicação de edições impressas, por sua vez geradoras de novas versões e de novas edições. O editor de uma edição electrónica pondera o mesmo tipo de questões que o editor de uma edição impressa e, tal como nesse outro tipo de edição, os procedimentos adoptados constituem actos interpretativos. Uma edição académica electrónica não tem como único objectivo disponibilizar documentos pesquisáveis, sejam eles textos ou imagens, não bastando fotografar uma determinada colecção de textos. Tem subjacentes questões que se prendem com a crítica textual, o público a que se destina, o tipo de anotações e de ligações exigidas, o formato mais adequado aos objectivos a atingir.²¹⁰ As próprias competências do editor têm de ser diversificadas e incluir questões de natureza prática, como conhecimentos relativos ao desenho gráfico da interface, programação, implementação dos procedimentos de codificação, organização do projecto tendo em vista o público e a distribuição/publicação. Estas questões técnicas obrigam-no não apenas a repensar a textualidade, mas também a definir exactamente o

²¹⁰ Por exemplo, *The William Blake Archive* foi concebido tendo em mente um público académico e o estudo da obra desse autor, circunstância que, para além de constrangimentos técnicos, os editores utilizam para justificar algumas das opções tomadas.

Ao conceber a edição electrónica do poema “Caedmon’s Hymn”, que, na edição impressa tinha sido sempre editado como um *multitexto*, Daniel Paul O’Donnell (2005) encara as decisões que tem de tomar enquanto editor a partir de uma dupla perspectiva. Antes de mais, no sentido de evitar a ocorrência de erros, procurou-se que a partir de uma mesma transcrição diplomática fosse possível gerar diferentes textos críticos sem que houvesse necessidade de digitá-los mais do que uma vez. Depois, foi possível manter em níveis distintos a transcrição das fontes primárias e a actividade editorial, numa primeira fase, separando a marcação utilizada para descrever as diferentes versões (“Witness Archive Level”), a actividade editorial propriamente dita (“Filter Level” e “Processor Level”) e da disponibilização do texto (Display Level”). Com a aplicação da folha de estilo XSLT, foi eliminada a distinção entre “Witness Archive Level” e “Filter” ou “Virtual Level”, uma vez que esta alberga todos os dados, independentemente da fonte. Foi possível adaptar o modelo original aos avanços tecnológicos e, apesar de se ter alterado um aspecto da acção editorial que se prende com a organização, adaptação, interpretação e re-representação dos dados, manter o que fora um dos critérios editoriais do primeiro modelo: manter separados os níveis dos dados, isto é, os textos, e da organização, isto é, da actividade editorial.

Outro dos critérios editoriais importantes era o de criar uma edição crítica baseada no formato de arquivo, contendo fac-símiles a cores e transcrições diplomáticas de todas as versões que permitisse gerar, no momento, diferentes tipos de abordagem editorial consoante as necessidades do leitor, quer este pretendesse uma hipotética reconstrução do original do autor, quer uma edição com vocabulário e gramática simples destinada a estudantes, quer uma recensão ou a “best edition” de uma dada versão. Este tipo de abordagem permite ultrapassar um dos constrangimentos do livro: o facto de uma edição crítica seguir apenas uma dada estratégia editorial, visando, à partida, apenas um determinado público. Determinadas obras literárias, pela sua importância e pelas características da sua edição poderão exigir a publicação de diferentes tipos de edição: crítica, representativa da intenção autoral final, da primeira edição. Mediante a utilização de um *software* adequado, a edição electrónica permite a apresentar um mesmo texto de diferentes formas: o fac-símile digital do próprio texto, uma transcrição diplomática, uma reconstrução crítica do texto autoral, com ou sem o aparato crítico que inclui as variantes, incluir ou não notas destinadas a diferentes públicos, sejam eles académicos, estudantes, historiadores, professores de literatura, linguistas, professores do ensino não superior ou outros. Além de permitir alcançar um público mais vasto, possibilita mais tipos de índices e de pesquisa do que uma edição impressa.

modo de funcionamento do arquivo de textos, o que este deve possibilitar ao leitor fazer e de que modo, na prática, as relações metatextuais se vão traduzir em hiperligações.

Na edição electrónica, “editing is a kind of encoding and encoding is a kind of editing” (Smith 2004: 314) e, tal como o objecto impresso, o objecto electrónico não corresponde ao objecto original. A tomada de decisões inicia-se imediatamente ao nível da codificação do texto, que não é apenas um processo técnico e objectivo, que dispense a análise textual, mas uma forma de edição, que reflecte a concepção do codificador do que é um texto. Codificar significa editar, implicando a reflexão sobre o significado dos textos, a sua inscrição no suporte físico, os aspectos substantivos da representação impressa e a forma como estes são passíveis de representação digital. Por esse motivo, como Lavagnino (1996) salienta, a codificação não pode ser alguma vez dada como terminada, final, definitiva ou completa. Cummings (2008) sintetiza essa condição da textualidade:

Texts do not have an unproblematic objective existence; they are not self-identical, even if more-or-less transparent page designs have traditionally catered to the illusion that they are. Their encoding for computer analysis and presentation is therefore doomed to remain problematic, incomplete, and perspectival. In a sense, a phenomenology of texts has replaced an ontology.

Regendo-se pelo critério da adequação, a codificação deve ser apropriada aos interesses e objectivos do público e às utilizações a que se destina. Essa circunstância conduz a que o público – “a sense of audience” – constitua uma tecnologia (Martha Nell Smith 2004:307) a ter em conta. Também por esse motivo, é importante que um projecto de edição electrónica reflecta a perspectiva disciplinar em que assenta. Por se tratar de um processo de transposição de um sistema de signos para um outro, com códigos próprios e que pretende tirar partido das potencialidades do meio digital em termos de representação, manipulação e pesquisa documental, obriga a um esforço colaborativo entre académicos, bibliotecários e cientistas ligados à computação, que, após identificação das necessidades dos diferentes públicos a que a edição se destina, apuram os aspectos comuns a todos eles. Esta circunstância, que corresponde a uma alteração não só da natureza da edição, mas das próprias práticas editoriais, assenta num conjunto de negociações resultantes na criação de formatos e ferramentas comuns, no equilíbrio e partilha de necessidades, interesses e responsabilidade. No meio digital, as noções de trabalho colaborativo e o sentido de público podem resultar na inclusão de

comentários críticos do utilizador, capazes de alterar a própria edição.²¹¹ Quanto mais limitado e específico o público a que uma edição se destina, mais simples a tarefa de identificar e estabelecer os seus objectivos e a utilização dos dados.

Na construção de um projecto de edição electrónica, a flexibilidade e o desenvolvimento por fases são princípios fundamentais para a avaliação da sua funcionalidade. Para que o computador possa processar e manipular os dados, há um processo prévio de decomposição desses dados que consiste na sua análise, na determinação das suas componentes e na identificação das relações que estas estabelecem entre si. Os dados são introduzidos no computador acompanhados dos metadados para que seja possível a sua manipulação e se alcancem os objectivos da edição. Assim, à decomposição dos dados é essencial o conhecimento desses objectivos, pois são eles que vão determinar os dados e traços dos dados necessários à sua consecução. No sentido de um sistema crescentemente integrado e coerente, é também fundamental proceder a vários ensaios no decurso dos quais todos os aspectos vão sendo monitorizados e aperfeiçoados. A complexidade e o detalhe das operações não permite implementá-los ou controlá-los a todos em simultâneo, sendo necessário equilibrar as partes e o todo.

A acessibilidade, a integridade intelectual e a longevidade são condições fundamentais de uma edição electrónica. Uma vez que cada projecto segue determinado tipo de protocolos de marcação e utiliza determinadas ferramentas é importante que a definição dos sistemas de codificação evite, tanto quanto possível, incompatibilidades.²¹² Por esse motivo, é fundamental a existência de uma equipa responsável pela criação, manutenção e durabilidade da edição para além do período de tempo que esta leva até poder ser disponibilizada ao público. Os sistemas de marcação mais adoptados são a TEI/SGML e XML pela sua independência relativamente ao *hardware* e ao *software*.²¹³ O trabalho editorial desenvolvido, na edição impressa, pelo

²¹¹ Martha Nell Smith refere esta possibilidade, considerando concretamente os *Dickinson Electronic Archives*, por que é responsável.

²¹² Diferentes projectos podem utilizar plataformas diferentes (*Windows, Macintosh, Sun, etc.*), formatos diferentes (processadores de texto, linguagens de marcação, programas), arquivar textos com diferentes características (manuscritos, textos passados a limpo para edição, várias versões). De uma forma geral, verifica-se a tendência para os projectos sediados numa mesma instituição seguirem modelos de construção semelhantes.

É óbvio que tem de haver rigor na selecção do *software*, tanto mais que os diferentes tipos de pesquisa exigem diferentes tipos de *software*. Porém, uma edição electrónica não deve ser concebida tendo por base apenas um *software* específico, pois isso compromete a sua longevidade, autonomia e acessibilidade.

²¹³ Até aos anos 80, não havia uma standardização dos sistemas de marcação. Cada projecto e cada académico adoptavam o seu próprio sistema de representação, do que resultava uma variedade de

crítico textual é tarefa do codificador, que constrói o texto a partir do nível mais fundamental da codificação e determina as ligações hipertextuais entre textos. Quer a descrição bibliográfica elaborada pelo primeiro, quer a codificação electrónica executada pelo segundo pretendem representar um texto e a sua ausência, mas ao determinar a aparência, o funcionamento e a utilização de um texto electrónico, a actividade do codificador é mais incisiva na determinação de um modelo para a edição.²¹⁴

Uma edição electrónica fundamenta-se e fundamenta uma reconceptualização da teoria do texto em que as etiquetas da linguagem de marcação constituem um sistema de significação linguística e literária. A TEI assenta na premissa de que é possível dividir os textos em unidades estruturais consistentes. Ao fazê-lo, potenciou a reflexão sobre a

esquemas de codificação, frequentemente aplicáveis apenas aos projectos para os quais tinham sido criados, sem que fosse possível generalizá-los a outros. Essa circunstância comprometia a portabilidade, a independência do *software*, a possibilidade de reutilização do sistema, a partilha de dados textuais e o desenvolvimento de ferramentas comuns para disciplinas com interesses, perspectivas e esquemas conceptuais diferentes. Além disso, o equipamento necessário era tão oneroso que se tornava frequentemente inacessível a projectos individuais. Em 1986, quando a SGML se tornou uma linguagem estandardizada da *International Organization for Standardization* (ISO), essa situação foi ultrapassada. Posteriormente, um grupo de académicos ligados à computação aplicada às humanidades estabeleceu um conjunto de princípios – “Poughkeepsie Principles” – que serviram de base à TEI, que adoptou a SGML. Tratou-se da primeira tentativa sistemática de definir e categorizar os traços de textos das Humanidades, especificando quatrocentas etiquetas (*tags*) numa estrutura extensível que pode aplicar-se a outras áreas. Na tentativa de normalizar as práticas de codificação de textos das humanidades, as suas orientações procuram assegurar um modelo capaz de operar relativamente a textos de natureza diversa, sejam eles poéticos, documentais, religiosos, e promover a preservação dos dados electrónicos.

A adopção da TEI enquanto esquema geral destinado a representar electronicamente textos para pesquisa constitui uma forma de estandardizar os sistemas de codificação, não os restringindo a uma determinada instituição, e, reunindo a concordância de toda a comunidade, abranger todos os tipos de textos e permitir a pesquisa relativa a diferentes disciplinas. A TEI criou elementos de codificação para uma dada área disciplinar que foram aproveitados por outras e desenvolvidos para garantir a sua adequação a essas outras disciplinas, num processo simultaneamente de especialização e generalização. Ao mesmo tempo, os recursos criados em TEI funcionam em qualquer plataforma e com uma grande diversidade de *software*. Organizando-se num esquema de codificação modular, permitem a combinação de elementos formalmente expressos numa *Document Type Definition* (DTD), que podem ser renomeados, modificados, eliminados, o que facilita a sua manipulação.

A TEI deve pois ser encarada como um conjunto de orientações, recomendações e regras que dão liberdade aos académicos para actualizarem a sua própria teoria de texto, codificando os traços que considerem pertinentes. Isso significa que não obriga à aceitação prévia dos traços textuais que são importantes ou ao reconhecimento da sua ocorrência. Pretende antes fornecer ao codificador uma linguagem a utilizar quando este reconhece um dado elemento, se o pretender identificar, constituindo um manual de referência e não uma estandardização rígida de procedimentos.

Vinte anos depois, as preocupações expressas no documento “Poughkeepsie Principles” e os objectivos das orientações da TEI mantêm a sua actualidade, tendo estas últimas conhecido desenvolvimentos.

²¹⁴ Para a definição de um modelo, a computação aplicada às Humanidades pode partir da observação das ciências naturais e aplicar a noção de modelo tal como estas a praticam à representação de textos literários. McCarty (2008) refere a distinção entre “model of” e “model for”, funcionando o primeiro como um substituto ou representação de um original, com base no isomorfismo, e o segundo como uma orientação para a representação. Ambos são criações da imaginação que surgem da prática, o primeiro, a partir de uma realidade pré-existente, resultante de um acto interpretativo que permite torná-la manipulável; o segundo constitui um plano para a realização de qualquer coisa que ainda não existe.

natureza do texto. Se do ponto de vista da codificação, essas unidades não suscitam dúvidas, do ponto de vista teórico, o seu reconhecimento resultou por vezes em noções de texto conflituosas entre si. Quando a linguagem de marcação codifica os aspectos bibliográficos de um texto impresso pré-existente, opera sobre um texto de uma outra ordem, detentora de códigos bibliográficos próprios, e não sobre o seu conteúdo. Uma representação digital de um texto como mera sequência de letras, que não corresponde, aliás, à natureza textual, não tira partido das potencialidades do meio digital, para além de ter um interesse reduzido do ponto de vista académico. Para que o computador possa manipular os textos e permitir a sua análise, estes têm de ser representados de forma complexa e as suas componentes lógicas identificadas e marcadas de forma a serem possíveis determinadas operações. Uma vez que os metadados e as etiquetas de marcação, pela sua natureza *performativa*, condicionam e determinam os percursos de acesso e utilização dos textos, a marcação de texto é um acto interpretativo que interfere ao nível do conteúdo.²¹⁵ Dino Buzzetti sintetiza: “[a]s *representation* of some structure, markup is a metalanguage; as a *structure*, and as it exposes some implicit structural features of the text, it constitutes an extension of it and increases its expressive resources. Markup, therefore, *denotes* structure and *is* structure (2002: 80).

A dimensão performativa e interpretativa do acto de produzir o texto digital ultrapassa a dimensão da codificação, revelando-se graficamente pelos dispositivos de apresentação e pesquisa, botões, barras, janelas e outros elementos da interface, que constituem “the rethoric of display” (Drucker 2006: 178) e que Kirschenbaum (2008) considera integrarem a materialidade formal da tecnologia digital. Ao hipermediar o acesso aos textos, o desenho gráfico da interface acentua a separação entre forma e conteúdo, mesmo se a sua forma é adequada à função que desempenha. Esta circunstância resulta do facto de ser frequentemente concebido depois de definida a arquitectura da aplicação e as suas funcionalidades. A pesquisa, disponibilização e navegação, as três operações proporcionadas pelos metatextos, que são a face visível

²¹⁵ Referindo-se às orientações da TEI, James Cummings (2008) exemplifica:

It is arguable that the application of structural markup does not necessarily imply specific semantic meaning, that <p> does not necessarily mean a paragraph or that while <title> may mark a title, it does not say what constitutes a title. A possible problem with such arguments in relation to the TEI Guidelines is that the meaning of these elements is indeed defined in the prose of the Guidelines. The <title> element is said to contain "the full title of a work of any kind," but since it does not further define what a "title" means, this only strengthens the argument of markup as an act of interpretation. It is up to the researcher applying the markup to decide what portion of the text to wrap a <title> element around.

das hiperligações, referentes à utilização pelo público, são essenciais para a eficácia do projecto, não devendo ser desligadas da dimensão estética e funcional da edição, mesmo tendo a estruturação do conteúdo uma importância primordial face à forma. O desenho da interface não deve, por isso, ficar para o fim e devem ser testadas simulações do aparato que vai ser usado nas três funções reservadas ao leitor.

A concepção gráfica da interface, a definição e estabelecimento dos objectivos, os artefactos a digitalizar e as funções do utilizador são aspectos interligados, que devem ser considerados integradamente para que a edição funcione e a sua longevidade seja garantida. Ao referirem-se a um arquivo electrónico como “um ecossistema vivo”, Julia Martin e David Coleman (2002) caracterizaram-no como uma forma de edição electrónica em permanente fluxo, “habitada por seres humanos”, produto e propriedade de um conjunto de especialistas de áreas diferentes. Com isso, pretenderam chamar a atenção para a necessidade de, em consequência do rápido avanço tecnológico, essa forma de edição prever *mecanismos de preservação e migração*, “an ecological preservation system”, capazes de zelar pela acessibilidade, conservação a longo prazo e transferência de dados. Enquanto entidade dinâmica, o arquivo deverá poder ser actualizado sem que isso obrigue, como sucede com o livro, a uma nova edição, conducente à duplicação de parte do texto existente. É nessa perspectiva que Shillingsburg considera “arquitectura” e “infraestrutura” como princípios estruturais inadequados à fundamentação de uma edição electrónica. Para o autor, a metáfora adequada é a de “a coral reef” (2007: 95), que progressivamente se expande e tem capacidade para albergar diferentes tipos de textos e de informação.

Exigindo um esforço colaborativo dos envolvidos e seguindo um modelo de construção modular, a concepção de edição electrónica enquanto “ecossistema vivo” ou “recife de coral” exige também que sejam tomadas precauções a fim de evitar a perda irremediável de informação, questão que se coloca ainda mais vivamente para os materiais publicados apenas em linha. Esses mecanismos devem traduzir-se em ferramentas promotoras do estudo da multiplicidade das versões e das suas relações, permitindo “perform all versions of a work” (Lavagnino 1995) e criar “a volatile internet environment” (McGann & Buzzetti 2006). Os editores de *The William Blake Archive* acautelaram todos estes aspectos. A sua concepção, num longo processo faseado ainda não terminado, tem em conta o *hardware* e o *software* actuais, incluindo ferramentas de pesquisa de imagem especialmente desenvolvidas e recorrendo a soluções passíveis de aplicação em projectos similares, que beneficiariam das

ferramentas entretanto desenvolvidas pela equipa técnica deste arquivo. Todos os dados textuais (poesia, prosa, comentários bibliográficos e descrições de imagens) são, desde Janeiro de 2006, codificados em XML.

No sentido de tirar partido das possibilidades do meio digital para a análise de textos das Humanidades, é importante a definição de um modelo conceptual do texto, passível de ser processado automaticamente e permitir operações críticas, logo a partir da codificação e posterior marcação. O esquema de manipulação dos elementos do texto original tem uma dimensão temporal e espacial. Temporal, porque esse modelo não é estático, tornando-se crescentemente complexo à medida que o analista adquire uma visão mais elaborada do material. Pode também surgir a necessidade de fazer ligações entre modelos mais gerais e o modelo específico de um dado texto ou a um modelo subjacente que explicita determinados elementos. A evolução de um esquema de modelação pouco estruturado para uma estrutura formal de codificação é de todo o interesse, como forma de potenciar a consistência do modelo e a análise textual. A dimensão espacial, a mais óbvia do ponto de vista do utilizador, tem um carácter visual, revelando-se na interface e na hierarquização das ligações que obrigam a determinados percursos. Ao percorrer determinadas ligações, o utilizador está a refazer um de entre vários percursos possíveis, resultantes de opções que um editor entendeu de potencial utilidade. Do ponto de vista da codificação, essa dimensão espacial é bi-dimensional, desenvolvendo-se horizontalmente, ao mesmo tempo que traduz a relação hierárquica estabelecida pelas etiquetas de marcação.²¹⁶

Kirschenbaum distingue entre a dimensão material e a dimensão forense de um objecto digital. Operando ao nível da interface, dessas duas dimensões, a materialidade formal é a mais óbvia para o utilizador, justamente pela sua dimensão visual. A dimensão forense inscreve-se na própria materialidade profunda do computador e do seu funcionamento, tendo a ver com as diferentes camadas constituídas pelo código-máquina e pelos diferentes códigos de programação que executam as instruções que geram os ficheiros. A ordem formal manifesta-se numa dada modelação dos documentos, consequência de uma ordem social e cultural, mas também tecnológica, em que materialidade formal e materialidade forense se complementam. Embora a primeira dessas ordens seja a mais visível para o utilizador e aquela que ele retém, é na

²¹⁶ Para uma análise das dimensões temporal e espacial de um esquema de modelação de texto utilizando XML cf. John Bradley (2003).

materialidade forense dos chips, da memória e de outros elementos do *hardware* e do *software* que as operações formais assentam.

Esta questão de fundo prende-se com o âmbito mais vasto da própria história do livro, da teoria do texto e da edição, da bibliografia, das formas de representação e transmissão do saber e da modelação e digitalização de textos, da natureza da textualidade digital e a sua relação com esse outro veículo de transmissão das formas literárias que é o livro (e o texto impresso), que pretende representar e do qual herdou alguns dos procedimentos em que se baseia. Da análise dessa questão ressalta a evidência de que, durante vários séculos, teoria da literatura e crítica literária se basearam em pressupostos específicos do texto impresso. Ao permitir a comparação crítica de textos e documentos de outra natureza, o arquivo electrónico demonstra a possibilidade da digitalização da textualidade e do seu carácter dinâmico. Como refere Manuel Portela, “[a] textualidade digital revela a natureza visual da linguagem que sustenta todas as formas textuais” (2003).²¹⁷ Num momento em que se assiste a uma crescente transição de uma cultura bibliográfica para “uma cultura de interface” (McGann 2001b: 171), a autoconsciência do meio electrónico da materialidade do texto reflecte-se na própria construção das interfaces e na espacialização da linguagem no ecrã. Neste processo, à linguagem de marcação foi atribuído o papel de transcender uma tradição editorial marcada pelo formato do livro.

SGML files are typically displayed on a monitor rather than a series of pages, so that the page itself becomes a kind of ghost in the machine, a remnant of the previous technology that the current one can't quite grasp. [...] as students of literary texts, we have only begun to develop effective ways to talk about the meanings of gaps and white spaces in literary texts. That aporia in our critical vocabulary has left us unable to imagine how such spaces might be usefully and faithfully described. (Andrew M. Stauffer 1998)

O entendimento dos códigos bibliográficos como substantivos a par dos linguísticos passa por dois níveis: o da linguagem de programação e o da linguagem de

²¹⁷ Independentemente da inclusão de imagens fac-similadas, assiste-se em meio digital a uma valorização da dimensão visual como forma de interpretar a vertente textual que não se verificava na edição impressa, mesmo quando determinadas formas gráficas do texto permitiam ao leitor antever o seu conteúdo. Isso é ainda mais evidente no caso da hiperliteratura em que, em virtude da introdução de efeitos de animação, da ênfase na espacialização e na forma, as palavras assumem um valor icónico que faz delas objectos para serem vistos, antes mesmo de objectos para serem lidos.

marcação. Independentemente da virtualidade do meio digital, que advém da não coincidência do texto e do espaço, a aparência de um texto é material, contribuindo para a construção do seu significado. Em *The William Blake Archive*, os editores recorreram aos meios fotográficos e tecnológicos mais avançados para simular na página digital a página iluminada no papel ou tão simplesmente para transcrever a edição impressa de David Erdman. A organização gráfica em meio digital reclama a noção de “idealidade” enquanto condição do sentido tornado cognoscível pela adopção de uma forma sem materialidade (Drucker 2002: 155). Apesar dos meios avançados e de os editores fazerem de cada página, esboço ou tela o objecto central a menor unidade pesquisável sobre a qual assenta a estrutura do Arquivo e à qual as ferramentas de indexação e pesquisa de cada obra conduzem, o fac-símile não constitui uma representação silenciosa ou exacta do original, mas antes o seu “digital surrogate” (Smith 2007: 12), incapaz de representar de forma não mediada o objecto. Acreditar que o suporte em que se inscrevem os textos não tem implicações para o significado equivale a dizer que todo o texto é uma construção verbal imaterial, cuja essência pode ser representada da mesma forma em ambientes diferentes.²¹⁸ Tal concepção, problemática relativamente ao texto impresso, agudiza-se quando se trata da migração para meio digital, obrigando a questionar uma noção de textualidade, leitura e escrita associada à economia específica do texto impresso. Nessa medida, nem sequer a digitalização da edição de David Erdman corresponde à edição impressa.

A reformulação da concepção de texto articula-se com a necessidade de uma tomada de decisão relativamente aos aspectos a marcar, conducente a que a linguagem

²¹⁸ Esta noção constitui uma tentativa de estabilizar o texto, uma vez que considerar o suporte material significa que, cada vez que há uma edição numa forma física diferente, uma nova obra é produzida. Por extensão estabiliza também o autor enquanto categoria literária. Referindo-se à reprodução quer de manuscritos, quer de textos tipográficos através da fotografia, da fotocópia ou do microfilme, Tanselle regista:

Although different methods of reproduction may offer different opportunities for error and for intentional alteration, all are alike in producing new documents that in one degree or another are not identical with the documents supposedly being copied. (*SB* 042: 37)

A concepção de edição académica é profundamente alterada pela textualidade electrónica, pelas suas potencialidades de armazenamento e estudo dos textos. Quando a reprodução dos textos em meio electrónico não passa pelo fac-símile, os textos são publicados em linha descontextualizados de elementos como a sua origem, data, editor, fonte, distribuição na página, marcas residuais do contexto cultural em que surgiram, a que Shillingsburg chama “the ‘eventness’ of texts” (2007: 139). Ao optar por não incluir imagens da edição original, a edição electrónica elimina “all sense of bookness” (139) e altera as condições de autoria, publicação e leitura, assentando na ideia errada de que o texto é apenas uma sequência de palavras separadas por sinais de pontuação e de que o meio é indiferente para o significado textual.

de marcação contenha ou funcione como uma teoria do texto. Importa conciliar as formas de representação obtidas pela linguagem de marcação e os procedimentos computacionais que possibilitem operações críticas de reconstrução e interpretação dos textos. Forma e funcionalidade não podem ser separadas, o que se verifica tanto ao nível da interface como das linguagens de marcação. A linguagem de marcação opera, em certa medida, como o aparato crítico de uma edição impressa.

A textualidade em meio digital associa-se ainda ao facto de as ferramentas de indexação e pesquisa funcionarem como códigos bibliográficos, condicionando as acções que se propõem facilitar. Kirschenbaum considera a interface como um ambiente interactivo que projecta formalmente uma dada modelação dos documentos: “[...] the interactive environment is a formal projection that replicates or models specific behaviours or affordances” (2008: 132). Pela aparente imaterialidade do meio digital e pelo facto de o meio material que armazena a informação e o que a disponibiliza não serem, como no texto impresso, coincidentes,²¹⁹ o texto electrónico constitui não um objecto, mas um processo, isto é, um fenómeno impossível de localizar, num objecto físico concreto, mesmo que não dispense objectos como o *software* e o *hardware*. Trata-se de um processo que se distribui num espaço electrónico e no tempo, sem uma existência prévia localizável num qualquer computador ou sistema na forma que posteriormente adquire num ecrã, disponibilizada apenas quando accionados os mecanismos necessários. Até mesmo nessas circunstâncias, cada vez que se acede a um sítio, o seu conteúdo pode ter mudado ou este pode já nem existir.

Dependente, enquanto processo, de contextos espaciais e temporais que incluem o tempo de disponibilização dos textos, *hardware* e *software*, o meio digital tem um carácter performativo que evidencia a materialidade específica da textualidade digital. Em *The William Blake Archive*, o exemplo mais flagrante destas características será, porventura, a página de entrada que, de cada vez que acedida, disponibiliza uma imagem diferente de uma obra diferente de William Blake. Sendo este um factor de hipermediação inexistente em qualquer edição iluminada (ou impressa) da obra do autor, é, desde logo, uma forma de explorar a diferença entre texto iluminado e impresso, por um lado, e electrónico, por outro. Daí que, embora a reprodução seja ilimitada em meio digital, possibilitando a cada leitor transferir para o seu computador

²¹⁹ Para além de factores como a portabilidade e acessibilidade, que distinguem o livro e o computador e tendo presente que ambos podem partilhar características hipertextuais e que ambos são meios editados, no primeiro desses formatos, o leitor tem sempre noção de a que distância se encontra do início e do fim de uma obra, sendo mais fácil ter a sensação de desorientação em meio electrónico.

uma cópia dos ficheiros tantas vezes quantas desejar, a crítica de J. Hillis Miller à reprodução da obra de Blake por *The William Blake Archive* não é, desse ponto de vista, rigorosa:

Though my five exemplars of Plate 14 [of *The Marriage of Heaven and Hell*] reproduce the uniqueness of each plate, the images in my computer are more or less exactly the same as those downloaded into anyone's computer anywhere in the world. The same images, in the same translated form of zeros and ones, are stored in the home server. [...]

Do ponto de vista técnico, a velocidade de disponibilização e a resolução de visualização capaz de alterar as cores do fac-símile contrariam estas afirmações.

Uma longa tradição impressa naturalizou o formato do livro, ofuscando a dimensão material do texto e o significado da sua interacção com as estratégias específicas do formato. Não é possível criar uma obra electrónica sem ter a noção da sua significação enquanto produção material. O mesmo se aplica à edição iluminada. William Blake tinha a noção exacta da importância da materialidade do método de produção, indissociável do meio que conciliava os Contrários, fundindo invenção e execução. O meio e a técnica de produção eram de tal forma importantes para o significado que constituíam “the method in which knowledge is transmitted from generation to generation” (E 1988: 40). Quando um texto migra para o meio digital ou nasce nele, forma e meio interagem e a especificidade e as estratégias de significação do meio articulam-se com as vertentes linguística, retórica e literária na produção de significado textual. Isso é ainda mais evidente quando constrangimentos tecnológicos do meio digital obrigam à modificação ou eliminação de aspectos adquiridos da tecnologia do livro, sobretudo porque muitas das convenções da cultura impressa regulam ainda o entendimento e apreciação da representação digital. Constituindo ele próprio uma versão dos documentos que alberga, pelo seu carácter dinâmico, o arquivo electrónico é o formato mais adequado à representação da volatilidade textual.

4.4.1. Materialidade textual e imaterialidade digital

À partida, por se tratar de um objecto físico, uma vez impresso, um documento não se altera. Enquanto veículo de um dado texto, cada livro é uma entidade estável e rígida, na medida em que o fixa num objecto cuja estrutura formal e cujo aspecto gráfico se manterão os mesmos enquanto resistirem os materiais de inscrição. No processo histórico de transmissão textual, cada nova edição tenderá a substituir a que lhe é anterior, frequentemente na convicção da sua superioridade. Por comparação com o texto electrónico, a materialidade de um texto impresso aparentará não estar sujeita a instabilidade, como se o formato livro constituísse a representação *ideal* do texto, pelo facto de meio e mensagem coincidirem.

Situado “in the zero gravity of hyperspace, where forces of unseen connectivity seem to be at work” (Werner 25-6), por contraste, o texto electrónico poderá parecer imaterial, uma vez que não é possível objectificá-lo como ao documento impresso, para além de mais obviamente sujeito a contingências temporais decorrentes do avanço tecnológico e do risco de obsolescência. Como Bertrand Gervais (2008) salienta, o carácter indefinido do ciberespaço, cujas fronteiras não é possível demarcar rigorosamente, suscita metáforas marítimas como “navigating”, “surfing”, “browsing” para designar a sua exploração. Referindo-se à disseminação e conseqüente banalização do texto em meio digital, Bertrand Gervais relaciona-a com a perda do valor simbólico, que associa à natureza imaterial:

A text on a screen has almost no value: the mediation by the computer has rendered its presence immaterial. With fragments read on internet sites, this immateriality is characterized by an absence of spatial-time determinations. Where is text? What is the status of what appears on the screen? Instead of a corporeal text, the sheer materiality of page and book, we have the ghost text of cyberspace, a figure as untouchable as it is ephemeral. [...]

Estas circunstâncias e a natureza intertextual do hipertexto electrónico e das estratégias de leitura e escrita que suscita levaram alguns críticos a considerá-lo como a actualização da textualidade pós-estruturalista, isto é, da oposição entre “readerly” e “writerly text”, e do papel do leitor na construção do significado. Contudo, o que a

teoria pós-estruturalista compreendeu e praticou foi a noção de que toda a escrita, até mesmo a impressa, é instável e intertextual, seja ela o pensamento ou o discurso em Derrida ou o texto imaterial de Barthes, não necessitando, por isso, do meio electrónico para assumir essa natureza.

A constatação de que a edição electrónica otimiza a intertextualidade de leitura e escrita, a ideia de pluralidade e diferimento do significado não é sinónimo dessa noção “clássica” dos primeiros críticos de hipertexto, entretanto ultrapassada.²²⁰ Os primeiros editores de projectos digitais encaravam-nos como um ponto de viragem na prática editorial por se centrarem no leitor, disponibilizando-lhe os documentos e evidenciando as relações entre eles e fazendo-o participar na tomada de decisões editoriais. Tratava-se de uma tentativa de conferir imediação a um processo que, no caso da obra de William Blake, permite mostrar como a edição impressa da sua obra a amputa de uma vertente significativa. Neste caso, a disponibilização dos originais fac-similados contextualizados torna mais transparentes as decisões editoriais e mostra opções diferentes das tomadas para edições impressas, mas essa percepção não pode ignorar a materialidade do fac-símile, da própria edição electrónica e do meio digital, que constituem factores de hipermediação.

Enquanto artefacto físico, o livro poderá parecer evidenciar mais abertamente o seu próprio processo de produção e disseminação do que o meio digital. Por resultar de uma forma de reprodução mecânica de um original, a edição impressa parece acusar a “perda da aura” de que fala Walter Benjamin. Para além de não se tratar do objecto físico produzido pelo autor e, por isso, não deter a sua autenticidade e originalidade, omite o contexto histórico em que o original surgiu e, decorrente de todas essas circunstâncias, não retém a sua autoridade.²²¹ Gervais corrobora este pensamento:

²²⁰ Nessa “primeira geração” incluem-se nomes como Mark Poster, George Landow, Jay Bolter, Richard Lanham, Michael Joyce, Myron Tuman, cujo trabalho foi prosseguido, por exemplo, por Espen Aarseth, N. Katherine Hayles, Lev Manovich e Matthew Kirschenbaum.

²²¹ Referindo-se à fotografia, uma forma de arte dependente da reprodução mecânica, Benjamin salienta: “[A] partir de uma chapa fotográfica é possível tirar um grande número de cópias; não faz sentido interrogarmo-nos sobre qual será a autêntica” (215-216).

Aarseth salienta a possibilidade de aquilo que designa como “cybertext” existir quer em suporte de papel quer em suporte digital, integrando tipos já antigos ou mais recentes daquilo a que chama “ergodic literature”:

Cybertext [...] is not a "new," "revolutionary" form of text, with capabilities only made possible through the invention of the digital computer. Neither is it a radical break with old-fashioned textuality, although it would be easy to make it appear so. Cybertext is a *perspective* on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by, the field of literature – or even in opposition to it, for (as I make clear later) purely extraneous reasons. (1997a: 18)

Banality is the foremost danger of digitalized and easily accessed texts. They are no longer a rare commodity. They are objects easily reproduced with almost no symbolic value. [...] The digitalization of text, with its easy access, its ability to be present on numerous screens simultaneously, results in a loss of symbolic value.

Esta perspectiva perde de vista o facto de, enquanto eventos sociais, mesmo as cópias de uma edição impressa ou as diferentes edições de uma obra poderem revelar diferenças, para já não mencionar a natureza quântica da textualidade (McGann 2002), isto é, aquela ambiguidade que se resolve (ou se amplia) pela interpretação do leitor.²²² Pode considerar-se que cada cópia que apresenta variações, mesmo fruto de uma reprodução mecânica, detém a sua própria aura, precisamente pela variabilidade que a torna um objecto único. Além disso, o prestígio atribuído a diferentes cópias é também variável, dependendo frequentemente do autor da reprodução mecânica, o que faz da “aura” de uma reprodução mecânica uma categoria (ou quantidade) variável. Esta circunstância resulta do facto de se tratar de um acto material e de todo o texto, impresso ou electrónico, ser transmitido através de um veículo material integrante do seu significado.²²³ Não considerar o texto na sua materialidade equivale a considerá-lo

Além disso, para o autor, os conceitos de “cybertext” e “ergodic literature” ultrapassam o de “narrativa”, para incluírem géneros criados especificamente para o meio electrónico como os jogos de computador, o hipertexto literário, os MUD (*Multi-User Dungeons*): “Cybertext is a *perspective* on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by, the field of literature – or even in opposition to it [...] (18).

²²² A concepção da natureza quântica da textualidade contém vestígios da noção barthesiana de texto como jogo, que exige a participação activa do leitor, que ao jogo do texto sobrepõe o seu próprio jogo com o texto:

[...] *reading*, in the sense of consuming, is far from *playing* with the text. “Playing” must be understood here in all its polysemy: the text itself *plays* [...] and the reader plays twice over, playing the Text as one plays a game, looking for a practice which re-produces it, but, in order that that practice not to be reduced or passive, inner *mimesis* (the Text is precisely that which resists such a reduction), also playing the Text in the musical sense of the term. [...] We know that today post-serial music has radically altered the role of the “interpreter” who is called on to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it “expression”. The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration. (Barthes 1968: 121)

Este diferimento do sentido relaciona-se ainda com a lógica metonímica do texto, com as associações, contiguidades e a libertação de energia simbólica que o caracterizam. Para Barthes, à semelhança da linguagem, o texto é descentrado e não fechado, existindo num “jogo de significação” permanentemente diferido. Esse diferimento pode ser lido nos termos do descentramento proposto por Derrida, que, decorrendo da impossibilidade de uma correspondência entre significante e significado e consequente estabilização do significado, conduz a uma alteração das noções de identidade e presença.

²²³ Para além de os processos de reprodução mecânica não se caracterizarem pela estabilidade ou o seu produto pela uniformidade, um texto não pode ser dissociado do meio físico que o contém e que é parte

uma abstracção, passível de assumir diversas formas físicas e de, ainda assim, manter-se o mesmo, independentemente do meio que o veicula. Além de todos estes argumentos, há ainda a reter a forma como pela re-reprodução do objecto original o meio digital reforça a sua aura, precisamente pela possibilidade de disponibilização teoricamente infinita. Além disso, a reprodução digital desfaz a distinção entre matriz e cópia, já que dois ficheiros podem partilhar as mesmas propriedades.

Do ponto de vista editorial, nem a edição impressa nem a edição electrónica pode ignorar as possibilidades de construção do sentido e o facto de os objectivos de leitura poderem variar de acordo com diferentes interesses, em diferentes momentos. O facto de nem o texto impresso nem o texto electrónico terem uma existência material prévia não significa que a sua natureza não seja *material* o que introduz a diferença entre *materialidade* e *fisicalidade*. Nenhum livro é alguma vez sempre o mesmo, idêntico a si próprio, o que constitui um dos princípios fundamentais da “textual deformance” (McGann 2001b), podendo as variações situar-se aos níveis semântico, bibliográfico e/ou gráfico. Na gravura impressa iluminada, particularmente, nas de *Songs of Innocence and of Experience*, tal como William Blake a produziu, seguindo um método pré-tipográfico e tipográfico, numa primeira fase desenhada, gravada, reproduzida tipograficamente e colorida à mão para depois ser compilada e ordenada de acordo com várias sequências, encadernada ou não e em diferentes momentos, as variações dos códigos bibliográficos e linguísticos são inevitáveis. No horizonte editorial impresso a instabilidade textual é mais visível em meio digital pelas relações entre o que é armazenado e o que é disponibilizado, pelas estratégias de leitura e escrita próprias, pelas possibilidades combinatórias e pelo facto de reconfigurar as categorias espacial e temporal utilizadas pelos meios de comunicação anteriores. Em ambas a materialidade do texto e do meio assume uma importância evidente.

Só aparentemente o meio electrónico é imaterial, obrigando a uma reflexão sobre a textualidade digital na sua relação com a materialidade textual. Como Anna Gunder regista, “[w]ith today’s digital environment and technology, it is more obvious than ever that spatiality is not necessarily equal to permanency and physicality [...]. It might just as well imply transiency and virtuality [...]”. A organização hipertextual e a instabilidade inerente ao *hardware* e ao *software* acentuam a relação entre as características físicas do meio e a construção do significado textual, de uma forma mais

dele. Há que ter em conta que a criação de um texto e a criação desse veículo físico pode ocorrer em momentos diferentes e ser produto de diferentes agentes, autor, tipógrafo, encadernador.

evidente que a linearidade e palpabilidade do livro. Em meio digital, a existência de um texto resulta de um *processo* que inclui ficheiros de dados, programas, *hardware* e todas as ligações e dispositivos necessários à sua disponibilização. Dessa soma de fragmentos e da ausência de fisicalidade resulta a dificuldade em situar o texto:

In the electronic medium several layers of sophisticated technology must intervene between the writer or reader and the coded text. There are so many levels of deferral that the reader or writer is hard put to identify the text at all: is it on the screen, in the transistor memory, or on the disk? (Bolter 2001: 42-3)

Até certo ponto, até mesmo a máquina de simulação livro funciona de acordo com princípios não menos sofisticados do que os do meio digital – a tipografia, o desenho gráfico, os modos literários e os géneros corresponderiam a *softwares* (McGann 2006) – o que não pode obscurecer as diferenças entre textos impresso e electrónico. A possibilidade de as múltiplas variações gerarem um número infinito de textos ou obras diferentes conduz N. Katherine Hayles a tentar delimitar as implicações da materialidade textual, definição aplicável a textos impressos e digitais: “[t]he materiality of an embodied text is the interaction of its physical characteristics with its significant strategies” (2005: 103). No processo de migração dos textos de um suporte material como o livro para um meio aparentemente imaterial como o digital, a configuração gráfica constitui-se como mecanismo de significação material. Ao passarem de meio, os textos perdem funções e adquirem outras novas, sobretudo se se considerar que a função editorial não se limita à transposição da forma do texto para uma nova edição, de um sistema de signos para um outro sistema de signos, mas cria novas versões em que essa forma se altera.²²⁴

Kirschenbaum (2008) resolve a dificuldade apontada por Bolter em situar o texto digital encarando-o como um objecto cuja materialidade se revela a dois níveis: o formal e o forense. Por ser mais evidente para o utilizador, prendendo-se com a realidade virtual mostrada, incorporando na tecnologia digital formas de detecção e correcção do erro que sustentam a ilusão de comportamento imaterial, a dimensão formal reforça a ideia de imaterialidade. A dimensão forense institui o meio digital como uma tecnologia de inscrição, tornando a textualidade uma categoria localizável

²²⁴ Esta circunstância conduz frequentemente os editores a explicitarem, em introduções da sua autoria à edição que apresentam, os critérios editoriais seguidos.

pela possibilidade de medição dos bits em micrones quando gravados num disco rígido.²²⁵ Relacionando-se directamente com o modo de funcionamento e as propriedades físicas dos meios de armazenamento, tem a ver com a localização de dados, ficheiros, fragmentos de ficheiros, sua recuperação ou armazenamento, análise e interpretação do seu valor. Para Kirschenbaum, por encararem o texto e o livro enquanto artefactos materiais, a crítica textual e a bibliografia podem servir de base a uma teoria da textualidade electrónica, que considera os aspectos formais do texto na sua relação com o meio digital.

De acordo com Kirschenbaum, considerar a textualidade digital como material refuta as três características atribuídas, na primeira metade da década de 90, pela crítica à textualidade electrónica: a efemeridade, a fungibilidade e a fluidez, reforçando a ideia de inscrição indelével.²²⁶ Para o autor,

²²⁵ Esta circunstância faz do disco duro um espaço de escrita tridimensional em que os bits têm dimensão física, com cerca de 4 micrones de altura por 0,5 micrones de largura. Peter Gutmann adverte:

[...] truly deleting data from magnetic media is very difficult. The problem lies in the fact that when data is written to the medium, the write head sets the polarity of most, but not all, of the magnetic domains. This is partially due to the inability of the writing device to write in exactly the same location each time, and partially due to the variations in media sensitivity and field strength over time and among devices. [...]

In conventional terms, when a one is written to disk the media records a one, and when a zero is written the media records a zero. However the actual effect is closer to obtaining a 0.95 when a zero is overwritten with a one, and a 1.05 when a one is overwritten with a one. Normal disk circuitry is set up so that both these values are read as ones, but using specialised circuitry it is possible to work out what previous "layers" contained. The recovery of at least one or two layers of overwritten data isn't too hard to perform by reading the signal from the analog head electronics with a high-quality digital sampling oscilloscope, downloading the sampled waveform to a PC, and analysing it in software to recover the previously recorded signal. [...]

Deviations in the position of the drive head from the original track may leave significant portions of the previous data along the track edge relatively untouched. Newly written data, present as wide alternating light and dark bands in MFM and STM images, are often superimposed over previously recorded data which persists at the track edges. Regions where the old and new data coincide create continuous magnetization between the two. However, if the new transition is out of phase with the previous one, a few microns of erase band with no definite magnetization are created at the juncture of the old and new tracks. [...]

When all the above factors are combined it turns out that each track contains an image of everything ever written to it, but that the contribution from each "layer" gets progressively smaller the further back it was made. Intelligence organisations have a lot of expertise in recovering these palimpsestuous images.

(Cf. <http://www.cs.auckland.ac.nz/~pgut001/pubs/secure_del.html>)

²²⁶ Neste aspecto, a materialidade forense contraria não só a ideia de efemeridade, mas, assentando num princípio de individualização, de que no mundo físico não há dois elementos iguais, refuta também a de fungibilidade.

[...] computers are unique in the history of writing technologies in that they present a premeditated material environment built and engineered to propagate an illusion of immateriality; the digital nature of computational representation is precisely what enables that illusion [...] of immaterial behaviour. (2008: 135)

Na computação digital, a ilusão da imaterialidade é mantida através do princípio da identidade alográfica e da capacidade de detecção e correção do erro.²²⁷ Do ponto de vista forense, os objectos electrónicos regem-se pelo princípio da individualização, o de que não há dois objectos exactamente iguais, mesmo que sejam formalmente idênticos. A representação alográfica não exige uma fidelidade absoluta ao original, tendo sucesso dentro de uma determinada margem de variação. A aparente perfeição da representação contribui para acentuar a ideia de um ambiente alográfico ideal e imaterial, que suscita comportamentos imateriais, ao mesmo tempo que constitui uma evidência da materialidade da dimensão forense, interdependente da ordem formal: “they [computers] are material machines dedicated to propagate an artificial environment capable of supporting immaterial behaviours” (Kirschenbaum 2008: 158). Um erro no *File Transfer Protocol* (FTP), na transmissão da gravura 10 da cópia D de *The Marriage of Heaven and Hell* permite perceber a materialidade do fac-símile digital e verificar que, embora mais visível, a materialidade formal assenta na materialidade forense (figura109).

A materialidade forense revela-se logo ao nível da codificação. A esse primeiro nível, a formalização da linguagem é essencial para que o computador seja capaz de interpretar o significado de um programa, isto é, um algoritmo escrito por um ser humano. Isso implica o processamento de uma linguagem pouco objectiva e difícil de

²²⁷ A reprodução de um ficheiro digital não exige uma fidelidade autográfica, mas permite alguma variação dentro de uma dada margem de tolerância. O meio digital é um ambiente alográfico em que o diferencial de voltagem, que não se mantém sempre o mesmo, é medido, o sinal avaliado e os erros continuamente detectados e corrigidos e os dados transmitidos ao utilizador sem que este se aperceba deles.

Ao nível dimensão forense, outros factores confirmam a noção de materialidade digital. Por exemplo, mesmo após um ficheiro ter sido apagado, a informação nele contida pode persistir durante algum tempo antes de o espaço que ocupava ser preenchido por novos ficheiros. A ausência de fungibilidade revela-se também na possibilidade de transferência de todos os bits de um documento original registados num meio de armazenamento numa sequência linear para uma imagem copiada (“bitstream copy”), quer esta se encontre na “File Allocation Table” (FAT), quer não. Trata-se de uma cópia sem original.

formalizar como a natural,²²⁸ conformando-a a um conjunto de regras sintáticas predefinidas, procurando “desambiguá-la” e eliminar as redundâncias:

In natural language, however, the basic unit – indeed, all divisioning of any kind – is only procedurally determinate. The units are arbitrary. More, the arbitrary units themselves can have no absolute self-identity. Natural language is rife with redundancy and ambiguity at every unit and level and throughout its operating relations. (McGann 2004: 200)

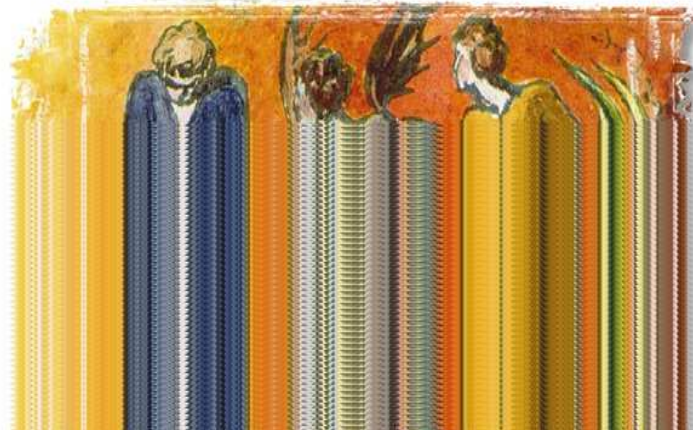


Figura 109 – Erro no “FTP” da gravura 10 da cópia D de *The Marriage of Heaven and Hell* (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10), 1795 (Library of Congress).

O entendimento da programação como uma forma de escrita obriga a determinar se a conversão da letra em código binário, o primeiro nível de transformação e armazenamento da informação e, por assim dizer, um “novo alfabeto”, acarreta alguma alteração em termos da informação material transmitida. No entanto, considerar que, em última análise, o texto electrónico é constituído pelo código binário seria comparável a dizer que um texto impresso é um conjunto de palavras e sinais de pontuação que assinalam pausas. O texto electrónico não pode ser desmaterializado, separado do suporte que o veicula, tanto mais que a forma como é armazenado, processado e

²²⁸ Uma vez que muitos aspectos da inteligência artificial são difíceis de conformar a um quadro conceptual matemático, já que há aspectos da psique humana que não são facilmente representáveis por uma linguagem lógica e matemática como a utilizada pela ciência computacional na escrita de programas de computador, Mark Dougherty (2004) considera desejável o aprofundamento de uma eventual relação entre essa disciplina e os estudos literários. A necessidade de construir programas capazes de processar a linguagem natural leva esse autor, numa fase inicial, a propor aos estudantes de ciência computacional um meio-termo: a escrita de algoritmos em “pseudo-code” (87), isto é, numa linguagem que combine aspectos dessa ciência e dos estudos literários, como forma de facilitar a comunicação.

atualizado num ecrã depende do *hardware* e do *software* utilizados.²²⁹ A hipermediação do desenho da interface concorre substantivamente para a percepção textual e o formato do texto impresso pré-existente é afectado no processo de migração. A interface não só permite visualizar o texto, como também selecciona os elementos a visualizar mediante hiperligações nele inscritas.

Confrontando a forma material do *input* com a forma material do *output*, é possível afirmar que num texto, desde o código binário, passando pela marcação dos textos até à construção das interfaces, todos os elementos configurados têm uma função concorrente para a produção do significado simbólico. Essa circunstância, que justifica a distinção entre “text-as-stored” e “text-as-displayed”, é constatável ao primeiro nível de conversão, o da letra enquanto unidade discreta, estendendo-se ao texto e ao documento: “But just as the code of a particular program is altered by any particular use of it – just as form is inseparable from content – the content of any digital or analog text is itself part of the code [...]” (Mandell 757). Por isso se pode dizer que o código binário e o conjunto de operações que através dele se realizam são determinantes do ponto de vista das dimensões material, representacional e funcional do meio digital.

²²⁹ Apesar de avançar diferentes meios de transmissão de textos, Peter Shillingsburg ignora a especificidade da sua inscrição num dado suporte e o contributo deste último para a construção do significado textual. Além disso, essa concepção de texto baseia-se claramente no texto impresso, tendo implicações para os conceitos de “Work” e “Version”:

[...] the Linguistic Text can have more than one Semiotic form -- spoken, written, electronic, and Braille, for instance. The Linguistic Text is not, therefore, physical; it is a sequence of words and word markers, conceived before spoken or written, and taking its semiotic form, when written, from the sign system used to indicate the language in which it is composed. We must also distinguish between the Linguistic Text and the Documents that preserve them, for as long as the sequence of words and markers is the same, the Linguistic Text is one, regardless of the number of copies or number of forms it is manifested in. (1991: *SB* 044:54)

Considerando o texto como “a sequence of words and word markers”, Shillingsburg ignora aspectos como a fonte e a cor e, no caso concreto do texto electrónico, estratégias de leitura como a animação, as ligações, o som, as imagens, a configuração gráfica.

Embora mais à frente considere que o “Linguistic Text” não pode existir sem um meio material, encarando este último como o espaço “where the reader begins the process of perceiving or experiencing the work of art” (57), quando se refere ao “Material Text”, Shillingsburg considera apenas o manuscrito e o livro, continuando a basear a sua análise em concepções próprias do texto tipográfico.

Encarando esse processo como “one of decoding or dematerializing the Material Text into some mental construct of it” e acrescentando: “It is in this decoding process that the Work can be said to function” (57), fá-lo assentar na “Reception Performance”, que pressupõe a descodificação do texto linguístico e a conceptualização do texto material. Desta interacção do leitor com o texto resulta um “Conceptual Text”, cuja interpretação depende da experiência de vida e da competência de leitura do leitor. Apesar de considerar o papel deste último, aproximando-se da concepção da teoria social da edição, a distinção entre “Linguistic” e “Material Text” aponta para uma ideia de texto que não considera a especificidade do meio na produção de significado e assente essencialmente em convenções tipográficas.

Uma vez que a identidade da letra no ambiente digital não está essencialmente ligada à forma – o que é particularmente evidente ao nível mais imediato pela possibilidade de o leitor poder escolher a fonte, o tamanho e a cor de letra e pelo facto de qualquer carácter ser codificado a dois níveis, enquanto letra e do ponto de vista do estilo – tem uma funcionalidade na construção de informação. Pelas implicações estilísticas, esta possibilidade demonstra como os códigos bibliográficos em meio electrónico são capazes de proporcionar várias interpretações. Embora a letra esteja armazenada enquanto sequência sem qualquer existência palpável, o leitor distingue a sua forma como material, definida por essas categorias. A letra é uma entidade semiótica, cuja funcionalidade a individualiza num sistema de signos assente em padrões de sistemacidade e diferença. No meio digital, *necessita* de uma forma, o que significa que funcionaria com qualquer uma que permitisse o seu reconhecimento, leitura e distinção num sistema semiótico, tanto mais que a forma electrónica do *input* da informação pode ser diferente da do *output*. Sendo o formato gráfico parte integrante da informação de um texto, entre o *input* e o *output* da informação verifica-se uma alteração do seu conteúdo substantivo, motivada pela codificação binária e inscrição, se assim se pode dizer, num ambiente electrónico. Codificada a informação, ela torna-se processável pelo computador e a sua estrutura física, isto é, a sua forma digital, pode ser manipulada algoritmicamente:

Coded information is data, and data is a processable material object. By processing data, we process the information it represents. But digital text, unlike the information it conveys, is not volatile. It is a physical thing residing in the memory cells of a digital computer in a completely disambiguated condition. (Buzzetti & McGann 2006: 60)

Uma das potencialidades do computador é exactamente o facto de ser *programável* (Dalgaard 2004), dependendo, nesse sentido, mais do *software* do que do *hardware*. Esta circunstância tem consequências do ponto de vista das dimensões espacial e temporal. Em meio digital, por se tratar de um espaço “não espacial”, não é necessário (ou possível) desempenhar fisicamente funções como copiar, transferir, pesquisar informação. O acesso aos textos é independente da sua localização física, da relação física entre meio e mensagem, como sucedia no impresso, possibilidade que se alarga do computador individual à Internet. Do ponto de vista da materialidade formal, a interface permite a navegação através da manipulação de representações simbólicas que

não obstem a que código binário e meio digital sejam categorias materiais.²³⁰ Do ponto de vista da dimensão forense, uma outra prova da materialidade do meio digital é que o local de armazenamento de um ficheiro muda de cada vez que ele é aberto e modificado, ao mesmo tempo que a sua instanciação física anterior permanece durante algum tempo, até um novo dado ser escrito nesse espaço. Além disso, não há uma correspondência unívoca entre o documento e o seu registo no disco, para além de que o *software* inclui funções para auto-guardar cópias dos ficheiros.²³¹ Por estes motivos, percebe-se que Kirschenbaum (2008) relativize os comandos “Copy” – cuja localização na barra de ferramentas, de certa forma, o banaliza – “Rename” e “Remove” por darem uma visão muito superficial de processos que se dão no disco (2008: 53). O mesmo sucede relativamente ao disco rígido, percebido como uma abstracção e identificado por uma letra arbitrária (C) ou por um ícone no ambiente de trabalho (135).

Uma linguagem natural e lógica não é, então, a adequada ao ambiente electrónico, quando este pretende representar documentos em que o formato, a organização gráfica e a estruturação física da informação contribuem substantivamente para a textualidade. “Configured meaning” pressupõe aquilo a que Johanna Drucker chama “configured language” (2002: 155). A forma como a linguagem se estrutura para conferir significado resulta em “configured texts” (160), isto é, no estabelecimento de relações hierárquicas ou estruturais que se constituem numa “arquitectura da informação”. A materialidade da linguagem e o seu contributo para o significado evidenciam-se na própria marcação do texto impresso: na organização em espaços em branco e espaço ocupado pelas palavras, pela distribuição em unidades características

²³⁰ Esta questão prende-se com a ontologia dos textos impresso e electrónico e com a tentação de medir a adequação dessa remediação em termos de “equivalência”. Tratando-se de meios de representação diferentes, o processo de transposição de um texto impresso para o meio electrónico conduz a representações que não são exactamente idênticas, gerando novas versões de um texto:

A true critical representation does not accurately (so to speak) mirror its object; it consciously (so to speak) deforms its object. The critical act therefore involves no more (and no less) than a certain perspective on the object, its acuity of perception being a function of its self-conscious understanding of its own powers and limitations. (McGann 2001b: 173)

Por outro lado, pode considerar-se que, no processo de remediação, todas as edições são multimédia na medida em que integram outros meios. Quando surge um novo meio de representação, a tendência é para encará-lo como substituto de um anterior, relativamente ao qual tem capacidades superiores e com o qual entra em ruptura. Na prática o que sucede é que essas relações são mais complexas, não se manifestando nem pela cisão nem pela continuidade, mas muito mais pela reconfiguração. Operando por imitação e transformação, o novo meio assume frequentemente algumas funções das formas de representação anteriores, remediando-as (Bolter & Grusin 2001). Veja-se, por exemplo, a simulação do folhear das folhas de um livro de papel em meio electrónico.

²³¹ Uma vez que um documento é muitas vezes acompanhado de metadados (o nome, o tipo de ficheiro), quando apagado o conteúdo de um ficheiro, é possível detectar vestígios da sua posição anterior.

do formato do livro como a linha, o parágrafo, o capítulo, ou o verso, a estrofe, o canto, ou o título e o subtítulo, ou a página e o livro geradores de uma determinada orientação da leitura, que se processa da esquerda para a direita, do início para o fim.²³² No caso particular do texto poético, independentemente de ter, como os livros iluminados de William Blake, uma vertente icônica e verbal, a forma como a configuração é parte integrante da informação é particularmente visível no conjunto de convenções e dispositivos de espacialização de versos, palavras e letras.

Se a codificação das marcas gráficas de um texto pressupõe que lhes seja atribuído um dado significado, ou seja, que a sua forma material seja considerada substantiva, o mesmo é dizer que não é possível separar conteúdo do modo de representação. A inexistência de um algoritmo que pudesse ser considerado a *identidade* de uma letra, isto é, que pudesse descrever matematicamente a sua essência, comprova-se a um nível mais amplo na própria condição do alfabeto como um sistema tecnológico, porque convencional. Inscritos no formato material da página de um livro, a letra e, por extensão, o texto, são fixados de uma forma que permanece inalterada nesse documento. Em meio digital, ao ser codificada, cada letra é descrita por um conjunto de instruções matemáticas relativas à sua forma que se traduzem em curvas, linhas, ligações capazes de sofrer diferentes tratamentos sem que percam essa forma. Do ponto de vista da possibilidade de a forma sofrer variações que se prendem com a fonte e o tamanho utilizados, cada letra é descrita como um objecto, cuja forma nunca deixa de lhe ser associada, independentemente das variações introduzidas.²³³ Contudo, não é possível uma associação unívoca entre a forma de uma letra e um dado algoritmo. Embora não seja possível considerar a forma de uma letra como qualquer coisa que lhe é inerente, a materialidade da forma contribui para a construção do significado, evocando aquilo que Drucker designa por “the *affective message coefficient of form*”:

²³² A própria literatura ergódica, assente em princípios hipertextuais, não escapa a alguns destes princípios, acentuando, por defeito, a forma como o texto se organiza de acordo com eles. Aarseth reconhece as funções dinâmicas do livro, considerando que “new [cybernetic] media do not appear in opposition to the old [paper media] but as emulators of features and functions that are already invented” (1997a: 74).

A informação pode também ser estruturada em quadros, diagramas, tabelas, que são, porventura, a forma mais flagrante de esquematização e hierarquização intencionais da informação com intenção substantiva. A todos esses aspectos acrescem o próprio tipo do papel, da tinta, da letra, que no livro eram intencionais e cujas potencialidades em termos de significado não verbal escapam aos sistemas de codificação.

²³³ No meio digital, a forma da letra pode ser representada em padrões de pixéis, sem que se verifique o tratamento da letra enquanto “objecto” ou a tentativa de representação da sua identidade. Procura-se apenas delinear essa forma, ou melhor, uma representação dessa forma, que pode tomar configurações variadas não impeditivas do seu reconhecimento.

That is the property whereby the graphical and visual properties inflect the text with a meaning that is not separate from its linguistic content, nor exactly proper to it, but interpenetrated with the text itself as its fundamental expression (thus the “massage” of meaning, a bending, flexing, of its “message”). (Drucker 2002: 160)

Quer se trate de hiperedição (armazenamento de textos impressos em meio electrónico), quer de hiperescrita (produção de textos especificamente electrónicos)²³⁴, a questão da (i)materialidade da forma da letra estende-se ao texto e ao documento. Mesmo no caso dos artefactos nascidos em meio digital, a informação disponibilizada pelo computador é sempre uma representação de um artefacto. No meio digital, dada a natureza diferente dos textos impresso e electrónico, o papel da configuração na informação textual põe-se de maneira diferente. No primeiro caso, essa natureza é estática, isto é, segue convenções fixas e lineares. Referindo-se à leitura de textos animados ou em vídeo, por contraste, George Landow caracteriza o texto impresso e o tipo de leitura que suscita (2004):

Reading written or printed text, one cannot change its order and progression, but because the text is fixed on the page, one can leave it, reading another text, taking notes, or simply organizing one’s thoughts, and return to find the text where one left it, unchanged. The characteristic fixity of writing, therefore, endows the reader with the ability to process it asynchronously – that is, at the convenience of reader.

Pelo contrário, a natureza do texto electrónico é dinâmica, ou seja, factores de ordem espacial, temporal e a possibilidade de estabelecer ligações com um número indeterminado de outros textos eventualmente de outros formatos permitem a sua reconfiguração a todo o momento. No texto impresso, forma e significado, letra e identidade gráfica, texto e formato configurado estão ligados. Unidades de sentido e códigos bibliográficos constituem o livro numa máquina de simulação capaz de suscitar diferentes leituras e permitem analisar fenomenologicamente os textos. Libertando-se das limitações do livro, o ambiente digital dispensou a indissociabilidade destas categorias e reconceptualizou-as, eliminando a necessidade de o texto ser representado num suporte material, sem contudo prescindir da “lógica metagráfica” do texto (Portela

²³⁴ Neste caso, o espaço electrónico não constitui o meio ambiente ou suporte para a escrita, sendo uma instância da própria escrita. Implica portanto uma escrita em duplo sentido: gerar o texto de acordo com regras sintácticas e semânticas poéticas, e utilizando os recursos do ambiente e do programa electrónicos.

2003). Quer se trate de hiperedição, quer de hiperescrita, o hipertexto converge no “*metalibro*, isto é, na criação de uma forma que expõe e transcende numa segunda ordem de representação a semiótica particular do código, reconstelando as relações textuais num espaço não coincidente com a ordem bibliográfica” (Portela 2003).

Por isso, o meio digital reclama uma *materialidade fenomenológica*. Nele os documentos encontram-se apenas armazenados e sujeitos a uma mutação formal pela não coincidência entre a forma do *input* e do *output*, o que acentua a natureza material e construída do código.²³⁵ Face às diferenças ontológicas entre texto impresso e texto electrónico, as potencialidades hipertextuais sublinham o carácter material das interfaces num meio imaterial, bem como a substantividade da configuração da informação. Por outro lado, enfatizam as diferenças ontológicas entre esses dois tipos de texto. Pode dizer-se que o texto electrónico, cujo código é material, se caracteriza por uma imaterialidade ontológica. Isto porque, ao reportar-se sempre a uma dada sequência electronicamente armazenada que, por sua vez, se reporta sempre a uma mesma informação, o código fixa-a e localiza-a de uma dada forma. O código binário constitui a única possibilidade de representação de uma forma e do seu armazenamento numa máquina. Logo, a natureza configurada da informação electrónica é fundamental para a sua identidade ontológica e funcional. A questão é saber quando é que os traços configurados adquirem um significado configurado. Esse processo inicia-se ao nível mais básico da inscrição em sequência binária, em que a ideia adquire uma determinada forma a que será posteriormente atribuído um dado significado. A um segundo nível, essa forma é associada a um significado para, num terceiro nível, se inscrever num sistema institucional e ideológico mais amplo. Neste processo, o que torna o significado acessível à mente humana é a sua configuração:

The digital form of the text defines it as an object on which computers can operate algorithmically to convey sense and information. A digital text is coded information, and a code has a syntax which governs the ordering of the physical signs it is made of. In principle, therefore, digital text is marked by the syntax of its code, by the

²³⁵ Como lembra Laura Mandell (755), ao serem anexados e enviados por correio electrónico, por um breve momento, os documentos encontram-se inscritos nos cabos de fibra óptica e fios de telefone que os transportam através do ciberespaço, o que reforça a ideia do meio digital como forma de representação textual apenas aparentemente imaterial. É a não coincidência entre a forma material do *input* e a do *output* que dá a impressão de imaterialidade do meio digital, aparentemente mais instável do que o meio tipográfico.

arrangement of the physical tokens that stand for binary digits. (Buzzetti & McGann 2006: 60)

Na sequência do que foi dito, o meio digital não pode deixar de reclamar a “não trivialidade da materialidade” (Drucker 2002: 174) no respeitante às configurações gráficas e visuais do texto. O significado não pode ser encarado como uma entidade transparente sob pena de se incorrer no equívoco de considerar a vertente gráfica e visual da informação como não substantiva e imaterial no meio digital. Nesse ambiente, a materialidade da linguagem consubstancia-se numa forma que não é apenas *ideal* – no sentido em que é ela que permite a representação do conhecimento através de uma forma imaterial – mas também *fenomenológica*, isto é, revela-se numa virtualidade que pode assumir novas formas materiais. Isso significa que, em meio digital, os traços configurados da linguagem podem ser reconceptualizados e desempenhar diferentes funções substantivas nos formatos electrónicos, consoante as diferentes configurações que vão assumindo. Essas diferentes configurações resultam dos aspectos colaborativos de um texto – o que inclui, no espaço electrónico, a colaboração das próprias máquinas através do *hardware* e do *software* que executam o código –, do facto de nenhum texto ser uma entidade imutável ou definitiva, quer ao nível do conteúdo, quer da expressão formal. Nesta perspectiva, o hipertexto é necessariamente material: é ele que permite que os textos circulem em entidades codificadas convertíveis em linguagem, linguagem essa que se inscreve de uma determinada forma num espaço virtual.²³⁶

A convicção de McGann, de que um texto impresso, porque entidade material, não tem nunca uma representação idêntica, aplica-se também a um texto digital. O tempo que uma imagem ou um texto demoram a tornar-se visíveis no ecrã de um computador – o que pode não chegar sequer a acontecer – é parte integrante da textualidade electrónica. Dependendo de vários factores – a velocidade de processamento de informação de um computador pessoal, o tráfego na Internet, a própria configuração que assumem num dado momento – os textos electrónicos não podem ser dissociados dos veículos que os descarregam e de todo o processo que essa acção envolve: “In this respect and many others, electronic texts are indeed not self-identical. As processes they exhibit sensitive dependence on temporal and spatial

²³⁶ Quando o utilizador pretende aceder à informação armazenada num determinado servidor, este fá-la alojado, por momentos, no computador desse utilizador para ser disponibilizada no seu ecrã. Ainda que de forma difusa, o leitor tem a noção de que essa informação *existe* num mundo físico e natural, vagamente associado ao computador.

contexts, to say nothing of their absolute dependence on specific hardware and software configurations” (Hayles 2005: 102-3).

Quando se fala na materialidade do texto impresso e do texto electrónico, o suporte em que cada um deles é disponibilizado e lido é decisivo para a teoria da textualidade. Os textos têm de ser entendidos materialmente, desde logo porque envolvem objectos materiais como o livro, o computador e códigos que organizam operações materiais. Nenhum texto impresso ou electrónico é idêntico a si próprio, instabilidade porventura menos aparente no primeiro caso. Por outro lado, o carácter performativo do texto electrónico, isto é, a sua natureza dispersa e processual, agudiza a noção de instabilidade textual, sobretudo porque a possibilidade de alteração da configuração dos textos é maior e porque as linhas impressas no livro existem enquanto tal já antes de o leitor o abrir para as ler. Para além de um texto electrónico ser gerado por códigos sujeitos a processamento antes de o utilizador decodificar a informação, aspectos como a fonte, a cor, a introdução de animação, a presença de hiperligações ou outros efeitos alteram necessariamente o texto em meio digital. As estratégias de leitura suscitadas por textos impressos e electrónicos acentuam a ideia de que os textos não podem ser lidos independentemente dos suportes que os veiculam. O meio digital é talvez mais exigente no respeitante a estratégias de leitura e competências de selecção da informação do que o livro, mas o “descentramento” deste último formato é essencial ao seu entendimento como tecnológico e não natural. Esta questão, que se relaciona directamente com a ideia de *materialidade*, conduz a que, uma vez que toda a materialização textual, impressa ou electrónica, representa um texto diferente, definir exactamente o que é um texto, mesmo quando veiculado pelo objecto-livro, poderá parecer uma impossibilidade. Porém, em ambos os casos, a ideia de materialidade de um texto é resultado da interacção das suas características físicas, do seu conteúdo e estratégias de significação e das infinitas possibilidades de interpretação dos leitores, a todo o momento negociadas.

Actualmente, o espaço digital, aparentemente imaterial, é cada vez mais considerado adequado à representação e preservação da materialidade do património textual manuscrito e impresso. A migração textual em curso dá-se na permanente tensão entre realidade e irrealidade, traduzida na hiperrealidade digital, uma simulação do original, que procura subverter a oposição entre cópia e original, mais ou menos sanada pela possibilidade de, a todo o momento e em qualquer lugar, se descarregar a materialidade contida num dado ficheiro. Esta actualização do arquivo dos textos de um

autor, como se ele estivesse efectivamente presente, mesmo se a palavra “arquivo” não implica a consulta de um arquivo físico, no espaço físico de uma biblioteca, coloca a questão de até que ponto se mantém a necessidade de acesso ao original.

4.4.2. Edição electrónica, remediação e linguagem de marcação

Numa perspectiva ampla, a comunicação académica em meio electrónico tem implicações práticas e processuais, económicas e filosóficas, que envolvem não só académicos, estudantes e diferentes disciplinas das Humanidades e das Ciências, mas as próprias instituições universitárias, bibliotecas, editores académicos e comerciais e toda a política desse tipo de edição. Numa perspectiva mais restrita, a migração de textos impressos para meio digital levanta questões que se prendem com a teoria da codificação, a concepção de texto, de página, de livro, de obra literária e do seu modo de funcionamento, com a ontologia dos textos impresso e digital, as linguagens de marcação, a construção da edição.

Pelo facto de um texto não ser independente do meio que o veicula, o seu significado altera-se quando um meio é remediado por outro, mesmo procurando as orientações da *Text Encoding Initiative* minimizar essa circunstância. Consequentemente, é a experiência da obra que varia. Anna Gunder apresenta uma concepção de texto abrangente que inclui a dimensão material da edição:

Works are experienced through texts; Works are performed as texts. To perform a work, then, is to form a text, to decide what the text will consist of, how the text will be stored and presented and how it will be structured and navigated. In other words, to perform a work is to form a text and to form a text is to perform a work.

As alterações teóricas e tecnológicas subjacentes à edição digital originaram novas formas de textualidade, de leitura e de escrita, quer se trate de artefactos nascidos em ambiente digital, quer de outros para ele transpostos. A codificação, a construção da edição e o desenho da interface implicam decisões sobre o que é um texto, uma vez que

o formato físico também é parte do texto e que este é uma entidade *material*. A materialidade do código-máquina é capaz de suportar ficheiros de diferentes materialidades, o que faz do meio digital o mais adequado à representação da diversidade da natureza textual. A edição electrónica problematiza a ideia de texto e do seu funcionamento, considerando as relações da dimensão verbal com o pictórico e integrando os códigos bibliográficos e digitais. Além disso, contesta a noção de texto como contentor de um dado significado pronto a ser absorvido pelo leitor, que funcionaria como mero consumidor ou observador. Em particular, a poesia iluminada de William Blake questiona o que é um texto e, por extensão, o que é um livro iluminado, contribuindo para a definição do carácter intermediático como textual. Uma vez que a edição electrónica resulta de tomadas de decisão por vezes constringidas por limitações de *hardware*, *software* e de codificação, pode dizer-se que, no processo de remediação, os aspectos técnicos possuem uma dimensão cultural e que a marcação de texto constitui ou contém uma teoria do texto.

A marcação dos textos não se restringe ao meio digital. Jerome McGann (2001b) chama a atenção para o facto de manuscritos e textos impressos serem formas tecnológicas marcadas, quer pelos recursos próprios do texto literário, quer por convenções impressas. A essas ordens de marcação, que têm por objectivo estabelecer o texto e torná-lo transmissível, se aplicam outros sistemas destinados a permitir a apreensão e análise computacional. Ao referir-se ao texto impresso em termos geralmente aplicados ao texto electrónico, McGann não escamoteia a materialidade diferente de cada um, mas antes entende a literatura, a leitura e a escrita como práticas materiais. A consideração da forma física do texto na construção do significado liga-se directamente à noção de textualidade e reflecte-se na marcação. Diferentes conceitos de texto resultam em diferentes modelos de codificação que, por sua vez, se reflectem em formas diferentes de ler e estudar os textos. A reflexão do editor sobre o tipo de texto que constrói e sobre o público para quem o faz é determinante para a selecção de elementos a marcar, uma vez que não é possível construir uma edição sem implicar as motivações do editor e do leitor e que nenhum texto é independente da edição em que circula. Morris Eaves (2006b) salienta que um dos critérios editoriais subjacentes a *The William Blake Archive* foi a satisfação das necessidades dos académicos face ao estudo da obra do autor e não o restabelecimento da intenção autoral original.²³⁷ A

²³⁷ Morris Eaves refere-se à crítica de J. Hillis Miller: “If the law of Blake’s illuminated printing was uniqueness and reproduceability, the law of Blake Archive is virtually redundancy and duplication”,

variabilidade textual e as várias possibilidades de marcação permitidas pelos sistemas de codificação implicam o juízo do editor relativamente ao que deve ser codificado, mesmo quando se recorre a *software* de reconhecimento óptico de grupos de letras (*Optical Character Recognition – OCR*) capaz de reproduzir uma imagem digital de um documento, guardá-la e codificar elementos, distinguindo níveis de fiabilidade dos elementos codificados.²³⁸ Daí que até para o editor:

The agon for digital editing has been the acceptance of the interpretative nature of the encoding process, and its close resemblance to editing in this respect. In fact, the prominence of digital editing techniques has impelled the editing profession to rediscover its own radical interpretative role in the process of coming to grips with transmediation. [...] Both text analysis and editing, in the digital sphere, see themselves moving towards a use of the digital medium that emphasizes an extension and potentiation of the human's interpretative and analytical powers. (Flanders 2005: 62)

A concepção de sistemas de armazenamento implica que o codificador saiba previamente o que se pretende encontrar num texto. Os sistemas são então desenhados tendo como objectivo encontrar elementos pré-definidos, identificar quando tal sucede e avaliar com facilidade a sua eficácia nessas operações. Estes procedimentos, relativamente fáceis de operacionalizar nas ciências sociais e na linguística, que trabalham com dados quantitativos e com uma linguagem denotativa, são de difícil aplicabilidade ao texto literário, relativamente ao qual é difícil saber o que se pretende antes da sua leitura ou até da leitura de vários textos. Daí a importância do trabalho colaborativo entre especialistas da área da bibliografia, que têm a noção dos traços meta- e translinguísticos textuais, na marcação dos textos da área das Humanidades e da poesia em particular.

justificando o facto de o Arquivo proporcionar “opções redundantes” – reproduções fac-similadas das gravuras, transcrições diplomáticas e até mesmo a edição tipográfica de Erdman – que possibilitam múltiplas perspectivas, permitindo ao leitor não se limitar à do autor. Deste ponto de vista, de acordo com o editor, a pergunta de J. Hillis Miller “Would Blake approve of the William Blake Archive?” (Cf. <<http://dc-mrg.english.ucsb.edu/conference/2000/PANELS/BEssick/jhmillier.html>>) afasta-se do fulcro da questão: o facto de que o Arquivo depende de uma estratégia editorial que tem como fundamento os desejos e necessidades dos utilizadores a que se dirige. A intenção de William Blake podia não prever a manipulação das imagens que criou ou a transcrição textual com a finalidade de possibilitar a leitura ou sequer a inclusão de textos escritos por outros autores sobre os documentos primários. Mas o objectivo académico do Arquivo conduziu os seus editores a tirarem partido das possibilidades oferecidas pela *rationale* do hipertexto, alcançando uma edição que consideram ter reposto a verdade histórica.

²³⁸ Cf. Eileen Grifford Fenton & Hoyt Duggan (2006). O OCR é um *software* de reconhecimento de caracteres que funciona como uma ferramenta de correcção ortográfica e que, após análise da imagem da página do texto, o converte em ASCII.

As questões técnicas e teóricas levantadas pela concepção de uma versão digital de um texto obrigam a que o editor tenha de decidir se todos os aspectos físicos, incluindo a espacialização da linguagem e até erros ortográficos, devem ser considerados traços expressivos, se deve codificar tudo o que vê ou julga ver, ou tentar identificar o que poderá ser considerado útil pelo leitor e codificar só isso, ou ainda codificar apenas o que pode eventualmente ser objecto de pesquisa. A prática de marcar um determinado elemento apenas porque um utilizador poderá querer pesquisá-lo é uma abordagem pouco rigorosa e geradora de procedimentos de marcação demasiado complexos e até redundantes, codificadores de traços sem qualquer utilidade. Para que o editor não se sinta obrigado a codificar elementos que sabe não terem utilidade, é necessário que defina rigorosamente os elementos a marcar, formalizando a marcação e, por vezes, gerando regras próprias que devem ser explicitadas e seguidas consistentemente. Uma vez que as tomadas de decisão do editor condicionam a forma como o académico interpreta o texto, o rigor editorial é essencial para que o exercício desse juízo não contamine o significado textual.

A codificação e a marcação impressa ou electrónica funcionam e emergem simultaneamente no interior do sistema autopoiético que é a linguagem natural (McGann 2004: 201), incapaz de funcionar sem elas. Dentro desse sistema, constituem “second- and third-order autopoietic systems” (201) que preservam e transmitem o sistema de “primeira ordem”. As linguagens de marcação têm dificuldade em proporcionar um modelo legível pelo computador capaz de representar esse sistema de “primeira ordem” e o formato do livro. Isso fica a dever-se ao facto de a linguagem natural ser constituída por unidades arbitrárias e por se caracterizar pela ambiguidade e pela redundância.

Concebidas inicialmente no âmbito da linguística para codificar textos informativos e hierarquicamente estruturados, pelo facto de descreverem apenas o modo de apresentação material de um texto – aspectos como o cabeçalho, o título, os parágrafos, a divisão de linhas e o entrelinhamento, o negrito e o itálico, os espaços – as linguagens de marcação²³⁹ actuais baseiam-se numa concepção de texto como

²³⁹ O termo “marcação” (*markup*) tem sido historicamente utilizado para designar as anotações ou outro tipo de chamadas de atenção utilizado para dar instruções a um compositor ou tipógrafo relativamente à forma como um texto deve ser impresso ou distribuído numa página. Essa marcação pode surgir sob a forma de símbolos destinados a assinalar excertos a suprimir ou a imprimir numa dada fonte, linhas ondulantes para indicar expressões ou palavras a negrito. O termo generalizou-se a todo o tipo de códigos aplicáveis à edição electrónica. A aplicação da TEI e de outros projectos de linguagem de marcação às humanidades veio suscitar o debate sobre a natureza do texto. Torna-se evidente que nenhum texto

hierarquia ordenada de objectos conteudísticos (OHCO), unidades discretas passíveis de conversão em unidades de informação manipuláveis por *software*. Encarando o texto como uma entidade meramente linguística, veículo de transmissão de informação e de conceitos, essas linguagens assentam numa aplicação desadequada da computação às Humanidades.²⁴⁰ Não distinguindo entre “the *form of the information’s expression*, [...] currently called a ‘data structure’” e “the *form of the information’s content*, the structure and the organization of the informative content [...] currently called a ‘data model’” (Buzzetti 2002: 65-6) limitam-se a codificar a forma como o texto deve ser disposto no ecrã, não descrevendo os seus traços lógicos, estruturais e materiais e conduzindo a que muitos documentos tenham de ser editados exteriormente à edição em linha ou preservados em ASCII.²⁴¹ Os padrões que as palavras estabelecem entre si não são

manuscrito ou impresso é isento de marcação, que nenhuma página é transparente: “print textuality is not language but an operational (praxis-based) theory of language” (James Cummings 2008). No sentido de representar o texto de uma forma que permitisse o seu processamento electrónico, havia que definir exactamente quais as estruturas a reconhecer e a marcar. Em 1999, na conferência ACHALL, na Universidade da Virgínia, Allen Renear caracterizou os textos como sendo:

- real: they have properties independent of our interests in them and our theories about them.
- abstract: the objects which constitute texts are abstract, not material, objects.
- intentional: texts are, necessarily, the product of mental acts
- hierarchical: the structure of texts is fundamentally hierarchical linguistic: texts are linguistic objects; renditional features are not parts of texts, and therefore not proper locations for textual meaning (Renear, McGann & Hockey 1999)

Também designada “codificação” (*encoding*) a marcação pressupõe qualquer forma de tornar explícita uma interpretação de um texto. Daí que uma linguagem de marcação seja uma metalinguagem, isto é, um instrumento de descrição formal da linguagem, capaz de designar e articular as suas estruturas, formas e funções. Deve especificar a marcação permitida, a marcação exigida e a forma como a marcação se distingue do texto a codificar. Na SGML e na XML, as instruções de processamento de documentos encontram-se em programas à parte da marcação descritiva que ocorre no interior do texto a codificar, geralmente num documento chamado “folha de estilo” (*style sheet*). Essa circunstância acentua a separação entre forma e conteúdo. A intenção com que o termo “marcação” foi inicialmente aplicado articula-se com a ideia de que todos os textos são “marcados” e de que, nessa medida, todos eles constituem um artefacto que contém marcas específicas do ponto de vista semântico e bibliográfico, enquanto objecto histórico e cultural.

²⁴⁰ Considerar um texto como OHCO significa, pelo menos, encará-lo como objecto concreto, na sua materialidade. Contudo, como Johanna Drucker lembra,

[...]a table of contents is not a simple notation lying on a thin sheet in the front matter, but is means of dividing the sculptural form of the book into a set of discrete spaces, each demarcated in relation to that original point of spatial reference, and located relationally within the whole. [...]I suggest that as organizing schemata, these format features function as an integral portion of the text because they function as an interface. (McGann 2001b: 146)

²⁴¹ Um documento tipográfico “marcado” dos pontos de vista semântico e bibliográfico é-o também, necessariamente, do ponto de vista gráfico, assumindo uma determinada *forma* intencional. Assim, cada página funciona como interface e a forma que assume constitui um acto interpretativo, cujo significado deve ser interpretado pelo leitor. Por esse motivo, a expressão “marked text” é uma redundância (McGann 2001b). Por isso, a aplicação de uma linguagem de marcação a um texto previamente marcado para

facilmente apreensíveis pelas linguagens de marcação e determinado tipo de operações que se prendem com uma realidade objectiva e quantitativa como, por exemplo, o número de ocorrências de um determinado termo não corresponde à abordagem pretendida no estudo de um texto literário.²⁴²

A utilização da SGML (*Standard Generalized MarkupLanguage*)²⁴³ permitiu ancorar uma estrutura à cadeia linear e, com isso, explicitar algumas características do texto impresso como a forma de funcionamento do documento e de distribuição na página. Assenta num modelo de texto estruturado em categorias como a antologia, a introdução, o poema, capítulos, secções, parágrafos, títulos, cenas, didascálias, estrofes, versos, que não considera categorias bibliográficas como folhas, páginas, colunas, linhas, fonte, espacialização, ou ainda outras estruturas hierárquicas como a de argumento. Ao atribuir uma estrutura à cadeia de caracteres, a SGML actua ao nível da

representação em meio digital, constitui, também ela, uma interpretação das relações que elementos formais como o cabeçalho, o título, os parágrafos, a divisão de linhas e o entrelinhamento, o negrito e o itálico, ou os espaços estabelecem entre si. A codificação de um texto utilizando uma linguagem de marcação pressupõe a sua leitura e interpretação. Nessa medida, “texted documents are not containers of meaning or data but sets of rules (algorithms) for generating themselves: for discovering, organizing, and utilizing meanings and data” (McGann 2001b: 138), sendo os códigos bibliográficos os indicadores mais evidentes da forma como os textos actualizam essas regras de geração e representação.

²⁴² Além disso, como salienta Claire Warwick (2004), essa inadequação não deve ser desligada da experiência e das estratégias de leitura, do tipo de texto e do reconhecimento da sua forma pelo leitor. No respeitante ao texto literário, a relação entre significado e linguagem não é linear, o significado relativo e contextual das palavras está também dependente da resposta do leitor. A representação mental que este faz do que lê envolve o conhecimento das palavras, da gramática, da sintaxe, mas também factores individuais como o seu conhecimento acerca do tema, a realidade em que se insere, a rede de associações que estabelece com outros traços do texto para além das palavras e com outros textos.

²⁴³ A SGML foi desenvolvida sobretudo por Charles Goldfarb para funcionar como uma metalinguagem para descrever esquemas de codificação, isto é, como linguagem que serve para definir uma linguagem. A SGML e a XML não são linguagens de marcação, mas metalinguagens que permitem criar linguagens de marcação com diferentes objectivos, estabelecendo as regras e os procedimentos para especificação do vocabulário e da sintaxe de uma linguagem de marcação numa DTD. Uma SGML DTD especifica a estrutura de um documento e as alterações que lhe são introduzidas e inclui os termos em que as pesquisas estruturadas e a análise dos documentos são possíveis. Define o tipo de documento que pode ser criado para se ajustar a uma dada estrutura organizacional de elementos, modelando o conteúdo textual. As alterações introduzidas no desenho de uma DTD devem ser registadas à medida que um projecto editorial se vai desenvolvendo. Uma vez que a DTD se mantém independentemente do sistema operativo, é essencial a adopção de um sistema de codificação universal que permita o acesso aos textos, independentemente da plataforma e da máquina em que o editor de um projecto electrónico o desenvolve e da plataforma em que o leitor a eles acede. O objectivo dessa estandardização é proteger a integridade editorial de um arquivo, garantir que os seus textos são pesquisáveis no respeitante à informação textual e à possibilidade de estabelecer ligações entre as suas partes, garantir a sua longevidade, permitindo a transferência de ficheiros codificados para outras plataformas, se necessário. Contudo, a SGML foi concebida de forma a poder identificar todos os aspectos de um texto com diferentes objectivos, incluindo a análise linguística e estilística. De certa forma, é uma linguagem para marcar documentos, mas que não tem um conjunto pré-definido de etiquetas de marcação para objectos contedísticos como a HTML, a XHTML, a TEI.

expressão textual, não ao do seu conteúdo.²⁴⁴ Ao prever apenas elementos que se relacionam com o conteúdo e que organizam hierarquicamente a intenção comunicativa, conduz o editor a privilegiar os aspectos linguísticos, em detrimento dos bibliográficos.²⁴⁵ A própria sintaxe da linguagem de marcação organiza as entidades codificadas de uma forma linear, em que cada elemento se sucede aos outros, formando cadeias de caracteres codificados, adicionando-lhes instruções de formatação através de etiquetas. Já que um texto bibliográfico não constitui apenas uma cadeia de caracteres, da explicitação de elementos implícitos²⁴⁶ adveio um desencontro entre o que, do ponto de vista da linguagem humana, dependente do contexto, constitui informação, e a linguagem de marcação, mais matemática do que linguística, que procura eliminar a ambiguidade. A SGML foi concebida para lidar com padrões de regularidade que nem sempre ocorrem, particularmente quando se lida com documentos de natureza e origem diversas.²⁴⁷ Esses padrões rígidos incluem, por exemplo, a necessidade de distinguir se todos os elementos codificados como *parágrafo*, *citação*, *título* devem ser sempre representados como tal. Este processo, que constitui apenas uma das possibilidades de organização formal textual, condiciona a utilização dos textos, deixando escapar as relações não hierárquicas, recursivas e substantivas que se estabelecem no seu seio, bem como aquelas que ocorrem entre essas categorias formais.

Ao objectificar, a linguagem de marcação não capta a estrutura autopoietica do texto e a sua natureza quântica, nem a ambiguidade e a redundância da linguagem natural para as quais as tecnologias do manuscrito e do livro construíram os seus próprios sistemas de representação. Isso sucede relativamente às variações introduzidas pelos copistas nos manuscritos e aos padrões recursivos dos textos poéticos, assentes

²⁴⁴ A marcação modela o texto utilizando texto em resultado da necessidade de explicitação das unidades, uma vez que o computador é um sistema arbitrário, que não reconhece determinadas unidades se não forem explicitadas enquanto tal. Os parêntesis angulares, que contêm as etiquetas, delimitam o documento a modelar do texto que o descreve/marca.

Esta separação de conteúdo e estrutura acaba por se reflectir na estrutura rígida de alguns formatos editoriais electrónicos. É o caso de *The William Blake Archive*, cuja rigidez resulta, em parte, da utilização de SGML no momento da concepção do Arquivo, entretanto substituída por XML, a partir de Janeiro de 2006.

²⁴⁵ Como Renear salienta, diferentes tipos de texto têm diferentes tipos de conteúdo e mesmo o conteúdo é estrangido pela forma, que ajuda ao reconhecimento do conteúdo (225). Vejam-se, por exemplo, os casos da carta ou da estrofe, que dispõem de convenções de marcação gráfica claramente reconhecíveis.

²⁴⁶ Buzzetti e McGann (2006) explicitam: “Only through markup does [bibliographical text’s structure] show explicitly at the level of textual expression. In principle, markup must therefore be able to bring forth explicitly all implicit and virtual structural features of the text”.

²⁴⁷ Pela sua lógica organizacional e flexibilidade funcional, a SGML é adequada a projectos que incluem bases de dados ou materiais textuais não destinados a pesquisa que exija ligações, mas a uma análise de dados estruturada. No caso de incluírem imagens, estas não são incorporadas na estrutura analítica e têm apenas uma função ilustrativa, não sendo pesquisáveis.

num sistema semiótico de traços fónicos, semânticos, sintácticos, bibliográficos, métricos, referenciais, retóricos organizados numa rede de repetições e variações não hierárquicas. Ficando-se pelos traços linguísticos e ignorando os aspectos visuais e sonoros dos textos poéticos, os marcadores de texto não captam traços translinguísticos ou metalinguísticos como a rima interior ou final, e não reproduzem exactamente as categorias bibliográficas e o desenho gráfico da página, reduzindo os textos ao domínio semântico e retórico. Esses elementos, categorias da condição textual, são tanto mais importantes quanto se sabe que o texto poético tem uma forte autoconsciência da sua materialidade e que a percepção do leitor do texto é também determinada pela sua inscrição na página. Contudo, não sendo ela lexical, a linguagem de marcação, que utiliza caracteres para esse efeito, tem dificuldade em transcrevê-la.

No caso dos manuscritos e da poesia, o texto não pode ser encarado como uma hierarquia ordenada de elementos que estabelecem determinadas relações cuja codificação garante a sua representação. Um texto não é apenas um sistema linguístico, é um sistema semiótico, cujo significado se concretiza na relação com a forma. Além disso, a textualidade tem uma dimensão social intrínseca, que compreende a produção e recepção dos textos e que se consuma na “temporality function” (McGann 2004: 215). O sentido de um texto não é pré-existente, resulta de um acontecimento temporal, do encontro entre ele e o leitor, da acção dos outros agentes envolvidos no processo, o que torna a produção de significado impossível de parar. Essa proliferação do sentido, que resulta em textos nunca idênticos a si próprios, interpretados de forma diferente por diferentes sujeitos e que justifica a criação da “função autor” (Foucault), é uma dimensão impossível de marcar.

Quando foram criadas as primeiras edições electrónicas pensava-se que a representação dos textos era definitiva, não necessitando de ser repetida. Na edição electrónica o que podia sofrer alterações era a forma de disponibilizar, ler e estudar os textos. O mesmo é dizer que o conteúdo e a estrutura eram considerados como elementos permanentes e imutáveis dos textos, por oposição à sua apresentação e utilização, tidas como contingentes. Esta convicção tinha a sua contrapartida nas próprias linguagens de marcação, que assentavam no mesmo tipo de distinção e divisão. Ora o processamento do conteúdo de um texto exige um modelo capaz de estabelecer relações entre um esquema de marcação, relativo à expressão formal, e um esquema de representação substantiva. Uma vez que é através da linguagem de marcação que as estruturas textuais se tornam explícitas e processáveis, trata-se de relacionar formato e

conteúdo. Assim, a marcação permite passar do nível interno do texto para o nível externo da metalinguagem que marca o texto. Uma das limitações das linguagens de marcação actuais é precisamente o facto de descreverem sobretudo estruturas de dados, sem especificar uma semântica para essas estruturas que o desenvolvimento, nos últimos anos, da “web semântica” pretende ultrapassar. Constituindo-se essencialmente como um *formato*, são incapazes de integrar a estrutura do formato dos documentos e a estrutura do seu conteúdo. Ao ancorarem uma estrutura aos dados textuais não estão necessariamente a proporcionar um modelo de processamento do seu conteúdo:

Inasmuch as [markup] assigns structure to character strings or to the expression of textual information, it can refer only indirectly to textual content. In computational terms, it describes data structures, but it does not provide a data model or a semantics for data structures and an algebra that can operate on their values. (Buzzetti & McGann 2006: 63)

Como consequência, são atribuídos marcadores de conteúdo ao plano do discurso, isto é, à cadeia de caracteres, como se esta constituísse o próprio referente do discurso, o que gera uma não coincidência semelhante à que ocorre na marcação de imagens e sua indexação por palavras-chave, como em *The William Blake Archive*. Se, no primeiro caso, a linguagem de marcação cria uma tensão entre a representação do texto ao nível do discurso e ao nível do referente (Drucker 2006: 183), no segundo, suscita o mesmo tipo de tensão entre verbal e pictórico.

Pelo facto de ser uma linguagem presentacional que dá importância à aparência do texto e dos dados, a HTML (*Hypertext Markup Language*) é a linguagem utilizada em projectos hipertextuais e hipermedia que integram texto e imagem e implicam uma estrutura reticular com finalidade de pesquisa. Uma linguagem como a XML (*Extensive Markup Language*) constitui um progresso relativamente a uma linguagem estrutural como a SMGL, de que decorre, na medida em que pressupõe uma visão mais abrangente da textualidade electrónica, apontando no sentido da distinção entre códigos bibliográficos e linguísticos. Enquanto a HTML permite etiquetar apenas aspectos como a cor e o tamanho da fonte,²⁴⁸ a XML, por ser uma linguagem descritiva ou declarativa,

²⁴⁸ Uma vez que a HTML foi concebida como uma versão simplificada da SGML com a função de permitir a troca de informação de carácter científico e informacional na WWW, sendo uma linguagem estandardizada válida para todos os *browsers*, os aspectos bibliográficos foram intencionalmente descurados. A HTML apresenta a desvantagem de não permitir especificar todos os aspectos necessários

assente na definição de “Document Types” e no significado dos dados, pode estender-se a aspectos do conteúdo, codificando, por exemplo, no caso do texto poético, uma estrofe como estrofe e permitindo adicionar a essa codificação etiquetas identificadoras do *tipo* de estrofe.²⁴⁹ Apesar de extensível, a XML não permite ultrapassar completamente o facto de o texto literário não ser uma hierarquia ordenada composta por unidades modulares passíveis de codificação enquanto unidades discretas de conteúdo.

A linguagem de marcação estabiliza o texto de uma dada forma, num dado momento histórico, estabilização não isenta da interpretação do editor. Uma “Document Type Definition” (DTD) expressa um modelo analítico concebido para concordar com a XML, considerando a natureza e o conteúdo da informação. Os metatextos – metadados, estrutura da base de dados, protocolos de programação, etiquetas de marcação, folhas de estilo – não são visíveis, mas modelam os textos e objectos digitais disponibilizados. Têm uma dimensão descritiva, que se consoma num modelo dos e para os textos que descrevem. Uma DTD constitui uma meta-estrutura que define o tipo de documento que pode ser criado para se conformar a um dado modelo organizacional de elementos dos pontos de vista textual, semântico, bibliográfico, gráfico, semiótico, pragmático e a sua ordem nessa estrutura.²⁵⁰ Ao descrever e explicitar o que está implícito, constitui-se como uma interpretação, um acto performativo: “Because digital metatexts are designed to *do* something to texts (divide elements by content, type or

do ponto de vista da codificação de um texto com objectivos académicos e de, pela sua flexibilidade, permitir demasiada variação interna dos elementos que codifica, conducente a diferentes representações para o leitor de aspectos como a fonte e a formatação.

²⁴⁹ Por ser uma linguagem descritiva, a XML indica o tipo de conteúdo dos elementos marcados, como o título e subtítulo, o autor, o tipo de estrofe, notas de rodapé. Constitui assim uma gramática estandardizada com o objectivo de exprimir um conjunto de regras segundo as quais um dado tipo de documento é marcado. Modela o conteúdo semântico e, por esse motivo, as etiquetas baseiam-se em convenções específicas dos diferentes domínios disciplinares, o que, nalguns casos dificulta a estandardização de algumas delas. Além disso, à semelhança de outras linguagens de marcação, não permite marcar um texto com vários tipos de estrutura, que constituem “overlapping hierarchies” (Shillingsburg 2007:98). Ao estruturar o texto em unidades como títulos, capítulos, parágrafos não é possível estruturá-lo segundo as páginas ou folhas, pois um parágrafo pode começar numa página e terminar noutra.

²⁵⁰ O “Document Type” pode corresponder, por exemplo, a um romance, um poema, uma peça teatral, um artigo, o resumo de uma tese. Contém um conjunto de objectos contedísticos que ocorrem em determinadas combinações e não ocorrem noutras. Por exemplo, o verso ocorre no interior da estrofe, não o contrário.

Como Kirschenbaum (2008) salienta, no caso de *The William Blake Archive* <object> é uma das categorias preponderantes nas DTD, assumindo três dimensões: a do objecto em geral – por exemplo, *Songs of Innocence* – a da cópia específica – por exemplo, *Songs of Innocence*, cópia U – e a da página, enquanto elemento de um contínuo de objectos. Ao impor uma dada materialidade formal ao documento electrónico, permite ou restringe o acesso ao que foi ou não formalmente definido como <object> no Arquivo.

behaviour) or to do something as metatexts (in databases, mark-up languages, metadata, they are performative” (Drucker 2007: 108).

As utilizações pretendidas com um determinado projecto de edição electrónica que disponibiliza um dado conjunto de documentos de natureza eventualmente diferente, devem ser identificadas e incorporadas nos esquemas de codificação e nos dados codificados. Ao incorporar a definição de um dado tipo de documento, a DTD representa a interpretação do codificador, a sua perspectiva dos documentos, ligada a uma dada área disciplinar, e das utilizações que é possível fazer deles. Para além desse processo mais ou menos subjectivo, durante a construção da edição, factores ambientais e contextuais podem afectar a materialidade dos diferentes ficheiros. Ruídos podem afectar a qualidade do som, a iluminação, a menor perícia técnica ou a tecnologia de compressão JPEG podem eliminar ou não representar propriedades da imagem. O texto electrónico constitui mais uma versão dos textos de uma obra, o que relativiza a possibilidade de estabilizar um texto e tem consequências para a sua relação com o original. Lavagnino salienta esse aspecto: “As scholarly editors we need to make specific claims about what the text is and communicate them clearly to others, and we are engaged in analyzing texts and creating new representations of them, not in creating indistinguishable replicas” (2006: 338).

Apesar de aparentemente rígida, a linguagem de marcação expõe os textos à variabilidade textual, funcionando como mecanismo de conversão entre variação textual e variação interpretativa. Por um lado, a marcação é uma descrição metalinguística de uma característica textual; por outro, traduz um conteúdo textual implícito. Ao expor um conteúdo textual implícito, é a linguagem de marcação que, enquanto metalinguagem, permite a uma variante assumir uma forma textual específica. Esta, por seu lado, ao ser especificada, sujeita-se à indeterminação interpretativa, na medida em que pode proporcionar variantes de leituras, existentes no próprio texto ou resultantes da interpretação do leitor, capazes de alterar o seu significado. A forma como a linguagem de marcação lida com a instabilidade textual tem, assim, duas vertentes: explicita traços implícitos sem obliterar a variabilidade que advém da inscrição do sujeito na linguagem, da sua interpretação do significado, bem como a resultante da instabilidade da materialidade dos significantes:

The only way to represent a logical form is to describe it by means of a metalanguage.
The markup, on its part, may either exhibit or describe a logical form, but it can perform

both functions only by changing its logical status: it has to commute between object language and metalanguage, so as to frame either an external metalinguistic description or an object-language, self-reflexive expression. Markup, therefore, is essentially ambivalent and sets forth self-reflexive ambiguous aspects of the text, which can produce structural shifts and make it unstable and mobile. (Buzzetti & McGann 2006: 65)

Cada leitura é uma variação interpretativa, tal como cada edição é uma variação textual. A explicitação de traços implícitos do texto físico não escapa à subjectividade do editor, com implicações para a construção do seu significado: “markup functions as a higher-order object-language statement – as a rule that licenses the reader, or for that matter, the machine, to interpret the text in a certain way and to assign dynamically a structure to its content” (Buzzetti & McGann 2006: 67).

Por outro lado, ao dar primazia ao objecto físico, a edição electrónica pretende representar não apenas o texto, mas também o seu suporte físico, o livro. Uma vez que em ambos os casos a apresentação física e o desenho gráfico desempenham um papel na leitura, cada experiência de leitura encontra-se ligada ao texto físico utilizado num dado momento e a sua recuperação implica o retorno a esse objecto em particular. Daí que, no processo de transposição para o meio electrónico, a codificação se processe a dois níveis: o do texto da obra e o do objecto físico que transporta esse texto. Cada um deles tem uma estrutura hierárquica separada – a estrutura do documento e a estrutura da página – que deve ser codificada. O texto electrónico apresenta a vantagem de o leitor poder optar pela informação que desejar, quando desejar, para além de a codificação de textos poder, a todo o momento, incluir novos níveis de marcação.

Embora a imediação transparente não seja possível, porque não há representação não mediada, a remediação oscila entre a imediação e a hipermediação. Jay Bolter e Richard Grusin entendem o conceito de *remediação* enquanto “the formal logic by which new media technologies refashion prior media forms” (273). N. Katherine Hayles propõe antes o conceito de *intermediação* –“intermediation” – considerando que representa melhor as interacções existentes entre meios distintos, não localizando o seu ponto de partida num deles em particular, e que compreende de uma forma mais lata os diferentes tipos de interacção resultantes da transposição de um meio para outro e, em particular, os processos retroactivos de cognição gerados pela relação entre seres humanos e máquinas:

[...] I want to expand its [the term's] denotations to include interactions between systems of representations, particularly language and code, as well as interactions between modes of representation, particularly analog and digital. Perhaps most importantly, “intermediation” also denotes mediating interfaces connecting humans with the intelligent machines that are our collaborators in making storing, and transmitting informational processes and objects. (2005: 33)

Por todas estas circunstâncias a edição electrónica não significa o fim da crítica textual. Pela sua enorme capacidade de armazenamento, em meio digital as decisões editoriais relativas à selecção, organização e disponibilização da informação são complexificadas pela tendência para a inclusão de uma quantidade e variedade crescente de documentos, obrigando a repensar a edição de textos.

4.4.3. O arquivo electrónico e a *radial reading*: a importância da interface gráfica e das ferramentas analíticas

Tanselle considera a tecnologia do livro tão eficaz quanto o meio electrónico para permitir ao leitor a “radial reading”. Para o autor, trata-se mais de uma questão de rigor e eficiência na construção do aparato crítico do que uma questão de suporte:

What makes such reading [radial reading] easier is less a matter of technology than of how thoughtfully a text or set of texts is cross-referenced – with tables of contents, running heads, footnote numbers, indexes, and lists of variants and other textual data, in codices; or with a network of searching capabilities, as well as linked apparatuses and other editorial material, in electronic texts (2006).

Sem pretender ignorar o papel que os aspectos materiais desempenham na leitura, Tanselle considera que a natureza dos textos não se altera, independentemente de difundidos em suporte impresso ou digital. Para o autor, a forma não intervém nem

ao nível ontológico do texto nem ao da leitura: “Electronic appearances of texts are appearances after all [...]”; “[...] what the computer offers, as far as verbal communication is concerned, is a new way of producing and displaying visible texts” (2006: 2-3). Para o autor, o computador é um instrumento facilitador que não eliminou as questões que se põem ao editor de textos impressos, no momento de decidir por que tipo de edição optar. Segundo Tanselle, enquanto tal, é sinónimo de uma nova forma de produção e apresentação dos textos e o meio digital não altera a natureza de um texto já de há muito reproduzido de forma impressa. Do ponto de vista ontológico, independentemente da diferença entre os materiais físicos de que se fazem, os textos impresso e electrónico mantêm-se para Tanselle conceptualmente idênticos, tal como a natureza da leitura não se altera. Do ponto de vista editorial, ainda que os procedimentos e rotinas reclamados por cada um desses tipos de edição sejam diferentes, os conceitos e questões levantados são os mesmos. Neste ponto, o autor distingue entre a tecnologia em si e a plasticidade do hipertexto que permite otimizar as relações entre textos, ainda que não admita que possa promover mais facilmente do que o livro a “radial reading”.

A publicação de textos em meio electrónico pode, de facto, respeitar as unidades discursivas e semânticas próprias do texto impresso. Alguns dos princípios de organização impressa, por exemplo, a divisão em partes assinaladas por títulos e subtítulos, a estrutura em introdução, desenvolvimento e conclusão, a ocorrência de notas, mantêm-se em textos publicados em linha, independentemente da natureza hipertextual reticular e da reconfiguração resultante do processo de remediação. O próprio vocabulário associado à Internet às interfaces gráficas dos sistemas operativos – palavras como *web page*, *desktop*, *folder*, *file*, *document*, *bookmark* – constitui um resíduo da cultura impressa, que pode também ser uma forma de facilitar a introdução de uma nova tecnologia. Do ponto de vista da unidade formal, pode dizer-se que um texto mantém a mesma estrutura independentemente do suporte impresso ou electrónico em que é difundido e até da sua aparência, princípio a que a obra de William Blake constitui uma excepção.

Contudo, a natureza de textos mediados pelo objecto-livro e por um suporte electrónico é necessariamente diferente e essa diferença ontológica não se limita à estruturação da informação, consubstanciando-se também em diferentes actos de leitura. O hipertexto alterou a leitura e a apropriação de textos ligadas a uma tradição impressa assente na “ordem do livro”, não se limitando a representar electronicamente uma

edição impressa. Dispensando o contacto físico e directo com essa outra máquina de conhecimento, simultaneamente objecto e obra, leitura e escrita, abandona a linearidade da leitura e disponibilização da informação do códice, para exigir do leitor que faça percursos num conjunto de múltiplas hierarquias traduzidas em estruturas arborescentes e reticulares que potencia a leitura por associações. A eliminação das fronteiras entre textos promove a intratextualidade e a intertextualidade de uma forma mais imediata do que a edição impressa e reconceptualiza as hierarquias textuais, tornando o suporte que os sustenta determinante para o estabelecimento do seu estatuto. Numa edição impressa, pelas limitações em termos de espaço, o leitor é conduzido a seguir o texto apresentado como principal em toda a sua extensão e é a partir dele que se organizam as variantes remetidas para o aparato crítico. Numa edição electrónica, nenhum dos textos ocupa uma posição central relativamente aos outros. O exemplo mais evidente é talvez a nota de rodapé que, na cultura impressa, tinha um estatuto subsidiário e de dependência relativamente ao texto principal (constate-se, a um nível mais óbvio, a diferença da fonte utilizada, o estilo da letra e a sua localização ao fundo da página ou no final do livro), e que surge agora em pé de igualdade, podendo conter, ela própria, uma ligação a um outro texto. Entendido como *metalibro*, o hipertexto permite uma reorganização da informação contida no livro, sem contudo deixar de utilizar alguns dos seus princípios, embora de forma mais eficiente.²⁵¹ Ao mesmo tempo que permite a reconstelação dos textos segundo uma lógica reticular em que as relações hierárquicas são, pelo menos, mais diluídas, o hipertexto possibilita também o acesso às edições originais. É o conjunto destas duas possibilidades que constitui “the rationale of hypertext” (McGann 2001 a).

Nesta perspectiva, a optimização da “radial reading” prende-se directamente com as alterações introduzidas pelo meio digital no respeitante às formas de leitura e estudo dos textos. Ao mesmo tempo, altera toda a lógica editorial, quer se trate da edição electrónica de uma obra pré-existente, quer de uma totalmente concebida em meio digital. A concepção de leitura como processo e os constrangimentos físicos que advêm da multiplicidade de livros eventualmente envolvidos na “radial reading” fazem do hipertexto e do arquivo electrónico os formatos mais adequados à sua optimização. Ao assentar na estrutura reticular e arborescente hipertextual, por sua vez baseada no

²⁵¹ Veja-se, por exemplo, que mesmo a comunidade académica ao disponibilizar textos em linha segue uma apresentação sequencial e linear da informação, tal como faria num texto impresso.

funcionamento da mente humana tal como proposto por Vannevar Bush,²⁵² a edição electrónica proporciona a leitura adequada ao estudo do texto literário como a teoria social da edição o concebe: não só a leitura, enquanto processo continuado, não se limita a uma mera interpretação, como suscita do leitor determinadas reacções:

The focus [of hypertext editions] [...] is on something that is rarely mentioned in any kind of literary scholarship: on reading as an involving process, not as an interpretation or decoding. It is reading as an experience and not as mere collection of data: it can lead to interpretation but only by way of generating reactions that we subsequently seek to describe or explain, not by being the only way we can collect all the references to fish for the footnote on page 37. A fundamental condition of such reading is that it must feel uninterrupted. [...] Reading is a performance [...] and we have the [...] desire not to have it interrupted. (Lavagnino 1995)

A “radial reading” é uma leitura entendida como processo, como experiência performativa, que não se pretende interrompida, mas antes tão facilitada quanto possível. Tendo como base uma edição dinâmica, esse tipo de leitura exige uma interface intuitiva e robusta, acessível e facilitadora da navegação (Ray Siemens 96).

Tradicionalmente, a noção de arquivo reporta-se a um depósito de objectos físicos, geralmente não editados. Em meio electrónico, um arquivo é constituído por um conjunto de representações digitais de um original, combinando a função tradicional com a de edição e, nesse processo, com um conjunto de fontes e ferramentas que funcionam articuladamente. No arquivo electrónico, os textos não se relacionam apenas com outros textos, mas também com outras instituições, outras formas de expressão, vários tipos de público e intencionalidades. Ele é a estrutura diacrónica capaz de incluir todas as representações sincrónicas, sem que a nenhuma delas seja conferida uma

²⁵² A mente humana opera por associação:

With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. It has other characteristics, of course: trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory.

Embora não seja totalmente possível reproduzir este processo mecanicamente, pode, pelo menos, mecanizar-se a selecção por associação em vez de por indexação hierarquizada. Para o efeito, Bush propõe a “memex”:

A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory. (10-1)

autoridade superior. Pelo seu funcionamento orgânico e pela capacidade de representação dialéctica e de simulação de fenómenos bibliográficos e socio-textuais, a teoria social da edição encontrou na edição electrónica, particularmente no arquivo, o formato mais adequado à representação do processo de génese, publicação, recepção e difusão dos textos e da rede de relações que lhe subjaz. Ao apresentar formas concorrentes de um texto, permitindo o cotejo, a modelação dinâmica de materiais, o acesso aos originais fac-similados e a contextualização, o arquivo electrónico expõe o carácter *material* e *social* do texto e rompe com dois dos princípios fundamentais da crítica textual tradicional e da teoria ecléctica da edição: o da “tirania do *copy-text*” e da fixação definitiva do texto, e o da intenção autoral como critério exclusivo para o estabelecimento da matriz para a edição.

Do ponto de vista académico, qualquer das versões de um texto pode ser objecto de estudo, o que justifica a inclusão de todas elas. A opção do editor dependerá do objectivo a alcançar, na certeza de que a apresentação de apenas um texto central/principal ou a estruturação descentrada não é suficiente para uma análise genética, linguística e ideológica dos textos. Esta questão torna-se mais complexa quando se pretende conhecer não só a vertente semântica do texto, mas explorar também sons ou outras características físicas. A possibilidade de integrar os traços semânticos, visuais e fónicos de uma obra, a disponibilidade em termos de espaço e a capacidade de estabelecer múltiplas hiperligações entre vários textos fazem da edição electrónica, e do arquivo em particular, um meio poderoso de apreensão e estudo da *variabilidade textual*.²⁵³ Ao permitir ao leitor adoptar diferentes perspectivas consoante os diferentes interesses que tem em diferentes momentos, o arquivo electrónico institui-se como uma máquina de conhecimento mais versátil do que uma edição impressa.

Numa edição académica electrónica de uma obra de que existem múltiplas versões, o editor não é forçado a optar, como no texto impresso, por uma edição crítica ou por uma edição fac-similada, podendo incluir ambos os modelos. Veja-se, por

²⁵³ Edvard Vanhoutte (2000) define esta estratégia de representação da variabilidade textual pelo meio digital como “the linkemic approach”. Explicita as suas ideias utilizando como exemplo a *Electronic-Critical Edition* (ESSE) de *De teleurgang van den Waterhoek*, de Stijn Streuvel:

I define a *linkeme* as the smallest unit of linking in a given paradigm. This unit can be structural (word, verse, sentence, stanza, etc.) or semantic. In the case of the glossary provided with the orientation text, the *linkeme* is of a semantic class which can be defined as “the unit of language that needs explanation”. In the case of the presentation of textual variation, the *linkeme* is a structural unit, namely the paragraph.

exemplo, o caso de *The William Blake Archive* que, para além de reproduções fac-similadas, inclui a edição crítica de David Erdman. Pode também decidir-se pela publicação de apenas uma das versões, acompanhada das variantes das palavras ou excertos, ou de fac-símiles. Embora o fac-símile digital não permita ao leitor estabelecer um contacto directo com o livro “na sua transcendente objectualidade” (Olga Pombo16),²⁵⁴ constitui, pelo menos, uma solução de compromisso, que possibilita aceder a sucedâneos dos textos originais. Torna-se necessária a existência de ferramentas que proporcionem transcrições de textos escritos à mão, dissecação de imagens, registo de variantes, informação nem sempre existente no original, explorando a capacidade de armazenamento e acesso.

A criação de arquivos electrónicos e a destruição da ideia de um “copy-text” único não é uma ideia unânime e pacificamente aceite. Walter Grasen (2006) considera que o que distingue uma edição electrónica de um arquivo, de uma biblioteca ou de um depósito de documentos e textos electrónicos é a inclusão de um texto editado. Peter Shillingsburg salienta a importância das ferramentas analíticas e da possibilidade de estabelecer ligações, sem o que “[...] a ‘mere’ archive of source materials will strike most new readers and researchers from other fields as an undigested chaos of material in which everyone must become an editor before proceeding” (2007: 165). Essa é a perspectiva de Kelvin Everest, que não encara o arquivo electrónico como uma forma de edição (197), considerando que dispensa a mediação editorial e se limita a armazenar as representações materiais assumidas por um texto. Para este autor, se o hipertexto electrónico, por um lado, facilita o armazenamento, acesso e manipulação de informação de uma forma flexível e descentrada, por outro, disponibiliza apenas uma justaposição de leituras mais ou menos numerosas, mais ou menos semelhantes, de versões criticamente distintas (196), dando, aparentemente, maior liberdade à interpretação do leitor.

Para Everest, ao permitir ao leitor fazer as suas próprias escolhas, substituindo-se, de certa forma, ao editor, o arquivo retira ao editor a responsabilidade que deve assumir na edição de um texto adequada ao seu momento histórico. Ao fazê-lo, cria

²⁵⁴ O contexto em que Olga Pombo utiliza esta expressão é diferente daquele em que aqui é utilizada. A autora refere-se à leitura de um livro por oposição à leitura em meio digital, em concreto, à função *back* que permite restabelecer o percurso hipertextual. Ao contrário do que sucede com a primeira dessas máquinas de simular em que texto impresso e livro coincidem, na segunda, texto e espaço não são coincidentes. Se tanto a escrita impressa como a electrónica se inscrevem no espaço de uma determinada forma, o hipertexto caracteriza-se pela virtualidade. Contudo, não deixa de ser necessariamente material: é a sua materialidade particular que permite aos textos electrónicos circularem como entidades codificadas, convertíveis em linguagem.

uma edição demasiado complexa e difícil de manipular para um leitor não especializado, que constitui um “ônus” (Hockey 2006) capaz de confundi-lo. Mats Dahlström (2000) alerta para a exigência que a substituição de uma edição crítica por um arquivo electrónico pode constituir para o utilizador:

[...] the much spoken-of hypermedia database exhibiting all versions of a work, enabling the user to choose freely between them and to construct his or her “own” version or edition presupposes a most highly competent user, and puts a rather heavy burden on him or her. Rather, this kind of ultra-eclectic archive can result in the user feeling disoriented and even lost in hyperspace. Where printed SEs (Scholarly Editions) tend to bury rival versions deep down in the variant apparatuses, the document architecture of extreme hypertext SEs, consequential to the very nature of digitally realised hypertext, threatens to bury the user deep among the mass of potential virtuality.

Shillingsburg considera que se limitam a criar arquivos de textos de entre os quais o utilizador selecciona os que pretende para os manipular como entender, “[...] the editors who do not actually want to edit and who say that editing is intrusive or that the editor’s work should be in the background, preferably invisible to the reader” (2007: 82-3). Ao procederem assim, “[...] such editors duck their responsibility to give users a ‘properly edited’ text and erroneously believe that there exist users who wish to do all their own collating and emending and checking of the facts” (83). Na mesma linha de pensamento, referindo-se à edição hipertextual de uma obra literária, Dirk Van Hulle (1999) pondera se será tarefa do editor funcionar como um “emancipator” do leitor, atribuindo-lhe o poder de alterar a sequencialidade autoral dos textos, considerando que a possibilidade de o leitor tomar as suas próprias decisões relativamente aos percursos de leitura pode ser tomada como “a perversion of emancipation”, “a merely more deceiving form of patronization”.

Na prática, um arquivo de textos académicos não dispensa a acção editorial, que revela as relações intertextuais e contextualiza os textos através de comentários metatextuais, relativos não só ao texto individual, mas ao conjunto dos textos de uma obra, compreendendo as suas variações e contexto de publicação:

An archive with many texts does not put an end to the editorial issues for the individual text; rather it adds an extra editorial dimension concerning the editing of the archive as

such. It is not merely the individual text that must be edited, but also its relations to other texts and works in the archive. (Dalgaard 2004: 160)

Phillip E. Doss considera obrigatória a explicitação dos procedimentos editoriais que modelam a edição electrónica, quer ao nível teórico, mediante uma introdução clarificadora, quer ao nível prático da construção e navegação. Para Doss, ao construir uma edição hipertextual, o editor tem a possibilidade de se tornar “autor”, criando ligações associativas entre documentos. Essa possibilidade, que Doss aproxima da aparente liberdade que o hipertexto confere ao leitor de se tornar autor dos seus próprios textos, conduz, na sua opinião, a que “[...] the textual editor who works in an electronic environment becomes a poststructuralist reader” (218). No caso de *The William Blake Archive*, não há apenas a disponibilização de um conjunto de textos. Para além de comentários aos textos e imagens dos livros iluminados e da criação de uma rede intertextual das diferentes versões, de material bibliográfico e paratextual, o Arquivo possibilita estabelecer relações entre o trabalho de Blake enquanto pintor, autor de gravuras comerciais, desenhadas e gravadas por si, desenhadas por si mas gravadas por outros autores, de impressões desenhadas e gravadas por si, de um livro de esboços contendo desenhos para ilustrações, de ilustrações a aguarela e manuscritos, estando prevista a inclusão de documentos de outra natureza. É de salientar que todas as obras incluídas são acompanhadas de metatextos contextualizantes.

O leitor menos avisado poderá cair na tentação de acreditar que a uma edição hipertextual, particularmente um arquivo electrónico, não subjaz qualquer princípio estruturante. Na verdade, não só a actuação do editor não termina com a reunião e armazenamento dos documentos, como um documento hipertextual não é linearmente não-sequencial, obedecendo a princípios organizacionais hierárquicos. Por um lado, a possibilidade de o leitor criar e ler o seu próprio texto pressupõe que ele exista como um todo mais ou menos coerente nos documentos que o constituem. Por outro, ao definir percursos lógicos ou temáticos, as interfaces revelam a sua natureza hierarquizada, sendo talvez esses princípios estruturantes mais hábeis a disfarçar a sua presença e a ocultar a mediação editorial do que sucede, por exemplo, com um índice na edição impressa. Por outro lado, é também possível argumentar que a existência de um texto numa forma única oculta a mediação editorial que gerou essa forma, uma vez que não contém indícios das escolhas feitas e das variantes possíveis.

A multiplicação das formas de um texto dá visibilidade à necessidade ou à existência da mediação editorial – seja na justaposição das variantes, seja na estruturação dos percursos textuais, para que o leitor não se sinta desorientado e não perca de vista nem os seus objectivos de navegação, nem as associações lógicas estabelecidas entre as ligações.²⁵⁵ A lógica editorial alterou-se numa edição que, por ser *hipermédia*, não necessita de organizar os textos em torno de um documento central, permitindo-se, pela sua estruturação, preservar a autoridade absoluta de todos os documentos. A preocupação pela definição exclusiva do texto correspondente à intenção autoral deixou de fazer sentido pela possibilidade de incorporar múltiplas versões, sendo ainda possível incluir uma edição crítica. Nessa medida, a função de escrita do significado do texto a partir do acto de leitura que Barthes reserva ao leitor é, em boa parte, uma função da edição que, desde logo, condiciona a intertextualidade de leitura e escrita, tanto mais importante quanto se sabe que as diferentes edições e estudos críticos constituem, também em boa parte, o arquivo da recepção de um autor.

A qualquer momento da tomada de decisões relativamente à concepção do hipertexto, se pode optar por soluções formais passíveis de conduzir a um maior ou menor descentramento (McGann 2001a). Pela forma como organiza os documentos, a interface tem, desde logo, uma estrutura hierárquica intencional, que condiciona o acesso e possibilita o funcionamento em rede. Aliás, o utilizador tende a fazer os mesmos percursos de cada vez que acede a um determinado sítio ou arquivo, quando não é a isso constrangido pela própria organização da interface, como sucede em *The William Blake Archive*. De uma forma muito evidente, esse arquivo encontra-se estruturado em secções semelhantes a um índice, direccionando o leitor com elevado grau de rigidez para determinadas pesquisas. Por outro lado, a própria noção de *rede* pressupõe a existência de um *centro*, ou, pelo menos, de um conjunto de pontos de entrada, assentes numa concepção descentralizada do arquivo que, por esse motivo, pode, a todo o momento, refazer e expandir os seus *centros*. A arbitrariedade e a natureza discreta da organização dos documentos num arquivo electrónico denunciam a mediação editorial. Trata-se de um “tipo especial de descentralismo”, assente num

²⁵⁵ Falando noutra contexto, o da “morte” da edição crítica em consequência do nascimento do leitor-editor da edição electrónica, Charles L. Ross (227) considera que, apesar da introdução que acompanha esse primeiro tipo de edição em que o editor expõe o processo de transmissão textual, esta é também uma oportunidade de esse agente expor a sua interpretação, conducente à opção por uma dada edição, o que elimina um papel activo por parte do leitor.

“modelo mental” potenciado pelas ferramentas de pesquisa e pela selecção dos aspectos a marcar que conduz e, por vezes, condiciona o percurso e a interpretação do utilizador:

Through techniques of annotation, markup, and analysis, the researcher superimposes this model [“the mental model”] on the text itself, producing a research object which expresses a set of analytical aims and perspectives, and which in turn can be used as the basis for further analysis. Tools and interfaces for interacting with digital editions are now moving in a similar direction, to allow the reader to manipulate what is avowedly an intellectual model that expresses a scholarly perspective. (Flanders 2005: 62)

Do ponto de vista do *objecto texto*, Lavagnino sublinha que a mediação editorial é necessária (1995), particularmente porque alguns aspectos textuais requerem um conhecimento especializado de que o leitor raramente dispõe.

Ao contrário do que sucede com o editor de uma obra impressa, cuja responsabilidade para com ela termina a seguir à sua publicação, não incluindo, geralmente, aspectos relacionados com o formato do suporte, o editor de uma edição electrónica tem de zelar pela sua preservação.²⁵⁶ A convicção de que o suporte é indiferente do ponto de vista editorial, não suscitando diferentes formas de actuação – “the use of the computer in editing does not change the questions, and the varying temperaments of editors will continue to result in editions of differing character” (Tanselle 2006) – não corresponde à realidade.

O meio digital não significou o fim da crítica textual, tendo obrigado à reconceptualização de procedimentos editoriais que, dado o seu carácter recente, não estão ainda suficientemente estandardizados. A edição electrónica caracteriza-se pela aparente instabilidade e por uma relativa inflexibilidade do meio digital, em que as decisões editoriais são tomadas sob a pressão constante do inesperado, da mudança e da obsolescência. Para além da decisão relativamente ao tipo de edição a adoptar e à inscrição do texto no suporte há ainda a preocupação com os aspectos técnicos da disponibilização em linha e da preservação do ecossistema de textos, o que torna a edição electrónica dependente não apenas do trabalho de académicos ligados às Humanidades, mas também de especialistas de informática, em preservação digital,

²⁵⁶ Uma das formas de preservação de edições apontada por Morris Eaves (2006) é a sua edição simultaneamente impressa e electrónica. Para além de preservar um texto *estável* e *credível* fixando-o, a primeira dessas edições permitiria o cotejo das divergências entre ambas, bem como perceber o período de tempo em que estas se desenvolvem.

linguagens de marcação, codificadores, programadores, directores do projecto electrónico, bem como do contacto com um conjunto de editores de outras edições envolvidos no mesmo tipo de trabalho.²⁵⁷ Concepções teóricas têm de ser confrontadas com a aplicação prática e adaptações introduzidas, se necessário.

“Collaboration”, escreveu Morris Eaves a propósito do trabalho colaborativo que desenvolveu com Robert Essick e Joseph Viscomi, em *The William Blake Archive*, “takes more than e-mail” (1997)²⁵⁸. Este Arquivo constitui um bom exemplo da

²⁵⁷ Do ponto de vista académico, razões económicas justificam a opção pela edição em linha. A comunidade académica tem todo o interesse em desenvolver os seus próprios modelos de publicação digital sob pena de se tornar refém das empresas que cada vez mais encaram a informação como uma mercadoria. Essa publicação deverá integrar materiais já existentes, publicados em forma impressa, e artefactos criados em meio digital, devidamente revistos e validados por académicos.

Para uma descrição da urgência desta necessidade e da tentativa de lidar com a “crise nas Humanidades” visível na transformação de museus e bibliotecas e na crise atravessada pela edição académica através do projecto *NINES (9s - Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship)* enquanto agente de contacto independente entre bibliotecas, editores académicos e organizações profissionais e mecanismo de criação, publicação e validação de recursos resultantes de investigação académica, cf. McGann (2005).

²⁵⁸ Para além deste artigo, outros como “Managing the Blake Archive”, de Matthew Kirschenbaum, que trabalhou em colaboração com os três editores como Editor Técnico, “Methods, and Objectives in the William Blake Archive: A Response”, da responsabilidade dos editores do Arquivo, ou a entrevista “Once only imagined”, realizada por Kari Kraus a estes últimos, são esclarecedores do intenso esforço colaborativo a que obrigou o facto de se tratar de um projecto interdisciplinar, que envolve áreas como a Literatura, a História da Arte, a crítica, a edição electrónica multimédia, a computação e exige o trabalho conjunto de editores técnicos e especialistas na obra de Blake. Além disso, os principais intervenientes na concepção e realização do projecto encontravam-se sedeados em diversos pontos dos Estados Unidos. O próprio Arquivo permite o acesso a relatos sobre essa colaboração, incluindo um fórum de discussão por correio electrónico (o *Blake proj*), encontros, realização de diferentes *Blake camps*, visitas ao IATH, onde se desenvolvia o projecto do *Rossetti Archive*, permanente correcção dos aspectos menos conseguidos do trabalho então em curso. Inicialmente, o então Director do IATH, John Unsworth, supervisionou o trabalho técnico respeitante à codificação e ao *software*.

Eaves considera que este terceiro momento editorial obrigou a um trabalho de “double-editing” e a um esforço isolado dos especialistas das diferentes áreas para posterior integração, frequentemente baseado na especulação, uma vez que a edição electrónica é um formato recente, cujos procedimentos não estão ainda suficientemente sistematizados.

Em 2006, em jeito de balanço, percorrendo a história editorial da obra de William Blake e considerando a edição electrónica uma exigência das características dessa obra, Eaves (2006a) refere-se às “hard necessities” do meio digital, enumerando as características de uma edição electrónica:

X-editing as I know it [...] is

- interactive
- collaborative, requiring closely coordinated teamwork
- offsite, conducted at several dispersed locations connected electronically
- highly adaptive
- approximate
- tentative
- experimental, ruled by trial and error
- radically incomplete

Para uma descrição do esforço colaborativo e do estabelecimento de parcerias entre os editores de *The Walt Whitman Archive* e outras instituições exigido pela criação do guia integrado em linha dos manuscritos da poesia de Walt Whitman, cf. Brett Barney *et. al* (2005).

complexidade de uma edição electrónica e da obra de um autor que, tendo trabalhado só ou contando apenas com a ajuda de Catherine Blake, exigiu um tão intenso esforço colaborativo. No Arquivo, o processo colaborativo, “the Human Touch” (Smith 2007), estende-se ao público, pela disponibilização da secção *User Comments*²⁵⁹ Neste caso, os problemas editoriais levantados pelo formato de arquivo são tecnológicos em diferentes vertentes, exigindo a colaboração de especialistas de várias áreas: implicam a complexidade de formas artísticas plurais, as fronteiras disciplinares, trabalho, tecnologias de comunicação e conhecimentos especializados, limitações impostas pelos limites da memória, concepção do *hardware* e do *software*, exigências institucionais, limitações das próprias estratégias editoriais.

A presença do leitor, “the most important software of all” (Martha Nell Smith 2007:3), é um elemento fundamental no ambiente electrónico, sem a qual os mais avançados *hardware* e *software* de pouco valeriam, em termos de desenvolvimento do conhecimento. Os editores de *The William Blake Archive* exprimiram o desejo de que este possa ser explorado e utilizado “for pleasure, study and research”.²⁶⁰ Assim sendo, um mesmo objecto pictórico e textual será percebido de formas diferentes por diferentes pessoas, consoante a finalidade com que o fazem. Uma vez que esses objectivos não variam apenas de pessoa para pessoa, mas também no tempo, podem alterar-se de cada vez que o leitor acede ao Arquivo. Por esse motivo, uma edição electrónica deve ser facilmente navegável com diferentes objectivos. O meio digital expõe a materialidade bibliográfica e os aspectos colaborativos do texto, representando a dinâmica da condição textual, ao mesmo tempo que suscita do leitor uma resposta do mesmo tipo. Este exerce-a pela possibilidade de percorrer ligações, modelar e comparar materiais e construir o significado textual. Uma vez que a sua presença física se reflecte na materialidade da interface pela qual estabelece percursos de leitura, a interacção do

²⁵⁹ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/comment.html>>.

Os editores promovem ainda outro tipo de contacto com o público, permitindo a subscrição das actualizações relativas à disponibilização em linha de novas obras do autor. No topo da subsecção *Image Search*, pode ler-se a seguinte nota:

The editors of the William Blake Archive believe that its image search engine is effective and reliable, offering users unprecedented access to Blake's visual work. We nonetheless regard the current implementation of the image search-from its onscreen presentation to the list of terms-as a work in progress, subject to revision as we continue to gain experience in describing Blake's images and to learn more about your needs. [Comments are welcome](#)

Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/imagesearch.html>>.

Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/subscribe.html>>.

²⁶⁰ Morris Eaves, Robert Essick and Joseph Viscomi, Eds. *The William Blake Archive*. <<http://www.blakearchive.org>> (acesso a 10/02/07).

leitor com os materiais de um arquivo tem de ser facilitada por ferramentas analíticas adequadas.

Enquanto ecossistema “habitado por seres humanos”, o arquivo electrónico e o meio digital retêm a *função estética* do livro, isto é, a sua capacidade de construir simulações, que se reflecte na ergonomia e usabilidade da interface. Kirschenbaum refere-se, aliás, à página e ao livro como “interfaces” (2002).²⁶¹ O interesse pela exploração dos recursos estéticos em meio digital tem, então, um objectivo funcional: desenhar o espaço da página e construir ferramentas analíticas optimizando a transmissão de dados e a navegabilidade. A exploração desses recursos estéticos exige, assim, o conhecimento da forma como a página e o livro se organizam. É esse conhecimento que permite questionar a relação entre significado e materialidade e compreender a natureza de um texto só aparentemente imaterial. É também ele que permite estruturar a navegação hipertextual digital de acordo com o modelo dos índices de um livro, num reflexo da estrutura lógica das unidades em que este se organiza.

Em meio digital, a reconfiguração das estratégias de leitura é condicionada por diferentes níveis de interface que se impõem ao leitor enquanto vestígios da mediação editorial: o ambiente de trabalho e o sistema operativo, o explorador (*browser*) e a estrutura intencional da interface, para já não falar no rato e no teclado. Da ausência de neutralidade da interface resulta uma construção de percursos em que os modos de acesso e a leitura dos textos são influenciados e condicionados, individualmente e nas relações que estabelecem com outros documentos. Numa cultura da interface que cada vez mais substitui a cultura bibliográfica (McGann 2001b), a interface ideal deverá ser não tanto “as user-specific”, mas mais “as use-specific as possible” (McGann 2002). Apesar de todas as tentativas de alcançar a usabilidade da interface, do ponto de vista visual, o ecrã de um computador poderá ser sempre manifestamente reduzido para comparar todas as versões de um documento disponibilizadas.

Para além da previsão de instrumentos de armazenamento, expansão e pesquisa de informação, a arquitectura de edições complexas abrange a previsão de instrumentos de preservação e migração de dados. A preservação de dados digitais envolve dois níveis: o dos meios físicos que os sustentam e o da informação em si, dos quais os primeiros são os mais vulneráveis à passagem do tempo e às constantes inovações

²⁶¹ Cf. Kirschenbaum (2002) “In the humanities, meanwhile, it is increasingly common to encounter the idea that a book or a page is a kind of interface, a response to the understanding that the conventions of manuscript and print culture are no less technologically determined than those of the digital world.”

tecnológicas. À medida que se vão tornando obsoletos, o que ocorre com maior facilidade nas edições hipermédia, há que recorrer a mecanismos de migração a nível do *hardware* e do *software*, eventualmente em várias ocasiões da vida de um objecto digital, que asseguram a robustez e continuidade.²⁶² No decurso da transferência de textos é frequente a alteração da sua formatação ou mesmo a sua eliminação definitiva, até quando se utiliza o mesmo sistema operativo. Isto porque a utilização de *software* diferente acarreta uma codificação de ficheiros também ela diferente, o que tem implicações do ponto de vista da materialidade e da construção do significado.²⁶³

Por outro lado, para além da previsão da mutabilidade e do crescimento de um arquivo, no momento da concepção da interface há que ter presente que, sendo os códigos bibliográficos elementos da socialização do texto, os mecanismos de representação devem expor a materialidade e a condição de objectos sociais do texto. Os mecanismos de indexação devem ser claros e apresentar os materiais de uma forma integrada e, ao mesmo tempo, negociável, de forma a possibilitarem a mobilidade do leitor. Também por esse motivo, o arquivo não pode ser auto-contido, devendo incluir ligações a motores de busca no exterior e a permuta de dados com outros sistemas, sejam eles edições, catálogos, bases de dados, dicionários já existentes ou que poderão, eventualmente, vir a surgir no futuro.

Assentando a investigação na necessidade de reproduzir e citar documentos, o académico tem de ter a garantia da manutenção do referente, o que nem sempre é possível, dada a rapidez com que as fontes em linha se alteram. Pela complexidade de interrelações que podem estabelecer, as ligações intertextuais podem tornar-se

²⁶² Marilyn Deegan (2006) menciona vários tipos de mecanismos utilizados tendo em vista a preservação de dados digitais: reformatação, que significa a sua transferência para versões mais actualizadas de *software* e *hardware*, com o risco da sua danificação, sobretudo se essa operação se repetir várias vezes; preservação do *software* e do *hardware*; emulação, que consiste na produção de *software* e *hardware* capazes de fazer correr programas e dados obsoletos; arqueologia de dados: preservação e documentação de *bits* para futura interpretação. A autora menciona o projecto *Fedora (Flexible Extensive Digital Object Repository Architecture)*, desenvolvido no IATH, como um modelo para preservação de dados a longo prazo.

Pelo contrário, o *Gutenberg Project* assenta na convicção de que a ausência de codificação é garantia de durabilidade e longevidade face às mudanças de *hardware*, *software* e sistemas operativos, não exigindo preparação específica dos seus construtores.

Para a descrição de um projecto de edição electrónica de uma parte da obra de William Blake tornado obsoleto cf. Mary Lynn Johnson (1999).

²⁶³ No sentido de ultrapassar esta limitação, é sempre possível converter os ficheiros. Contudo, não só a representação daí resultante nem sempre é tão rigorosa quanto seria de desejar, como implica trabalhar apenas com determinados programas que permitam essa conversão. A alternativa é, mais uma vez, sacrificar a formatação, com as consequências que daí advêm, o que sublinha a importância de um sistema de codificação estandardizado.

particularmente difíceis de manter e controlar, sobretudo no caso de sítios e arquivos com ligações ao exterior. Existe o perigo de, por albergar um elevado número de materiais, o arquivo de documentos se tornar impenetrável ou dificilmente manipulável, se não dispuser de instrumentos de indexação e pesquisa adequados e se não for estruturado de uma forma hierárquica. Referindo-se a *The William Blake Archive*, Morris Eaves exprime o receio e a incerteza relativamente à dimensão que este poderá vir a atingir:

We plow forward with no answer to the haunting question of where and how a project like this one will live out its useful life. Answers will probably begin to emerge eventually from publishers and libraries, the institutional cornerstones of print scholarship. Meanwhile, the need to persist without reassurance is one of the many unsettling conditions of life in new media. The costs and risks, however, should not be underestimated. (2006)

Acautelada a criação de mecanismos editoriais e técnicos, o arquivo electrónico pode, a qualquer momento, incluir novos materiais e expandir a sua natureza hipertextual, devendo para isso, prever mecanismos simultaneamente estáveis e flexíveis. Assim, a fim de possibilitar o trabalho académico com múltiplas versões, um arquivo é concebido tendo em vista a *acessibilidade* e *navegabilidade*, isto é, a disponibilização de *ferramentas analíticas* que permitam simultaneamente ler e estudar os textos.

Essas ferramentas têm de ser capazes de proporcionar operações críticas relativamente aos textos individuais, o estudo integrado ou a colação de múltiplas versões: a *selecção* da versão pretendida; a *comparação* de versões alternativas em janelas passíveis de ser abertas paralelamente; a *construção* de novas versões a partir da informação disponibilizada; a *interpretação* a partir de materiais críticos (Lavagnino 1995). O arquivo electrónico deve ainda *oferecer hiperligações* a materiais contextuais situados no seu interior, mas também fora dele, mediante a inclusão de motores de busca; facilitar a *intertextualidade*, ou seja, a ligação a materiais pertencentes a outros géneros e formas discursivas: comentários críticos, entrevistas, resenhas, cartas; promover a *interactividade* com o material disponibilizado, isto é, a possibilidade da inclusão de notas, da *impressão* e *citação* de texto, salvaguardando, obviamente, o “copyright” de documentos em linha, da *publicação* de textos que ultrapassem o mero

comentário (Lavagnino 1995).²⁶⁴ Além disso, os princípios editoriais devem obedecer ao guia editado por *The Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions*. Da consideração destes princípios resultará uma edição electrónica não fossilizada,²⁶⁵ que permita ao utilizador seleccionar qualquer das versões como o texto central e que lhe proporcione, de cada vez, exactamente e apenas aquilo que pretende. Os princípios hipertextuais aplicados à construção de arquivos apresentam ainda outras vantagens: a possibilidade de manter os comentários à parte do texto, a de sugerir novas pesquisas, e, no caso de incluir uma edição crítica, disponibilizando os textos electrónicos dos documentos originais e fac-símiles. Pode também incluir ferramentas que permitam ao leitor editar as suas próprias versões.

Num meio em que a democratização da publicação acarretou a difusão de alguns textos menos fiáveis, o editor de uma edição académica não pode perder de vista aquele que deve ser o seu objectivo fundamental, traçado pelo *Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions*: “[...] to present a reliable text: scholarly editions make clear what they promise and keep their promises” (2006). Importa garantir a autoridade, autenticidade, credibilidade e a integridade dos textos através da explicitação e observação de determinados princípios,²⁶⁶ questão que não deixa de se prender com a intenção autoral. Para tal, há que prever mecanismos que assegurem a qualidade das ferramentas e dos textos editados em meio electrónico, por processos não

²⁶⁴ Aarseth (2003) chama a atenção para a facilidade com que o conceito de “interactividade” é utilizado a propósito do meio digital, considerando que essa não é uma característica apenas desse meio e que tal utilização configura um carácter ideológico. Além disso, uma vez que a interactividade ocorre entre seres humanos e não entre um ser humano e uma máquina, a sua utilização nesse contexto indicia a confusão entre “human qualities” com “machine capacities” (425).

²⁶⁵ Com a utilização da expressão “não fossilizada” pretendeu-se caracterizar uma edição “versátil”, não pretendendo invalidar que, mesmo apresentando materiais contextuais e ferramentas de acesso a esses materiais, um arquivo electrónico possa ser rígido pela forma como se encontra hierarquizado, o que, aliás, sucede com *The William Blake Archive*.

²⁶⁶ As orientações deste projecto relativamente às boas práticas editoriais estabelecem os seguintes princípios:

Reliability is established by:

- accuracy
 - adequacy
 - appropriateness
 - consistency
 - explicitness
-
- accuracy with respect to texts, adequacy and appropriateness with respect to documenting editorial principles and practices, explicitness and consistency with respect to methods. The means by which these qualities are established will depend, to a considerable extent, on the materials being edited and the methodological orientation of the editor [...]. (2006)

intrusivos, isto é, que partilhem a natureza do meio a que se aplicam. Dada a importância da integridade intelectual da edição, seria importante que, à semelhança de uma edição impressa académica, a edição electrónica possibilitasse a avaliação dos documentos pelos pares, a legitimação institucional, a chancela de uma editora académica de prestígio.²⁶⁷

“What is now proved”, afirmou William Blake, “was once, only imagin’d” (E 1988: 36). Em ambiente digital, para além de os programas e a interface serem os elementos mais rápida e facilmente sujeitos à obsolescência, é necessário assegurar a sobrevivência dos dados, metadados e ligações. Os metadados, entendidos enquanto linguagens de marcação textual capazes de descrever determinados traços dos dados, e as ligações entre eles devem ser projectados de forma a ser compatíveis com outro tipo de *hardware* e *software* e a continuarem a promover a interoperabilidade de dados.²⁶⁸ Daí a necessidade de um projecto editorial electrónico se orientar por princípios modulares, flexíveis e estandardizados, que assegurem a localização, ligação e acesso aos dados.²⁶⁹ Todas estas precauções estão ainda longe de estar garantidas, dado o carácter muito recente deste tipo de edição. A utilização de *hardware* e *software* que assegurem a longevidade e compatibilidade das edições electrónicas, de etiquetas que reconheçam a autenticidade dos elementos textuais a que se reportam e impeçam a sua ancoragem a versões corruptas é importante para a fiabilidade dos textos, para além de impedir que a edição se torne obsoleta. Torna-se necessária a concepção de um modelo capaz de: operar num ambiente SGML, proporcionando com isso o acesso a todos os *browsers*, sem se tornar dependente dessa linguagem de marcação – daí a tendência para a adopção da linguagem XML –, de forma a ser compatível com qualquer outra; permitir a anotação e introdução de texto utilizando linguagem de marcação sem lesar a

²⁶⁷ Daí a oposição dos académicos a projectos como o *Project Gutenberg*, que quase sempre omite as fontes e não inclui variantes. Tal como na edição impressa, uma edição electrónica que não contenha um aparato crítico e documentação editorial não pode ser considerada uma edição académica.

²⁶⁸ A necessidade de operacionalizar múltiplas ligações no interior de um projecto editorial electrónico e para o seu exterior constitui o aspecto mais difícil de garantir, dada a expansão permanente das redes de ligações. Quando a gestão dessas ligações complexas é feita pelos programas e interfaces, há que ter presente que esses são os dois aspectos mais vulneráveis e menos duradouros deste tipo de edição. Por esse motivo, na tentativa de manter ligações e programas separados, a TEI aponta mecanismos de descrição e marcação de ligações e o *World Wide Web Consortium (W3C)* definiu a *XML Linking Language (XLinks)* e a *XML Pointer Language (Xpointer)* precisamente para a especificação de ligações complexas (Deegan 2006). A XML tem a vantagem de ser extensível, isto é, de não conter um conjunto fixo de etiquetas, o que significa que os codificadores podem desenvolver as suas próprias etiquetas, desde que estas estejam incluídas no esquema formal que engloba as regras de acordo com as quais o texto foi codificado.

²⁶⁹ Um dos aspectos que é necessário prever é a manutenção da localização dos ficheiros, uma vez que esta se encontra sujeita a alteração ao longo do tempo. Actualmente, procura-se encontrar uma alternativa ao URL, que permita a sua substituição pelo URN (*Uniform Resources Name*) de um dado ficheiro.

integridade textual; assegurar que as operações de marcação de texto podem ocorrer independentemente e com objectivos diferentes, a fim de satisfazer os diferentes interesses do utilizador (Phill Berrie, Paul Eggert, Chris Tiffin & Graham Barwell: 2006).²⁷⁰

Importa garantir que o *acesso* às edições, e não tanto as edições em si, não seja dependente de uma determinada plataforma. As tecnologias de autenticação deverão incluir a possibilidade de rever e melhorar a linguagem de marcação e de substituir os mecanismos de protecção, sem que a tarefa de codificação e de edição dos textos tenha de ser refeita do início. É também essencial que todas as decisões relativas à marcação de um texto sejam formalizadas, registando-se os traços a codificar, os elementos a usar para esses traços, as relações entre eles, de forma a garantir a longevidade do projecto. Esse processo deve ser tão rigoroso quanto possível, evitando que a aplicação de esquemas de marcação por diferentes pessoas origine diferentes interpretações. No início do processo de codificação, deve ser seleccionada uma amostra e feito o levantamento e registo dos traços a codificar, acautelando a possibilidade de inclusão de novos traços até ao momento da codificação do último texto. No sentido de evitar variações resultantes de tomadas de decisão diferentes, mesmo que justificadas, essas orientações formalizadas devem ser fornecidas aos codificadores, acompanhadas de exemplos. A ausência de orientações formais deste tipo pode conduzir a tomadas de decisão e práticas de codificação aleatórias ou não documentadas que comprometem a continuidade do projecto, se traduzem em desperdício de tempo e de dinheiro e têm consequências para a apresentação e pesquisa dos textos.²⁷¹

O carácter aberto e fluído do hipertexto pode, aparentemente, constituir um obstáculo à publicação de um texto que se pretende fiável e estável, sobretudo no caso das edições ligadas em redes tendentes a crescer com o tempo ou das bibliotecas digitais cujos editores, no momento da preservação de um texto de que existem múltiplas

²⁷⁰ Segundo os autores, até ao momento, o sistema “Just in Time Markup” (JTM) foi o único a implementar este modelo, permitindo a inserção de etiquetas durante o processo de verificação e posterior remoção.

²⁷¹ Não basta que um ficheiro seja formalmente válido, ele tem de seguir as orientações para a codificação de um projecto. Se não houver consistência nas tomadas de decisão, a codificação pode ser formalmente válida mas não funcionar, perdendo a sua validade enquanto ferramenta académica. Os procedimentos de normalização e regularização, que ocorrem não apenas numa fase inicial do projecto mas durante todo o processo de codificação, nem assim garantem a ausência de variações, uma vez que ainda que seguindo a mesma DTD, o codificador pode, em diferentes momentos, tomar decisões relativamente à etiquetagem de elementos ligeiramente diferentes. As orientações formais relativas às amostras, materiais utilizados para treino e os resultados da validação da marcação devem ser periodicamente revistos, para detecção e correcção de erros de codificação.

versões, podem sentir dificuldade em ajuizar qual deles escolher. O conceito de *estabilidade textual* em meio electrónico tem um significado muito específico, tanto mais que a linguagem de marcação o abre à instabilidade textual. Um texto *estável* pressupõe que se trata de uma versão quer do ponto de vista da expressão, quer do conteúdo “fixed at some particular point in time in some known state and not changed later without those changes being explicitly recorded” (Deegan 2006: 362). Este conceito, que inscreve o de texto na teoria social da edição, considera a “dynamic quality” (Buzzetti & McGann 2006: 54) caracterizadora de qualquer documento. Referindo-se aos procedimentos de um editor de textos impressos, os autores salientam esta característica, passível de ser aplicada ao meio digital e ao arquivo electrónico²⁷² em particular: “Being clear about the dynamic character of a document is the beginning of scholarly wisdom, whatever type of work one may undertake (hermeneutical or editorial) and – in the case of editorial work – whatever type of edition one has chose to do (54).”

O desejo de totalização dos editores de *The William Blake Archive* tem de ser negociado para que o leitor não seja esmagado por um arquivo demasiado amplo e pouco amigável. Antes mesmo de construída a edição, ainda que o público não tenha noção disso, a *World Wide Web* é, desde logo, um espaço editado. Nesse sentido, embora alguns teóricos como Landow vissem no hipertexto e no vocabulário a ele associado a actualização da teoria literária pós-estruturalista, um espaço em que cada página e cada ligação só permitem determinados percursos de leitura não é o “writerly text” utópico da teoria barthesiana.²⁷³ Ao considerarem a comunidade académica como o público a que *The William Blake Archive* se destina prioritariamente,²⁷⁴ os editores tomaram determinadas decisões editoriais que demonstram que a *World Wide Web* é um

²⁷² Esta constatação não obvia a que o editor que opta pelo formato de arquivo seja obrigado a escolher entre uma edição crítica ou fac-similada, como sucede com o editor de textos impressos, podendo incluir, se assim o desejar, ambos os tipos.

²⁷³ Barthes refere uma concepção de textualidade ideal que se aproxima do funcionamento do hipertexto. Em *S/Z*, define-a nos seguintes termos:

Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; (13)

²⁷⁴ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/plan/index.html>>.

espaço editado e que exige tomadas de decisão de natureza estética, ideológica e económica como o livro.²⁷⁵

Um projecto de edição electrónica altera a função do editor, permitindo que algumas das decisões que antes eram da sua responsabilidade sejam transferidas para o leitor, mas as estratégias de leitura que proporciona só em teoria são infinitas. Pelo acto editorial, o editor não resiste a impor o seu poder ao texto para poder interpretá-lo e criticá-lo. Com isso, o editor de uma edição electrónica evidencia a ausência de transparência e a mediação existentes já na cultura impressa, porventura aí mais naturalizadas pelo tempo. A criação de uma rede de ligações e a tomada de decisões relativamente aos aspectos de um texto a marcar constituem actos interpretativos que orientam a leitura e contribuem para o significado de um dado texto ou conjunto de textos e suas relações. Mesmo incluindo fac-símiles da obra de William Blake, o Arquivo deixa perceber a mediação editorial, desde logo evidente na opção por esse tipo de representação e pela estrutura rigidamente hierárquica em que assenta, e pela inclusão de notas do editor, no caso concreto da pesquisa de imagem, nem sempre neutras e objectivas. A leitura é, então, técnica, social e culturalmente condicionada e a interpretação responde a esses condicionamentos. Ao reconhecimento da pluralidade do significado textual sucede-se o de que o “writerly text” é, também ele, condicionado, de que a produção do significado não é ahistórica e de que a completa liberdade do leitor é utópica.

²⁷⁵ A questão da *World Wide Web* como espaço editado em que páginas e ligações são pré-determinadas e, por esse motivo, restringem os percursos de leitura-escrita liga-se também ao maior acesso à informação – alguma dela inacessível para muitos de outra forma – que teoricamente proporciona. Esta aparente democratização é condicionada do ponto de vista físico, pela existência do *hardware* necessário e de ligações, mas também económico, devendo por isso ser encarada num contexto mais amplo, que inclua as relações que caracterizam uma sociedade de consumo. Embora os editores de *The William Blake Archive* refiram, a cada nova actualização de que é dado conhecimento aos subscritores desse serviço, que:

[a]s always, the William Blake Archive is a free site, imposing no access restrictions and charging no subscription fees. The site is made possible by the University of North Carolina at Chapel Hill, and the cooperation of the international array of libraries and museums that have generously given us permission to reproduce works from their collections in the Archive,

detêm o *copyright* do Arquivo, o que motivou uma troca de palavras entre os três e Andrew Cooper e Michael Simpson. Muitos são os casos em que o acesso a determinados documentos, sobretudo de natureza académica, só é possível por subscrição. Assim, o leitor que constrói significados a partir de textos em linha é, antes de mais, um consumidor, o que explode uma comparação linear com o leitor activo de Barthes ou a afirmação de que a *Internet* democratiza o acesso.

5. Edição impressa da obra de William Blake: uma recodificação bibliográfica

Materializando a actividade da Imaginação pela fusão da concepção e da execução, cada livro iluminado constitui um objecto cujo significado não é apenas verbal e pictórico, mas também material. Trata-se do exacto objecto que William Blake produziu, tendo cada livro iluminado um determinado significado também porque foi produzido de uma determinada forma. Quer isto dizer que “[w]e are confronted not only with the production of meaning but with production as meaning” (Mann 2). Em William Blake, a produção do livro iluminado adquire uma aura própria.

Para a concepção da iluminura, o autor inspirou-se nos manuscritos iluminados da Idade Média, mais próximos, porventura, do sopro original do Génio Poético. Ao autor, a Imaginação inspirou códigos bibliográficos próprios: ortografia e pontuação idiossincráticas, mais características da caligrafia do que do tipo, com sinais por vezes difíceis de imitar em meio digital, maiúsculas não usuais, casos possessivos e elisões sem sinal de apóstrofe. Entre outras variações, o processo de impressão e coloração das iluminuras alterava frequentemente a pontuação gravada na chapa. Daí resultou uma pontuação errática, cujos sinais parecem funcionar de acordo com um princípio de equivalência em que ponto, vírgula e ponto e vírgula são categorias permutáveis, mais destinadas a marcar pausas do que a conferir coerência à construção sintáctica e semântica. Enquanto produto de uma construção, a edição impressa da obra de William Blake assentou numa necessidade de normalização desses aspectos, conducente a tomadas de decisão frequentemente arbitrárias, reguladoras de marcas inferiores ou superiores à linha como vírgulas ou pontos e vírgulas. Por outro lado, a natureza intercanónica e intermédia do meio utilizado pelo autor, pelo facto de compreender duas formas artísticas, desafiou as fronteiras disciplinares institucionalizadas.

A circunstância de o meio e a técnica utilizados não se enquadrarem na lógica cultural contemporânea terá sido uma das explicações para a pouca divulgação e o reduzido conhecimento da obra de William Blake no seu tempo. Essa circunstância demonstra que, enquanto eventos sociais, os textos literários não são apenas um produto individual ou psicológico de um autor e que a “aura” da obra de arte é um produto

cultural e social, não dependente apenas da identidade autoral. Ao longo do tempo, a obra de arte vai-se relacionando com sucessivas tradições e, alterando-se as relações históricas, o seu “valor de culto” (Walter Benjamin) varia de época para época, adaptado pela sociedade às circunstâncias do momento. A ausência ou existência de colaboração entre um autor e as instituições de transmissão dos textos literários não se reflecte apenas ao nível do texto, da teoria da edição, da definição da autoridade textual, da intenção final. É também pelas relações que estabelecem com o público e com as instituições de transmissão que se constituem e legitimam enquanto obras de arte. O reconhecimento do público valida a aura, que não é assim inerente à obra de arte.

Numa perspectiva inversa à de Benjamin, pode dizer-se que a reprodução não apaga completamente o vestígio da aura do objecto singular pela disseminação de imagens ou, pelo menos, que a re-produz. William Blake constitui um caso paradigmático dessa qualidade das obras literárias, pelas consequências que a natureza dos seus processos de produção, a sua deliberada evasão quer ao sistema de publicação, quer ao sistema comercial de distribuição, como é evidente da leitura do *Prospectus*, tiveram para o conhecimento da sua obra no seu tempo. Se a sua obra tivesse sido sujeita às instituições literárias, teria sido objecto de resenhas e teria sido certamente diferente. Adoptando os papéis de autor, editor, ilustrador e distribuidor, apenas terá sido impossível a Blake assumir um papel fundamental para as instituições literárias, o que restringiu a sua obra a um círculo reduzido de amigos e conhecidos: o de crítico, a última figura de mediação do processo artístico, entre autor e público. Erdman considera que nenhum outro autor inglês teve, como William Blake, um controlo tão absoluto sobre a aparência formal da sua obra (1988: 786). Referindo-se à edição de *Songs of Innocence* (1789) e aos papéis nela desempenhados por William e Catherine Blake, Gilchrist regista que nunca antes homem algum fora tão literalmente *autor* do seu próprio livro (61). No regresso a Londres após os três anos passados em Felpham, William Blake terá pensado em publicar ele convencionalmente a sua obra sem recurso a terceiros. Ainda em Felpham, em carta ao irmão James datada de 30 de Janeiro de 1803, menciona essa intenção:

I am only sorry that I didn't know the methods of publishing years ago & this is one of the numerous benefits I have obtained by coming here for I should never have known the

nature of Publication unless I had known H & his connections & his method of managing.²⁷⁶ It now <would> be folly not to venture publishing. (E 1988: 726)

O caso de William Blake ilustra o carácter social da obra de arte, não apenas pelas consequências que a preservação da sua liberdade artística e da independência da produção acarretaram, mas também porque, como o próprio esperava, essa obra transcendeu o seu tempo, para ganhar o reconhecimento do público, desde logo o de Swinburne e dos Pré-Rafaelitas.

A pressão para se conformar a determinados padrões culturais ter-se-á iniciado ainda em vida do autor, durante a qual terá sido conhecido sobretudo enquanto artista visual.²⁷⁷ Em carta a Thomas Butts, faz referência à insistência de William Hayley para que abandone a poesia e se dedique à pintura: “[...] M^r H approves of My Designs as little as he does of my Poems [...]. I know myself both Poet & Painter & it is not his affected Contempt that can move me to any thing but a more assiduous pursuit of both Arts” (E 1988: 730-1). Os primeiros relatos e registos sobre William Blake foram feitos por apreciadores de arte, produtores e comerciantes de imagens. Os obituários publicados na *Literary Gazette* (18 de Agosto de 1827), na *Literary Chronicle* (Setembro de 1827), na *Gentleman’s Magazine* (1 de Novembro de 1827), na *Monthly Magazine* (Setembro de 1827), na *New Monthly Magazine* (1 de Dezembro de 1827) e no *Annual Register* (1828) e *Annual Biography* (1828),²⁷⁸ mencionavam a sua actividade não enquanto poeta, mas enquanto desenhador, gravador e ilustrador, e, num primeiro momento, foi assim que continuou a ser conhecido. Constrangimentos

²⁷⁶ William Blake refere-se à forma como Hayles pôs a circular entre os amigos as suas *Ballads*, as quais estava previsto serem individualmente publicadas, cada uma acompanhada de três ilustrações. Procurando compensar William Blake pelo seu trabalho para *Life of William Cowper*, a intenção de Hayley era, sobretudo, promover as gravuras que ilustravam as *Ballads*, da autoria de William Blake, e angariar para o autor subscrições junto de amigos seus e dos conhecimentos destes.

²⁷⁷ William Blake era conhecido enquanto tal mesmo fora de Inglaterra. Por volta de 1789, o seu nome figurava no dicionário alemão de gravadores *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages graves*, como “W.BLAKE. Graveur en Angleterre” (Bentley 2004: 54). Em 1791, um dicionário francês de gravadores registava que “BLAKE, (W.) a gravé à Londres en 1784 &c. divers sujets à la manière pontillée, d’après différents artistes Anglais” (Bentley 2004: 62).

²⁷⁸ Todos estes obituários reproduziam, com algumas variações e acrescentando mais ou menos pormenores biobibliográficos sobre William Blake, aquele que fora publicado na *Literary Magazine* (18 de Agosto de 1827).

De entre as obras pictóricas de William Blake, as mais mencionadas nos obituários eram as ilustrações para *The Grave* e para *Night Thoughts*, a gravação de *Chaucers Canterbury Pilgrims*, as *Illustrations of the Book of Job* e os livros iluminados *Songs of Innocence and of Experience*, *America a Prophecy*, *Gates of Paradise* e *Jerusalem* e os desenhos das “Visionary Heads”. Contudo, à excepção de *The Grave*, *Night Thoughts* e das gravuras para *The Book of Job*, que circulavam no mercado, as restantes obras eram desconhecidas do público, que nunca as tinha visto.

Em Inglaterra, entre 1827 e a publicação, em 1863, de *Life of William Blake*, foram reproduzidas catorze vezes apenas oito das imagens de William Blake.

económicos, convenções editoriais e os próprios interessados no seu trabalho condicionaram a edição da sua obra, levando-o a produzir algumas ilustrações de livros iluminados independentemente dos textos que os acompanhavam.

A um artista que se considerava indissociavelmente “the Painter and the Poet” esta adulteração de um meio concebido para fundir duas formas artísticas não passou despercebida. Em carta a Dawson Turner, datada de 9 de Junho de 1818, Blake explica que, em resposta ao seu pedido, lhe enviava uma lista dos trabalhos que imprimira para Mr Humphry: um conjunto de imagens retiradas de *America, Europe, Visions, The, Songs of Innocence, Songs of Experience, Urizen, Milton* que podiam ser impressas sem texto, e ainda “12 Large Prints [...] Historical & Poetical, Printed in Colours [...] unaccompanied by any writing” (E 1988: 771). Contudo, não deixa de salientar a amputação que esse acto significou. Os trabalhos em causa constituíam “[...] a selection from the different Books of such as could be Printed without the Writing, tho to the Loss of some of the best things. For they when Printed perfect accompany Poetical Personifications & Acts, without which Poems they never could have been Executed” (E 1988: 771).

Considerando que entre artista e público havia, sobretudo, um problema de comunicação – “a neglect of means to propagate such Works as have wholly absorbed the Man of Genius” (E 1988: 692) –, William Blake elimina a figura do intermediário, estabelece a autonomia da sua oficina e a si próprio como único interveniente no processo de criação e produção – “[...] the Author will produce his works and offer them at a fair price” – e reclama ter criado o método capaz de suprir o que faltara aos artistas precedentes:

The difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving [...]

The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such woks [...]. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works. (E 1988: 692)²⁷⁹

²⁷⁹ No *Prospectus* de 1793, William Blake dramatiza a sua independência profissional, emolando a amplitude da obra que então publicita – “works [...] of equal magnitude and consequence with the productions of any age or country” – como forma de minimizar a posição menos visível a que se remete e o risco de se libertar do mecenato a que alude : “many persons of eminence and fortune” (E 1988: 692).

O valor que William Blake atribui à sua obra não é um “valor de culto”. A obra de arte retém o “valor de exposição” (Walter Benjamin 216), mas o valor que o autor atribui a essa exposição excluía a “transformação qualitativa da sua natureza” (217), isto é, a possibilidade de reprodução que, aumentando a quantidade de obras significa a aniquilação da “aura”, do original. William Blake pretendeu deliberadamente construir uma aura que a reprodutibilidade não estiolasse nem transformasse numa mercadoria. Para isso, expõe o original, cada um dos *exactos* objectos que produziu e o “valor absoluto da sua possibilidade de exposição” (217) está também na legitimação pelo público da sua arte. Para o autor, esse valor aumenta pela “bibliographic resistance” (Sutherland 1998) exercida por cada livro iluminado que recusa a conformar-se a uma dada instanciação física, alterando-se a cada cópia, pela variação. Blake não abdicou de controlar o “valor” de cada livro iluminado, negociá-lo ele próprio, um para cada cópia, cada uma delas vendida, uma de cada vez, a um comprador identificado, usando uma tecnologia que produzia cada uma de forma autêntica, diferente da destinada a outro dos compradores, impedindo-a de tornar-se uma mercadoria.

O facto de se ter furtado às instituições e convenções do seu tempo, recusando limitar a sua arte pictórica à pintura a óleo e a editar tipograficamente a sua poesia, elegendo formas artísticas consideradas menores como a gravura e a aguarela, não significa que não reconhecesse o papel da sociedade na legitimação da obra de arte. Ainda no *Prospectus* de 1793, o reconhecimento do seu mérito artístico pelo público é apresentado como recompensa suficiente para o seu esforço. Na verdade, procurou assegurar “a great reputation as an Artist” (E 1988: 771) e, pelo menos em três ocasiões, dirigiu-se ao Público, a propósito da sua arte: no *Prospectus* “To the Public”, de 1793, no *Public Address* de 1810 e, na terceira gravura de *Jerusalem*, em “To the Public”.²⁸⁰ Fê-lo directamente e nos seus próprios termos, pretendendo, ao mesmo tempo que divulgava a obra, manter o método de produção e de circulação privados recusando qualquer intermediário entre o público e “The Man of Genius”. Em “BLAKE’S CHAUCER, *THE CANTERBURY PILGRIMS* – THE FRESCO PICTURE,

²⁸⁰ Esta obra é aquela em que o autor se dirige ao público um maior número de vezes, para além deste exemplo quer como “Reader! of books” (E 1988: 145), “Jews”, “Deists”, “Christians”. Tratando-se de uma das suas obras mais tardias, demonstra que o interesse em captar um público não esmoreceu com o tempo. Curiosamente, talvez devido às suas dimensões, desse livro existem apenas cinco cópias e apenas uma colorida, como se o crescente desejo de chegar ao Público evoluísse de forma proporcionalmente inversa e como se o autor teimasse em não perceber o seu erro de avaliação.

Representing Chaucer's Characters painted by WILLIAM BLAKE, *As it is now submitted to the Public*", afirma:

No Work of Art, can take longer than a Year: it may be worked backwards and forwards without end, and last a Man's whole Life; but he will, at length, only be forced to bring it back to what it was, and it will be worse than it was at the end of the first Twelve Months. The Value of this Artist's Year is the Criterion of Society: and as it is valued, so does Society flourish or decay. (E 1988: 568)²⁸¹

As palavras de Cromek, em carta datada de Maio de 1807, terão tido para William Blake um alcance capaz de impedi-lo de voltar a dirigir qualquer apelo directo ao público: "The public is willing to give you credit for what real talent is to be found in your productions, *and for no more*" (Bentley 2004: 242-3). A única excepção terá sido a falhada "Exhibition of Paintings in Fresco", de 1809, em cujo *Advertisement* inscreve, no final da primeira página, o verso de Milton "Fit Audience find tho' few" (E 1988: 527).²⁸² Aí e no respectivo *Descriptive Catalogue*, revela optimismo relativamente à capacidade de o público inglês distinguir e consumir a verdadeira arte, dramatizando as suas concepções artísticas, procurando projectá-las a nível nacional. A 15 de Maio, no anúncio dessa exposição, explicava a forma como as suas tentativas de expor haviam sempre esbarrado com a resistência institucional e a solução que encontrara para ultrapassar esse obstáculo, insistindo em chegar ao público. Essa era também uma forma de assegurar encomendas públicas:

The execution of my Designs, being all in Watercolours, (that is in Fresco) are regularly refused to be exhibited by the *Royal Academy*, and the *British Institution* has, this year,

²⁸¹ Em 1803, em carta escrita de Felpham a James Blake, William Blake registava o apreço do público pela sua obra, ao mesmo tempo que responsabilizava precisamente o seu método pela morosidade de produção: "[...] as far as Designing & Poetry are concernd I am Envied in many Quarters. But I will cram the Dogs for I know that the Public are my friends & love my Works & will embrace them whenever they see them My only Difficulty is to produce fast enough" (E 1988: 727). Ambos esses aspectos se mantêm em 1818, quando, em carta a Dawson Turner, escreve: "The few [Prints] I have Printed & Sold are sufficient to have gained me great reputation as an Artist which was the chief thing Intended. But I have never been able to produce a Sufficient number for a general Sale by means of a regular Publisher" (E 1988: 771).

²⁸² Esta procura do público decorreu paralelamente à confiança que William Blake mantinha na possibilidade de a imaginação do artista, o prestígio da nação, as formas de reprodução não comerciais serem aspectos conciliáveis. O falhanço da exposição de 1809 marcou um ponto de viragem, com o autor a remeter-se para a sua privacidade na produção de obras como *Milton* (1804-1811), *A Vision of the Last Judgement* (1810) e *Jerusalem* (1804-1820).

followed and has effectually excluded me by this Resolution; I therefore invite those Noblemen and Gentlemen, who are its Subscribers, to inspect what they have excluded: and those who have been told that my Works are but an unscientific and irregular Eccentricity, a Madman's Scrawls, I demand of them to do me justice to examine before they decide. [...] They have excluded Water-colours; it is therefore become necessary that I should exhibit to the Public, in an exhibition of my own, my Designs, Painted in Water-colours. (E 1988: 527-8)

Esta exposição, a forma como William Blake a divulgou, a opção por dirigir-se directamente ao público enfatizam a sua demarcação da “Royal Academy”, do seu programa artístico nacional, que, sem enjeitar a vertente comercial da nação *inglesa*, delegava a responsabilidade do seu sucesso no mecenato privado, cerceador da liberdade do artista. Por outro lado, esses factores não deixam de revelar a influência das estratégias de divulgação das grandes galerias de arte. Todo o processo de publicitação decorre na tensão resultante da vontade de chegar ao público, mas evitando a todo o custo as formas artísticas populares junto da burguesia, pouco conhecedora e apreciadora, sobretudo, da novidade. A linguagem hiperbólica com que William Blake se promove e ao seu estilo,²⁸³ a vontade de correlacionar criatividade artística e a força e o carácter nacional, mesmo imperial, da arte inglesa, considerando essa exposição “as the greatest of Duties to [his] Country” (E 1988: 528), o desejo de introduzir originalidade nas formas de reprodução, o seu anti-comercialismo e anti-institucionalismo²⁸⁴ entram em conflito com constrangimentos económicos e tecnológicos. A sua forma de produção e a sua ideia de livro negam a possibilidade de “intermeasurability”, de mediação por um dado valor. É o próprio modo de produção a gorar o desejo de alcançar um público. A intenção pedagógica do autor, o dever que considera ter para com a arte e a nação inglesas desenvolve-se num contexto económico que a condiciona. William Blake pretende afirmar a sua independência – “The ignorant

²⁸³ No *Descriptive Catalogue*, Blake descreve as características das obras que apresenta ao público, que distinguem o seu estilo: “The grand style of Art” (E 1988: 528), “Clearness and precision” (530), “unbrokenlines, unbroken masses, unbroken colours” (538).

²⁸⁴ Recordem-se as palavras de William Blake no *Public Address* sobre a incompatibilidade destes factores:

[...] Commerce Cannot endure Individual Merit its insatiable Maw must be fed by What all can do Equally well at least it is so in England as I have found to my Cost these Forty Years <Commerce is so far from being beneficial to Arts or to Empire that it is destructive of both <as all their History shews> for the above Reason of Individual Merit being its Great hatred. (E 1988: 573-4)

Insults of Individuals will not hinder me from doing my duty to my Art” (E 1988: 528) – mas, a propósito desta exposição, não deixa de o fazer no contexto do comércio da arte. Algumas das práticas comerciais do sector são referidas nos documentos a relativos a essa exposição: no final do *Advertisement of the Exhibition* é indicado o preço de entrada, “2s. 6d. each Person” (E 1988: 527), no *Descriptive Catalogue of Pictures* descrevem-se as condições de venda, que incluem a forma de pagamento e menciona-se que as obras expostas são “For Public Inspection, and for Sale by Private Contract” (E 1988: 529). Já no *Prospectus*, publicitara “the several Works now published and on sale at Mr. Blake’s”, advertindo que “No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked for none are wanted; but the Author will produce his works, and offer them to sale at a fair price”. Este último aspecto era sublinhado enquanto garantia de independência económica, tanto mais que o seu método permitia a produção “at less than one fourth of the expense” (E 1988: 692). Ao invés de recorrer à subscrição prévia, forma de publicação característica da transição entre o mecenato privado aristocrático e o mercado anónimo burguês, Blake parece acreditar na viabilidade comercial do seu empreendimento. William Blake viveu do produto da venda da sua obra e, ao longo do tempo, o livro iluminado foi sofrendo aumentos do preço.

O tom panfletário e de auto-promoção com que o autor exorta o público no *Public Address*²⁸⁵ não é suficiente para lhe permitir alcançar sucesso comercial e junto da crítica. Na publicidade à exposição de 1809, procurando conciliar vários pólos, frustra simultaneamente essa possibilidade de conciliação. Recorrendo a estratégias da retórica promocional caracterizadoras de uma época sedenta de novidades visuais, conciliando-a com o compromisso para com o dever nacional, fazendo cobrar entrada na exposição, prática adoptada pela “Royal Academy” como forma de criar a ideia de exclusividade, entretanto alargada à maior parte das mostras, procurando manter-se deliberadamente o mais privado artista inglês e, ao mesmo tempo, encarando de forma optimista a capacidade do público de apreciar a verdadeira arte, William Blake obstinou-se em evadir-se às formas artísticas e aos canais de divulgação institucionais. Por esse motivo, a exposição foi um falhanço.

²⁸⁵ Veja-se o já citado passo

Englishmen rouse yourselves from the fatal Slumber into which Booksellers & Trading Dealers have thrown you Under the artfully propagated pretence that a Translation or a Copy of any kind can be as honourable to a Nation as An Original” (E 1988: 576)

Também os livros iluminados não coincidiam com as expectativas convencionais. Na ausência de mecanismos de legitimação, no momento da publicação, criaram um problema de definição do ponto de vista canónico, que obrigou a uma construção biográfica, crítica e editorial selectiva do autor. As suas duas características mais marcantes, a não conformação ao cânone e o carácter híbrido enquanto forma artística, aliados ao “antipictorial prejudice” vigente (Eaves 2002: 100) à desintegração do literário e do pictórico e à sobrevalorização do literário na edição impressa. A historicidade dessa forma de produção de William Blake e da sua obra pode ser criticamente examinada através da análise da história da edição impressa e dos constrangimentos tecnológicos e culturais que nela se plasmaram. Na era digital, certos constrangimentos anteriores podem ser ultrapassados e torna-se possível pensar a representação da sua obra de outro modo. Edições impressa e electrónica reflectem o contexto, os interesses e as necessidades dos momentos históricos em que surgiram.

Desde o primeiro momento e, essencialmente, até à concepção de *The William Blake Archive*, a obra de William Blake foi sujeita a uma rede de trocas comunicativas de que a produção pelo autor fora, afinal, apenas o primeiro momento. A sua canonização forçou a uma série de “negociações diplomáticas”, de que resultou a conformação da materialidade específica do livro iluminado às categorias institucionais que delimitam icónico e literário e que demonstram o carácter cultural da edição. Com isso, afastou-se da concepção de iluminura como um todo, em que imagem e palavra se complementam e comentam mutuamente. Paul Mann lembra:

The edition is no matter of convenience (or inconvenience): like Blake’s art itself, it is a way of seeing and therefore of conceiving; it is the result of a procedure which actively de-ontologizes the work, dematerializes it and reconstitutes it as a text. Editing is a profound exercise of cultural power and in respect to Blake it has, to date, been largely successful. (12)

A primeira geração de editores alterou drasticamente a intenção autoral, com consequências para a leitura dos textos. Se essa intervenção póstuma inicial, nalguns casos levada a cabo por pessoas que nunca conheceram William Blake, contribuiu para divulgar a sua obra, nem por isso deixou de constituir uma adulteração dos princípios de um autor que preferiu permanecer relativamente desconhecido em vida a abandonar um processo de produção concebido para colmatar uma lacuna que sentia existir a esse

nível. Como consequência, “[t]he mechanical reproduction of his rare original works was a final, splendid insult to the equally splendid principles of a genius” (McGann 1992: 47). Se actualmente a sua obra é conhecida fundamentalmente através da poesia iluminada, no seu tempo era conhecida pelos trabalhos de gravação que fazia sobretudo para a obra de outros artistas. Enquanto autor, William Blake furtou-se a submeter-se às instituições literárias, atitude que, ironicamente, sublinha o poder dessas instituições, da rede de relações que envolve autor, editor e público na transmissão e circulação da obra literária. Alexander Gilchrist, o primeiro e o mais significativo dos biógrafos do autor, regista:

Of the books and designs of Blake, the world may well be ignorant. For in an age rigorous in its requirement of publicity, these were, in the most literal sense of the words, *never published* at all [...] Blake’s poems were, with two exceptions, not even printed in his lifetime; simply *engraved* by his own laborious hand. (1-2)

Embora as afirmações do biógrafo não coincidam exactamente com o entendimento de William Blake do seu modo de produção, “a method of Printing both Letter-press and Engraving” (E 1988: 692), a autoridade das instituições literárias sai delas tanto mais reforçada quando se sabe que, apenas após a morte do artista, a sua obra foi divulgada, mesmo que não exactamente da forma que ele pretendia, precisamente porque só então foi possível a essas instituições assumirem o seu controlo. Ao ser tornada *pública*, tornou-se *consumível* porque fora tornada legível e inteligível. Pressões económicas e constrangimentos culturais conduziram a que às imagens dos livros iluminados fosse atribuída uma função meramente ilustrativa do texto poético, então considerado a componente central das iluminuras. Problemas técnicos que se prendiam com a reprodução de imagens, já então “a special case and a problem”, tiveram consequências no campo da textualidade, alterando o texto o campo de relações textuais na impressão iluminada. Não só a gravura e a aguarela eram consideradas artes menores, como o futuro de William Blake no cânone dependia da sua conversão a um meio menos idiossincrático do que aquele que criara.

Amargurado com o rumo que a sua carreira tomava no regresso a Londres após o interregno de Felpham, William Blake escrevia a William Hayley, em Outubro de 1803:

How is it possible that a Man almost 50 Years of Age who has not lost any of his life since he was five years old without incessant labour & study. [...] can be inferior to a boy of twenty who scarcely has taken or deigns to take a pencil in hand but who rides about the Parks of Saunters about the Playhouses [...] how is it possible that such a fop can be superior to the studious lover of Art can scarcely be imagined. Yet such is somewhat like my fate & such is likely to remain. (E 1988: 736)

Como reacção, urdiu uma teoria de conspiração que se, por um lado, explicava a incapacidade de chegar ao público, por outro remetia para a posteridade a tarefa de julgar a medida da sua sanidade, numa ocasião semelhante ao Juízo Final, em que o valor da sua obra seria reconhecido: “It is the same in Art by their Works ye shall know them” (*A Vision of the Last Judgement*. E 1988: 564). Dois anos mais tarde, no *Public Address*, mantém a mesma convicção: “[...] the Public will know & Posterity will know” (E 1988: 572), “[...] Posterity will judge by our Works” (573).

Não imaginava William Blake o que a posteridade reservava à sua obra. A sua construção editorial, o aspecto mais importante na formação canónica, desenrolou-se através de uma metáfora de socialização disciplinadora (Eaves 2002), suficientemente forte para alterar o carácter físico da iluminura e tornar a edição mais rentável dos pontos de vista económico, histórico e cultural, eliminando a dificuldade de definição e garantindo a sua sobrevivência para a posteridade. A sua obra haveria de chegar junto do público através de um “de-iconizing process of editorial transmission” (McLeod 1981-1982: 34).²⁸⁶ O que fora concebido como uma solução para um problema tornara-se, afinal, outro problema, para o qual a edição impressa constituiria um dispositivo de recodificação com pretensões a resolvê-lo.

Na linha de pensamento de Foucault, “William Blake” não é apenas um nome próprio, correspondente a uma entidade histórica, com uma dada biografia. “William Blake” corresponde também a uma construção intertextual, no sentido em que, para além de revelar influência de outros nomes, é também produto de um contexto histórico no qual se enquadra e ao qual reage. Por outro lado, as várias edições da sua obra constituem uma produção historicizada dessa obra, que mostra como se foram concretizando diferentes funções de autor. A “autorização” do autor processou-se através de uma multiplicidade de edições, biografias e estudos críticos que cedo

²⁸⁶ McLeod refere-se à subtracção do poema “On sitting down to read King Lear once Again”, de John Keats, ao contexto material, físico e psicológico em que foi produzido.

suscitou e que foram produzindo diferentes funções-autor, pela valorização parcial de determinadas facetas da sua obra. Até certa altura, temos assim vários “Blakes”: o “Blake poeta”, o “Blake *Pictor Ignotus*”, o “Blake gravador”, “nomes de autor” que constituem um sistema classificatório que edita o autor, o conforma ao cânone, moldando simultaneamente o conhecimento do público, da crítica e o exercício desta última. Paralelamente à edição da obra de William Blake, verificou-se uma edição da autoria, ambas resultantes de actos interpretativos tecnologicamente situados. Neste caso, não houve uma *negociação*, mas antes uma *amputação*, que mostra como obra e autor são duas categorias social e culturalmente construídas. Ambas constituem *funções*, isto é, ambas são produtos da crítica e de um arquivo de edições. Nesse sentido, o nome de William Blake desempenha uma *função*. Por um lado, liga-se a determinadas edições que são versões dos seus textos. Por outro, ainda nos termos de Foucault, constitui uma função-autor, aquilo em que a crítica textual e a teoria literária transformou o artista multidisciplinar e intercanónico e que serviu para travar a disseminação das versões, para estabelecer a autoria de uma dada forma, fixando-a à versão impressa verbal. William Blake tinha consciência de que é através da edição e da publicação que o autor se torna autor e, por esse motivo, deu-se conta do seu modo peculiar de publicação na era da reprodução mecânica. Ironicamente, durante muito tempo, o acto editorial que produziu a sua identidade como autor desmaterializou a sua obra, alterando com isso a sua ontologia.

5.1. O primeiro momento da edição impressa: a construção biográfica e editorial de William Blake

Não reunindo o consenso daqueles que com ele se cruzaram, a personalidade e a obra de William Blake suscitaram a publicação de vários textos biográficos e críticos objecto de recensão em jornais e revistas literários. Ainda em vida do autor ou imediatamente a seguir à sua morte, foram escritos ou publicados ensaios que deram a conhecer pormenores sobre William Blake, fornecidos por alguns dos que com ele de perto

privaram, que de outra forma permaneceriam ignorados. Foram eles o ensaio escrito por Benjamin Heath Malkin em carta a Thomas Jones e publicado em *A Father's Memoirs of His Child* (1806),²⁸⁷ “William Blake, Künstler, Dichter und religiöser Schwärmer” (1811), para os *Vaterländische Annalen*, impresso em *Vaterländisches Museum*, de Hamburgo, de Crabb Robinson,²⁸⁸ uma entrada sobre o autor publicada por John Thomas Smith, no volume II de *Nollekens and his Times* (1828),²⁸⁹ *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects* (1830), de Allan Cunningham,²⁹⁰ os manuscritos de Tatham, “Life of Blake” (c. 1832),²⁹¹ de “Reminiscences”, de Henry Crabb Robinson (1852)²⁹² e do diário de John Clark Strange (1859-61).²⁹³

²⁸⁷ (Bentley 2004: 561-72). Este texto terá provavelmente sido escrito com a intenção de servir de prefácio a *The Grave*, tal como é anunciado no *Prospectus* de Novembro de 1805.

²⁸⁸ (Bentley 2004: 594-603- tradução moderna). Este artigo, não assinado, contém muitas citações do próprio Blake e duas referências que não se encontram em mais nenhum dos autores que numa primeira fase escreveram sobre Blake: ao reconhecimento de Thomas Edwards do valor dos desenhos por ele realizados para *Night Thoughts* e ao convite para se juntar aos seguidores de Swedenborg, sob orientação de Joseph Proud.

²⁸⁹ (Bentley 2004: 604-26). Trata-se de *Nollekens and his Times: comprehending a Life of that Celebrated Sculptor; and memoirs of several Contemporary Artists, from the time of Roubiliac, Hogarth and Reynolds, to that of Fuseli, Flaxman, and Blake*. Este artigo explora sobretudo a faceta artística de William Blake, referindo a poesia apenas para demonstrar que, ao contrário da opinião corrente, não é obscura e ininteligível. O autor, que privou com Blake durante quarenta anos e teve a preocupação de apurar outros acontecimentos junto de amigos do autor, apresenta pormenores sobre os primeiros anos da sua vida artística, nomeadamente, da sua relação com o círculo de Mathew.

²⁹⁰ (Bentley 2004: 627-6600). De todos os títulos referidos, a entrada “William Blake” aqui incluída foi responsável por manter vivo o interesse pelo autor até 1863, tendo conhecido reedições que foram objecto de uma procura persistente, tanto na Europa como nos Estados Unidos, durante mais de sessenta anos. Essa entrada desencadeou o interesse norte-americano por William Blake e conduziu à publicação, no número de Maio de 1830 de *Philadelphia Casket*, de cinco parágrafos seus. Os dois primeiros do artigo de Cunningham foram também transcritos, com inexactidões, na *New-England Weekly Review*, de 3 de Maio do mesmo ano.

A interpretação da figura de William Blake alterou-se da primeira para a segunda edição, tendo evoluído da imagem de uma personalidade esquizofrénica que de dia mantinha a sanidade, gravando a obra de outros artistas, e que, à noite, assumia contornos de loucura, para se dedicar à sua própria poesia, à qual Cunningham não atribui valor semelhante ao das imagens que a acompanham. Na segunda edição, a que Bentley reproduz, registando as variações substantivas em nota de rodapé, esta imagem mantém-se, mas no final é contrabalançada por uma visão mais compreensiva da figura do autor.

²⁹¹ (Bentley 2004: 661-91). Quatro amigos de William Blake escreveram textos sobre o relacionamento que com ele estabeleceram e tê-los-ão feito chegar a Tatham, que, posteriormente, os terá queimado. Na entrevista que James Clark Strange teve com George Richmond, no sentido de recolher informações sobre Blake, Richmond terá dito:

Some years ago 4 of us who knew Blake well resolved to write down all the particulars we knew concerning him – which was done, & formed a considerable number of pages, when one of us who had the acct fell into some fanatical notions and destroyed the papers, flung them on the fire, unhappily [...] (Bentley 2004: 723)

Os quatro amigos terão sido presumivelmente George Richmond, Samuel Palmer, Frederick Tatham e Edward Calvert ou John Linnell. “Life” constitui, provavelmente, o contributo de Tatham, inestimável, na medida em que, de todos os biógrafos de Blake, foi aquele que melhor o conheceu, para além de Catherine Blake ter passado a viver com ele, após a morte do marido. Apesar de nem sempre os factos relatados corresponderem à verdade, algumas das ocorrências narradas só poderiam ter origem no relato

Se, nos anos imediatamente a seguir à sua morte, vieram a público mais textos abonatórios sobre William Blake do que seria de esperar, ainda em vida do autor, as características idiossincráticas da sua obra foram, desde cedo, associadas à loucura ou à excentricidade, mesmo quando o seu génio era reconhecido. Apesar de relativamente conhecido em vida e no período que se seguiu à morte, essa imagem e a reputação da dificuldade de compreensão da sua obra terão sido dois dos factores a impedir a sua divulgação. Em 1785, uma recensão anónima da “Exhibition of the Royal Academy” publicada no *Daily Universal Register*, assinalava: “607. Gray’s Bard, W. Blake, appears like some lunatic just escaped from the incurable cell of Bedlam” (Bentley 2004: 40). A 17 de Setembro de 1809, Robert Hunt publicava em *The Examiner* a única recensão conhecida da exposição que William Blake, “an unfortunate lunatic” (Bentley 2004: 283), levou a cabo em casa do irmão, no número 28 da Broad Street, assinalando “the furious and distorted beings of an extravagant imagination”, “the ebullitions of a distempered brain” (282) patentes ao público. Em *A Biographical Dictionary of the Living Authors of Great Britain and Ireland* (1816), a entrada referente a Blake caracteriza-o como “an eccentric but very ingenious artist” (Bentley 2004: 330). Na sequência da polémica com Cromek²⁹⁴ a propósito da gravação de *Canterbury Pilgrimage*, “one of the best-known quarrels in literature” (Bentley 2004: 245), William Blake ganhou definitivamente junto de uma boa parte do público que o conheceu através dos desenhos que traçara para *The Grave*, de Blair, a reputação de louco. A competição com Stothard, aparentemente alheio ao caso e de quem fora amigo durante trinta anos, comprometeu a amizade entre os dois gravadores e afastou o público, menos

de Catherine. Terá sido também Tatham, num assomo de fanatismo religioso, a queimar os manuscritos referidos por Robinson.

²⁹² (Bentley 2004: 692-706). Robinson terá feito os primeiros registos sobre Blake no final de 1825. “Reminiscences” constitui uma versão revista do diário de Robinson, contemporâneo dos acontecimentos relatados e sem a preocupação de dar consistência às afirmações por vezes menos coerentes de Blake Escrito entre Fevereiro e Março de 1852, contém excertos que não apareciam originalmente no diário.

²⁹³ (Bentley 2004: 707-32). Na Primavera de 1851, John Clark Strange começou a reunir testemunhos de amigos e conhecidos de William Blake, registando-os no seu diário, e a ler livros sobre o autor, com o objectivo de escrever a sua biografia. As suas principais fontes foram Dante Gabriel Rossetti, que lhe emprestou o *Notebook* de Blake, a fim de o transcrever, William e Samuel Palmer e George Richmond. Quando em 1861 conheceu Gilchrist e soube que a biografia que este iniciara estava quase pronta, Strange abandonou o seu projecto que, ao contrário do texto de Gilchrist, identificava as fontes.

²⁹⁴ Cromek deu a gravar a Louis Schiavonetti o trabalho que Blake concebera para *The Grave* e, sem que este se apercebesse, copiou as suas ideias para “The Procession of Chaucer’s Canterbury Pilgrims” e transmitiu-as a Stothard, que não teria sequer pensado em pintar esse quadro. Blake, que não esquecera o sucedido com *The Grave*, afirmou sempre que Cromek lhe propusera essa tarefa, antes de Stothard a ter iniciado. A verdade é que, no primeiro “Prospectus” da edição de *The Grave*, a obra é anunciada como sendo constituída por “fifteen prints”, da autoria de William Blake e a gravar por ele (Bentley 2004: 210). No segundo “Prospectus”, também datado de Novembro de 1805, são anunciadas “twelve engravings”, a gravar por Schiavonetti (216). Cf. o relato de Linnell do sucedido (235 e 613n).

sensível do que Blake ao desafio de Cromek: “But if any *great critic* finds fault with my letter, / He *has nothing to do but to send you a better*” (Gilchrist 224). Em carta datada de Maio de 1807, Cromek defende-se das acusações de Blake, atacando-o, diminuindo a sua arte e sobrevalorizando o seu papel na sua promoção:

When I first called on you I found you without reputation; I *imposed* on myself the labour, and an Herculean one it has been, to create and establish a reputation for you. I say the labour was Herculean, because I had not only the public to contend with, but I had to battle with a man who had predetermined not to be served. What public reputation you have, the reputation of eccentricity excepted, I have acquired for you [...] Your drawings have had the *good fortune* to be engraved by one of the first artists in Europe, and the specimens already shown have already produced you orders that I verily believe you otherwise w^d not have rec^d. (Bentley 2004: 242-3)

Num obituário publicado na *Literary Gazette*, escrevia-se que “Few persons of taste are unacquainted with the designs by Blake, appended as illustrations to a 4to edition of Blair’s *Grave*” (Bentley 2004: 465). Um outro, publicado em *The Literary Chronicle*, referia que “The late Mr William Blake [...] may be instanced as one of those ingenious persons which every age has produced, whose eccentricities were still more remarkable than their professional abilities [...]” (468).

Do ponto de vista editorial, a primeira abordagem ao legado de William Blake impôs uma série de tomadas de decisão radicais, preparatórias do lançamento do autor num circuito comercial a que sempre resistira.²⁹⁵ Do ponto de vista biográfico, a “socialização” da obra ocorreu pela gestão da sua imagem enquanto figura marginal relativamente aos pares e à sociedade. Alexander Gilchrist inaugurou a manipulação dessa imagem, dando o primeiro passo no sentido da elegibilidade do autor para o cânone. Considerá-lo uma criança ou um louco justificava, pelo menos, a sua aparente irresponsabilidade ou arresponsabilidade. Ao mesmo tempo, era uma forma de estabilizar o texto, como se a obra fosse uma função de um autor que não podia ser por ela responsabilizado, exigindo uma imposição exterior, capaz de alterar a função-autor e fazê-la assumir outra configuração. Gilchrist concentrou-se em construir a imagem de

²⁹⁵ A obra de William Blake fora, até então, essencialmente publicada pelo próprio. Contudo, ainda em vida do autor, vários poemas, entre eles, alguns de *Poetical Sketches*, vários de *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, gravuras de *America* e *Europe* foram publicados, uma boa parte por Crabb Robinson (cf. Bentley 2004: pp. 825-8).

uma criança inocente e imatura, aquela que menos danos causava, considerando que “Blake in some aspects of his art never emerged from infancy” (3). Combinando a biografia e a crítica literária, *Life of William Blake*,²⁹⁶ (1863) desencadeou “the great industry of rewriting Blake” (Todd viii), estabelecendo a importância do autor pela inclusão de recensões da sua obra da autoria de nomes como James Smetham e James Thomson. *Life of William Blake* veio chamar a atenção para um autor quase esquecido nos quarenta anos após a sua morte e a essa obra se sucederam outras da mesma natureza, desde as obras homónimas de Mona Wilson (1927) e Thomas Wright (1929), a *Blake*, de Pete Ackroyd (1996), todas escritas por autores literários e que concorreram para a construção da identidade do artista enquanto tal. A biografia vitoriana, como o subtítulo “*Pictor Ignotus*” que perdeu na segunda edição de 1880 indica, procurou estabelecer a reputação de William Blake enquanto pintor.²⁹⁷ Até à sua publicação e em virtude dos custos e falta de rigor associados ao fac-símile e da pouca valorização da imagem, o autor era essencialmente conhecido pelos textos que escrevera. Incluindo cento e dezasseis ilustrações de vinte e duas obras diferentes, entre elas nove livros iluminados, uma aguarela, gravuras e desenhos, *Life of William Blake* permitia pela primeira vez ao público apreciar a poesia e a arte de William Blake, mesmo não sendo as reproduções incluídas de boa qualidade. A referência breve a *Songs of Innocence and of Experience* como momento promissor sem consequências na poesia obscura e ininteligível que lhes sucedeu – poemas como *Visions of Daughters of Albion, America, Europe, Urizen, Milton e Jerusalem*, que não foram incluídos na edição – neutraliza a faceta “insana” de Blake. Mesmo quando considera as ilustrações “simultaneous

²⁹⁶ Em 1863, a Macmillan publicou os dois volumes da biografia contendo cento e doze ilustrações, das quais cinco não eram da autoria de Blake (Viscomi 2000), e marcando o início dos estudos modernos da obra de William Blake. Para além da construção deliberada da imagem de William Blake, a obra de Gilchrist enferma de inexactidões, resultantes do facto de, em virtude da morte do autor, ter sido concluída pela sua viúva, Anne Gilchrist, em colaboração com Dante Gabriel e William Michael Rossetti. Considerando que, dos três, William Michael Rossetti era o único capaz de exercer um critério rigoroso mas que, ainda assim, “[...] even he approved of his brother’s ‘rather unceremonious shaking up of Blake’s rhymes’”, Ruthven Todd regista: “As a result of this, paraphrases appeared as actual quotations, and words in Blake’s poems were changed because another word seemed ‘better’” (viii). Erdman comenta a acção editorial de Rossetti nos seguintes termos: “Rossetti thought nothing of rounding out stanzas, remaking lines and titles, dressing Blake’s naked beauty in Victorian garb” (1988: 786).

²⁹⁷ Paralelamente a esta tendência, uma outra, menos acentuada, procurava estabelecer a reputação de William Blake enquanto poeta, sobretudo através da publicação de excertos de *Songs of Innocence and of Experience* em antologias, ainda em vida de William Blake. Uma edição tipográfica desse livro foi publicada em 1839. No entanto, a pressão mais forte era no sentido da valorização do artista plástico, a que não foram alheios os constrangimentos técnicos e económicos acarretados pela reprodução de uma obra híbrida e a dificuldade dos textos.

Dante Gabriel Rossetti incluiu na *Life* uma selecção de poemas do *Notebook* e a segunda edição (1880) passou a conter uma lista de todos os poemas, desenhos e pinturas conhecidos do autor.

offsprings with the poems, which in the most literal sense illuminate the *Songs of Innocence*”, Gilchrist não deixa de valorizar a vertente pictórica, avaliando: “Sometimes these drawings almost suffer from being looked at as a book and held close, instead of at due distance as pictures, where they become more effective” (64-5). Apesar de os poemas incluídos no volume que acompanha *Life of William Blake* terem sido, “by hard necessity”, amputados das ilustrações, e Gilchrist ter, com isso, contribuído para uma determinada tradição editorial da obra do autor, pretendeu, sobretudo, recuperar o Blake pictórico.²⁹⁸

Pela ênfase nas *Illustrations of the Book of Job* e nas ilustrações concebidas para *The Pastorals of Virgil*,²⁹⁹ a associação à loucura foi convenientemente substituída pela imagem de um artista inocente e ingénuo, uma criança incompreendida debatendo-se no mundo hipócrita dos adultos, sem nunca ter conseguido abandonar a infância: “He neither wrote nor drew for the many, hardly for workaday men at all, rather for children and angels; himself ‘a divine child’, whose playthings were sun, moon, and stars, the heavens and the earth” (Gilchrist 2). O biógrafo geriu essa imagem envolvendo-a em relatos de episódios como o que o autor e a mulher terão protagonizado, no jardim de Hercules Buildings, nus, representando os papéis de Adão e Eva, ao mesmo tempo que recitavam versos de *Paradise Lost*.³⁰⁰ Apresentando esse episódio como consequência de William Blake nunca ter ultrapassado a infância, Gilchrist não só afastava qualquer conotação de libertinagem ou insanidade como explicava, e justificava, as

²⁹⁸ Desta faceta do autor *Life of William Blake* deu a conhecer não o pintor, como o subtítulo pretendia, mas o poeta, gravador e impressor. Essa circunstância ficou a dever-se a vários factores: o gosto de Alexander e Anne Gilchrist e Rossetti, a censura do editor, o espaço disponível, a técnica de reprodução inventada pelo ilustrador John Linton, que, mais adequada à reprodução da linha do que da cor e do tom, inibiu a inclusão de fac-símiles de aquarelas e pinturas e favoreceu a de gravuras a água-forte em relevo, desenhos e gravuras. Deste constrangimento resultou a rejeição de algumas das ilustrações inicialmente seleccionadas e preparadas para reprodução, incluídas no álbum *Blake: Proofs, Photos, Tracings*, modelando a construção editorial do autor (Viscomi 2000). Consequentemente, dado o número de reproduções dos livros iluminados apresentadas em *Life of William Blake* e o aparecimento das primeiras edições tipográficas dos poemas, William Blake começou a ser conhecido sobretudo como autor de poemas impressos por ele próprio.

²⁹⁹ Sendo William Blake poeta, pintor e gravador, veiculava-se a ideia de que era um artista visual superior ao literário, numa abordagem de simplificação da sua obra. O mesmo tipo de atitude orientou a selecção das obras literárias e pictóricas a utilizar como exemplo: as *Illustrations of the Book of Job* e as ilustrações para *The Pastorals of Virgil* são comparativamente mais acessíveis do que *Jerusalem. Songs of Innocence and of Experience* oferece também, pelo menos aparentemente, menos dificuldades do que outros livros do autor. Enquanto poeta, é sobretudo o poeta lírico que é representado, com poemas extraídos de *Poetical Sketches, Songs, The Book of Thel* e do *Notebook*. O poeta de *Visions of Daughters of Albion, America, Europe, Urizen, Milton* e *Jerusalem* parece causar algum embaraço, tanto a Gilchrist como a Rossetti.

³⁰⁰ Gilchrist foi o primeiro a fazer publicar esta história, em 1863. Em 1815, este episódio tinha sido considerado falso. O neto de Thomas Butt afirmou ter ouvido o avô negar que tivesse acontecido e John Linnell lamentava não ter tido dele conhecimento a tempo de ter esclarecido Gilchrist quando este escrevia a biografia (Bentley 2004: xxvii).

idiosincrasias da sua arte e, simultaneamente, a incompreensão do público: “Many a cultivated spectator will turn away from all this as from mere ineffectualness – art in its second childhood” (3). Os poemas, “tinged with the very same ineffable qualities, obstructed by the same technical flaws and impediments – a semi-utterance as it were, snatched from the depths of the vague and unspeakable” (3), ofereciam o mesmo tipo de dificuldade interpretativa que as imagens. Considerando-se detentor de uma autoridade advinda do facto de ter passado uma parte significativa da sua vida a investigar William Blake, Gilchrist afirma peremptoriamente: “So far as I am concerned, I would infinitely rather be mad with William Blake than sane with nine-tenths of the world” (323).

Apenas por aqueles que não conheciam pessoalmente William Blake a sua personalidade idiosincrática e a singularidade do seu génio e das suas opiniões eram associadas à loucura ou, pelo menos, à excentricidade. A única excepção parece ser Crabb Robinson, que deu a conhecer ao público alemão as *Songs*, pela publicação do artigo “William Blake, Künstler, Dichter und religiöser Schwärmer”. Em 1810, iniciou a pesquisa e o registo sistemáticos de informação sobre o autor, que mais tarde reuniria em “Reminiscences” (1852). Para Robinson, que conhecera Blake e o dera a conhecer a Wordsworth, o artista era “an insane man of genius” (Gilchrist 333).³⁰¹ Numa entrada do seu diário, de 10 de Dezembro de 1825, interroga-se: “Shall I call him Artist or Genius – or Mystic – or Madman? Probably he is all” (Bentley 2004: 420), para o considerar, pelo menos, vítima de monomania (692).³⁰² Para outros, o que isolava William Blake dos artistas e do público era justamente a sua incapacidade de o compreenderem. Em 1803, Malkin referia-se-lhe como “[...] highly esteemed by those, who can distinguish excellence under the disguise of singularity”, para acrescentar: “The sceptic and the rational believer, uniting their forces against the visionary, pursue and scare a warm and brilliant imagination, with the hue and cry of madness” (Bentley 2004: 564). John Thomas Smith refere o “stigma of eccentricity” com que Blake iniciou carreira, condenado por aqueles que facilmente consideram loucura o que foge aos

³⁰¹ Ao escrever *Life of William Blake*, Alexander Gilchrist não procedeu ao registo rigoroso das suas fontes, mencionando apenas nomes e episódios ou, nalguns casos, não chegando a identificar os autores dos testemunhos que refere. Por esse motivo, essas referências são citadas a partir da sua obra.

³⁰² Referindo-se à impossibilidade de extrair significado das afirmações e das obras de uma mente insana, Robinson afirma:

This would be perfectly true of mere madness – but does not apply to that form of insanity or lunacy called Monomania and may be disregarded in a case like the present [...] (Bentley 2004: 692).

padrões usuais (Bentley 2004: 604-5). Em 1855, James Ward, que, em tempos, exprimira juntamente com Linnell, Lawrence e outros a Thornton a sua admiração pela arte de Blake de uma forma geral e pelas xilogravuras de *Virgil* em particular, escrevia ao filho, George Raphael: “There can be no doubt of his having been what the world calls a man of genius. But his genius was of a peculiar character, sometimes below the comprehension of his fellow-men” (Bentley 2004: 373). John Linnell afirmava, em carta a Mr Bernard Burton, de 3 de Abril de 1830: “I never in my conversations with him [Blake] c.^d for a moment feel there was the least justice in calling him insane – he could always explain his paradoxes satisfactorily when he pleased but to many he spoke so that ‘hearing they might not hear” (Bentley 2004: 527).³⁰³ Para aqueles que com ele não privavam como para os que o apreciavam era difícil separar o homem do artista. Wordsworth, que apenas conhecia William Blake da leitura dos seus poemas, não escapou a essa tendência. Em “Reminiscences” Robinson regista o seu comentário, a propósito de *Songs*: “There is no doubt this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the sanity of Lord Byron & Walter Scott” (Bentley 2004: 693). No mesmo passo, Robinson cita o comentário de Gotzenberger, após o seu regresso à Alemanha: “I saw in England many men of talents, but only three men of Genius Coleridge, Flaxman & Blake – And of these, Blake was the greatest” (693).

A empatia daqueles que com ele conviveram ou conheceram através dos seus escritos ou palavras era proporcional à medida em que partilhavam as suas convicções. Cunningham regista que “both in thought and mode of treatment, he was a decided original” (*Lives*. Bentley 2004: 656). Na opinião de Samuel Palmer, Blake era “a man without a mask” (Gilchrist 301), extremamente seguro das suas opiniões, que mantinha com maior ou menor assertividade, crendo firmemente no que lhe agradava e no que escolhia acreditar. Para Mr. Finch, um conhecido,³⁰⁴ Blake era sobretudo um homem “not mad, but perverse and wilful” (Gilchrist 320), que reagia com veemência aos que o provocavam. Nessas ocasiões, exagerava propositadamente as suas convicções

³⁰³ Para mostrar como William Blake e a impressão que suscitava estavam longe de ser consensuais, refira-se a caracterização feita por Robert Southey em carta a Caroline Bowers: “Much as he is to be admired he was at that time [when I saw him] so evidently insane, that the predominant feeling in conversing with him, or even looking at him, could only be sorrow and compassion” (Bentley 2004: 530).

³⁰⁴ Trata-se, provavelmente, de Francis Oliver Finch (1806-62), um dos jovens discípulos de Blake que, aos vinte e dois anos, integrava o grupo de *The Ancients* e, de todos eles, o mais inclinado a acreditar nas relações espirituais estabelecidas por Blake.

peculiares e não esquecia o que considerava uma afronta.³⁰⁵ Um dos seus amigos pessoais, provavelmente Tatham, afirmava: “I could see in Blake’s enthusiasm and extravagance [...] only the struggle of an ardent mind to deliver itself of the bigness and sublimity of its own conceptions” (323-4). No que os outros tomavam por loucura, os amigos reconheciam entusiasmo,³⁰⁶ uma influência cuja mística Gilchrist ainda detectava, trinta anos após a sua morte (300), ou as qualidades assinaladas por Swinburne (3). O interesse por Blake suscitado pela obra de Gilchrist conduziu a que vários admiradores quer do biógrafo, quer do artista entrassem em contacto com Seymour Stocker Kirkup, em busca de informações relativas ao período (1809-10) em que com ele privara.³⁰⁷ Em carta dirigida a W. M. Rossetti, a 19 de Janeiro de 1866, Kirkup explica como a sua percepção de William Blake se alterou com o tempo:

I thought him mad; and after I left England in 1816, I heard no more of him [...]. I don’t think him a madman now. [...] Blake was an honest man, and I always thought so – but his sanity seemed doubtful because he could only give his word for the truth of his visions. (Bentley 2004: 288)

Um mês depois, noutra carta com o mesmo destinatário, acrescentará: “[...] I was ignorant enough to think him mad at the time, and neglected sadly the opportunities the Buttses threw in my way. [...] They (the Buttses) did not seem to value him as we do

³⁰⁵ Gilchrist regista um desses episódios, relatado por um amigo:

Once I remember his talking to me of Reynolds, [...] he became furious at what the latter had dared to say of his early works. When a very young man he had called on Reynolds to show him some designs, and had been recommended to work with less extravagance and more simplicity, and to correct his drawing. This Blake seemed to regard as an affront never to be forgotten. He was very indignant when he spoke of it. (275)

John Linnell registou os primeiros contactos que estabeleceu com Blake:

I soon encountered Blakes peculiarities and [*was*] somewhat taken aback by the boldness of some of his assertions [...] I never saw anything the least like madness for I never opposed him spitefully as many did but being really anxious to fathom if possible the amount of truth I generally met with a sufficiently rational explanation in the most really friendly & conciliatory tone. (Bentley 2004: 341)

³⁰⁶ Cunningham considerava-o “by nature a poet, a dreamer, an enthusiast” (*Lives*. Bentley 2004: 636).

³⁰⁷ Kirkup escreveu uma série de cartas a Swinburne, W. M. Rossetti e Lord Houghton em que fornecia pormenores relativos ao período em que, com cerca de vinte e um anos, frequentara a Royal Academy com Tommy Butts, a quem Blake ensinava gravação. Mais de cinquenta anos depois desses acontecimentos, Kirkup tentava mostrar que ainda recordava Blake distintamente.

now (291)”.³⁰⁸ As visões que William Blake reclamava eram resultado de uma faculdade especial, que cultivava e considerava acessível a quem o fizesse. A sua imaginação ocupava-se de realidades subtis, não de ficções, de factos espirituais para ele tão reais como os factos materiais. Allan Cunningham regista essa capacidade exacerbada, considerando que explicava algumas das suas atitudes:

Blake’s misfortune [...] was that of possessing this precious gift [imagination] in excess. His fancy overmastered him – until he at length confounded ‘the mind’s eye’ with the corporeal organ, and dreamed himself out of the sympathies of actual life. (Gilchrist 322)

George Cumberland assinala a mesma superioridade criativa, registando na sua cópia do catálogo da exposição de 1809: “They say Blake was mad: If so Shakespeare & Milton were so too. Blake was a man of imagination Consequently a decided original – he could not be brought to place learning above inspiration” (Bentley 2004: 286).

Ao biógrafo, Cornelius Varley afirmou categoricamente “There was nothing mad about him [...] people set down for mad anything different from themselves” (321). Em carta a Gilchrist datada de 23 de Agosto de 1855, Samuel Palmer regista: “In him you saw at once the Maker, the Inventor; one of the few in my age: a fitting companion for Dante. He was energy itself, and shed around him a kindling influence; an atmosphere of life, full of ideal” (Gilchrist 301). Edward Calvert opina: “I saw nothing but sanity, [...] saw nothing mad in his conduct, actions, or character” (320). Mesmo as instituições do seu tempo, aquelas a quem não for a permitido exercer controlo sobre a sua obra – recorde-se que, para além de não ter editado tipograficamente a sua obra, William Blake realizou apenas um total de cinco exposições na *Royal Academy*, a última delas em 1808 e nunca esteve perto de vir a ser um dos seus membros – reconheciam o seu valor. Esse reconhecimento foi evidente quando Blake pretendeu gravar *Laocoön* e se dirigiu a essa instituição para fazer um primeiro desenho. Frederick Tatham mais tarde registou no esboço feito por William Blake:

³⁰⁸ Esta alteração na forma como Kirkup encarava Blake ter-se-á, provavelmente, ficado a dever à leitura de *William Blake* (1868), de Swinburne e a experiências do próprio Kirkup com o sobrenatural.

This drawing was made by M^r Blake in the Royal Academy Somerset House for a small plate he made of the Laocoön for the Article in the Encyclopedia. [...] When M^r B. was drawing this his old friend Fuseli came in & said ‘Why M^r B. you a student! you ought to teach us’. (Bentley 2004: 323)

Numa prova dessa gravura, escreveu: “Blake went to the Royal Academy & made an original drawing of which this is a print [...] his interview with his friend Fuseli was characteristic [...]” (323).³⁰⁹ Ainda assim, até nesta ocasião o nome de William Blake foi associado à loucura e ao episódio que alegadamente protagonizara com Catherine no jardim de Hercules Buildings. Em carta a W. M. Rossetti,³¹⁰ datada de 19 de Janeiro de 1866, Seymour Kirkup³¹¹ descreve

[...] I remember his coming to the Academy to draw the Laocoön. I was there & saw him sitting on a low stool close under the cast. The students came to me & said, look at Blake, he has got his spectacles up side down & he says they were made on purpose to be worn so. Is he not mad? I saw directly that he had to look so high above him that reversing the spectacles assisted him, as it raised them, the convexity resting upon his nose – he said it was better so than a double concave as they sometimes are – & we laughed at the young criticisers – but the word mad, & the Adam & Eve story had got into the Academy. (Bentley 2004: 290)

Quando o Dr. Robert John Thornton procedeu à edição de *Pastoral* de Ambrose Phillips, encomendou a Blake, que lhe fora apresentado por Linnell, a gravação de algumas ilustrações. Um dos desenhos gravados pelo autor foi alterado por outros gravadores, de forma a adaptar-se às convenções do gosto da época, acabando por não ser incluído na edição de Thornton. Gilchrist regista que, a 21 de Janeiro de 1843,

³⁰⁹ Gilchrist relata este episódio mais empoladamente, certamente na sequência da forma como o próprio Tatham lho transmitiu:

“Why! Mr Blake,” said Keeper Fuseli; “you a student! You ought to teach us!” Blake took his place with the students, and exulted over his work, says Mr Tatham, like a young disciple; meeting his old friend Fuseli’s congratulations and kind remarks with cheerful, simple joy. (261)

³¹⁰ O próprio Dante Gabriel Rossetti tinha a noção da personalidade idiossincrática de Blake. Quando, a 29 de Março de 1859, James Clark Strange o procurou a fim de ter acesso ao *Notebook* de Blake, registou no seu diário que Rossetti “spoke of him as a man of genius – great but said there was no doubt – he was wild or mad in certain aspects” (Bentley 2004: 711).

³¹¹ Gilchrist, o primeiro a publicar esta história (1863), não é a fonte de Kirkup, uma vez que seis meses antes de escrever esta carta, Kirkup escrevera uma outra, também a Rossetti, dizendo nunca ter lido a biografia e perguntando onde e quando tinha sido publicada (Bentley 2004: 290n).

ambas as versões eram publicadas em *Athenaeum*, introduzidas por um artigo sobre gravação, cujo autor comentava: “Blake’s rude work [...] utterly without pretension, too, as an engraving – the merest attempt of a fresh apprentice – is a work of genius; while the latter [...] is but a piece of smooth tame mechanism” (280).

A construção da imagem de William Blake foi, por sua vez, reforçada pelas edições impressas dos poemas, elas próprias, em última instância, legitimadas pelas instituições literárias. Enquanto poeta, vislumbrava-se a possibilidade de enquadrar William Blake na estética romântica o que constituía, pelo menos, uma acção disciplinadora passível de ser exercida pela posteridade.³¹² Para além de dar a conhecer numerosos factos sobre a vida de William Blake, a biografia de Gilchrist despertou o interesse pela sua poesia e a discussão sobre a forma de representá-la e enquadrá-la. Paralelamente, Algernon Swinburne apresentava *William Blake, a Critical Study* (1868), inicialmente concebido como um ensaio para acompanhar a obra de Gilchrist.³¹³ Aproveitando a imagem da criança-artista construída por Gilchrist, este estudo crítico contribuiu para a construção editorial do autor, recuperando o Blake literário, em nome de uma “hard necessity” e de uma tradição avessa à imagem que ditou o sacrifício da vertente pictórica da iluminura. O primeiro a considerar a importância de conhecer a totalidade da obra de William Blake,³¹⁴ Swinburne esclarece o objectivo do seu estudo, que se prende com a legibilidade e inteligibilidade do autor, o entendimento da sua mitologia e do seu misticismo, essenciais à sua compreensão: “The present critic has not (happily) to preach the gospel as delivered by Blake; he has merely, if possible, to make

³¹² Em 1962, quando foi publicada a primeira edição da *Northon Antology of English Literature*, William Blake foi incluído na secção destinada aos poetas românticos. Todavia, essa conformação ao cânone não foi, ao longo dos tempos, pacífica. Como Morris Eaves assinala, na sequência de uma chamada de atenção de Joseph Viscomi, as três primeiras edições de *English Romantic Poets: A Review of Research and Criticism*, da responsabilidade de Frank Jordan, patrocinadas pela *MLA*, não elencavam William Blake. O seu nome foi incluído pela primeira vez na quarta edição (1985), acompanhado de um ensaio bibliográfico de Mary Lynn Johnson (2006a n.3).

³¹³ A pesquisa que Gilchrist iniciou para escrever *Life of William Blake* conduziu-o, em 1860, até Dante Gabriel Rossetti, que dera a conhecer William Blake à *Pre-Raphaelite Brotherhood* e adquirira, em 1847, o *Notebook* do autor, que ficou conhecido como *Rossetti Manuscript*. Inicialmente concebido como suplemento ou complemento à obra de Gilchrist, e a publicar numa revista literária, o estudo de Swinburne acabou por lhe tomar cerca de quatro anos, tendo suscitado troca de correspondência entre o autor e os irmãos Rossetti.

³¹⁴ Swinburne regista:

It is true that whatever a good poet or a good painter has thought worth representing by verse or design must probably be worth considering before one deliver judgement on it. [...] If the “Songs” be so good, are not those who praise them bound to examine and try what merit may be latent in the “Prophecies”? – bound at least to explain as best they may how the one comes to be worth so much and the other worth nothing? (105)

the text of that gospel a little more readable” (205). *William Blake, a Critical Study* fundamentou a edição impressa dos poemas amputados das imagens.

Na tentativa de compreender o artista, a análise do trabalho pessoal, original e espontâneo de William Blake, por oposição àquele que realizou para textos de Young, Hayley e Blair revelou a Swinburne uma obra intercanónica:

[...] the supreme merits as well as the more noticeable qualities merely special and personal of Blake are best seen in his mixed work. Where both text and design are wholly his own, and the two forms or sides of his art so coalesce or overlap as to become inextricably interfused, we have the best chance of seeing and judging what the workman essentially was. (108)

Afastando a associação à loucura, Swinburne explorou a metáfora da imaturidade de Blake, encarando a edição da sua obra como um processo de crescimento e socialização, de que o livro iluminado seria um estádio inicial e infantil, que havia que depurar da vertente icónica, considerada superficial, para revelar o essencial, a vertente textual. O pretexto da imaturidade legitimava a acção editorial orientadora de um processo apenas iniciado pelo autor. De um primeiro estádio constituído pela iluminura, a obra do autor atingiria a maturidade na versão socializada da edição tipográfica apenas dos poemas. A socialização editorial faz substituir a originalidade autoral pela autoridade social, resolvendo o problema da ausência de enquadramento, da legibilidade,³¹⁵ da reprodutibilidade e da elegibilidade para o cânone. Considerando o volume que acompanha *Life of William Blake*, Swinburne sublinha a acção editorial de Gilchrist para a inteligibilidade e aceitação dos poemas do autor: “[...] thought had to be taken for the poems themselves; not merely how to expose them in most acceptance, but how at the same time to give them in the main all possible fullness of fair play” (111). Salientando que aquela não é ainda uma edição definitiva da obra de Blake, Swinburne antevê futuras edições, cuja fundamentação não é a necessidade de incluir a vertente icónica das páginas, mas a de incluir mais obras.

³¹⁵ Para tornar a obra de William Blake consumível, havia que torná-la legível. A edição fac-similada de Pearson de *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804, cópia D) (1877) evidenciou a dificuldade de leitura da intrincada rede de palavras, constituindo mais um argumento no sentido da edição tipográfica e da omissão da vertente pictórica de uma obra já de si difícil de interpretar. Ao mesmo tempo, tal eliminação expunha aquela que começava a ser considerada a essência de uma obra pertencente a um cânone literário a que devia conformar-se. Essa acção normalizadora era naturalizada pelo facto de assentar numa tecnologia familiar, que não fugia às expectativas do público.

Para caracterizar a inseparabilidade de texto e ilustração, concretamente em *Songs of Innocence*, Alexander Gilchrist recorre à imagem do casamento, registrando: “By the end of 1788 the first portion of that singularly original and significant series of poems, [...] had been written; and the illustrative designs in colour, to which he wedded them in inseparable loveliness, had been executed” (59); “First of the poems let me speak, harsh as seems their divorce from the design which blends with them, forming warp and woof in one texture” (61), para, mais à frente, referir as imagens, “the designs, simultaneous offspring with the poems, which in the most literal sense illuminate the *Songs of Innocence*” (64). O mesmo tipo de indissociabilidade será referido por Geoffrey Keynes em 1957, no prefácio à sua edição de *The Complete Writings of William Blake – with all the Variant Readings* e fundamentado no próprio método de produção do autor, o qual “shews that he did not intend that text and designs should ever be divorced” (xiv). Torna-se evidente que, na altura em que Gilchrist escreveu *Life of William Blake* e em que foi ainda possível falar com alguns dos que privaram com o autor, nomes como Samuel Palmer, John Linnell, Edward Calvert, Frederick Tatham ou Maria Denman, os livros iluminados eram considerados unos nas vertentes pictórica e verbal. Terá sido no momento de editar tipograficamente a obra de William Blake que os primeiros constrangimentos se fizeram sentir. A relação de inseparabilidade entre texto e imagem e a sua amputação pela edição tipográfica tinha já sido notada por Edward Quillinan que, em carta a Robinson, referindo-se à edição de alguns poemas de *Songs* não deixou de referir: “[...] some of Blake’s verses, illustrated in the book you possess, want in this publication the poetry of painting to support them” (Bentley 2004: 313).

Swinburne corrige a apreciação que Gilchrist fizera das imagens de *Songs of Innocence*. Se o biógrafo as considerara como tendo estatuto para valerem por si, enquanto imagens e não como páginas de livros, Swinburne redu-las a um mero adorno. Num primeiro momento, parece valorizar a forma material original da página iluminada, recordando “that incomparable charm of form in which they first came out clothed” (112) e lamentando a assumida na edição tipográfica que “vex the souls of men with regretful comparison” (113). Porém, essa consternação é apenas aparente. Vítima de uma inevitabilidade, “hard necessity”, o livro nada tem a perder pela eliminação das ilustrações, uma vez que “this decorative work is after all the mere husk and shell of the *Songs*” (113-4). Mais ainda, de acordo com Swinburne, ao contrário de outras obras de Blake, os poemas de *Songs* têm beneficiado da mesma popularidade que “the designs

which served as framework to them” (114), pelo que fica implícito que a eliminação destes últimos em nada lesa o livro. Mero ornamento ou moldura do texto, na impressão tipográfica do livro iluminado, a imagem foi assim sacrificada em nome de constrangimentos técnicos e económicos associados à sua reprodução. Referindo-se aos *Prophetic Books*, Swinburne estabelece o carácter determinante dos poemas relativamente às ilustrações, a sua capacidade de existirem autonomamente e a natureza subsidiária daquelas: “[...] these books are not each a set of designs with a text made by order to match, but are each a poem composed for its own sake and with its own aim, having illustrations arranged by way of frame appended by way of ornament (186)”. O esforço do Autor que laboriosamente inventara um método capaz de ultrapassar as limitações das formas de reprodução da imagem do seu tempo havia sido em vão e sucumbia, afinal, às restrições que pretendia obviar.³¹⁶ Do ponto de vista editorial, aquele em que as “sponsored images” (Eaves 2002: 108) se concretizam materialmente, a obra do autor emergiu no mercado enquanto “socialized work” (109).

Reflectindo, sobretudo, opções editoriais, a edição impressa da obra de William Blake demonstra que o autor não conseguiu controlar todos os aspectos do processo de significação, fossem eles linguísticos ou bibliográficos. Desde logo porque qualquer tentativa de reproduzir a irregularidade das letras e traços que gravou de acordo com a regularidade das convenções impressas corresponde a uma adulteração do original. Depois, porque, após a publicação de biografia de Gilchrist, se multiplicaram as edições impressas e os estudos dedicados ou à faceta de escritor e poeta ou à de artista visual do autor, não a ambas articuladamente.³¹⁷ Embora esta última se tornasse progressivamente mais conhecida, muito provavelmente também em consequência da crescente divulgação dos seus escritos, a tendência era para não obter críticas tão favoráveis como a produção literária. Em 1874, W. M. Rossetti publicou *The Poetical Works of William*

³¹⁶ Recordem-se as palavras de William Blake no *Prospectus*, já anteriormente citadas:

The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such work as have wholly absorbed the Man of Genius.[...]

This difficulty has been obviated by the Author [...] who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving [...] (E 1988: 692).

³¹⁷ Apesar dessa tendência geral, as reproduções da poesia iluminada em *Life of William Blake* haviam dado a conhecer e despertado o interesse do público para os livros iluminados e criado a convicção de que isolar a poesia de Blake do artefacto correspondia a uma distorção da intenção original. Na sequência disso, John Camden Hotten, o editor Swinburne, produziu, ainda em 1866, um fac-símile de *Marriage of Heaven and Hell*, cópia F. Com a morte do litógrafo Henry Bellars, esse trabalho foi interrompido. Sucederam-lhe outras edições fac-similadas: *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804, cópia D) (1877), de John Pearson, *Works by William Blake* (1878), os fac-símiles de William Muir da Edmonton Press, nos anos 80, e o terceiro volume de *The Works of William Blake*, de Ellis e Yeats.

Blake: Lyrical and Miscellaneous. Em 1893, E. J. Ellis e W. B. Yeats publicaram *Works of William Blake Poetic, Symbolic and Critical*, recorrendo, tal como Swinburne, ao “Manuscrito Rossetti”. A estas obras se sucederam, entre outras, *The Poetical Works of William Blake*, editado por John Sampson (1905); Geoffrey Keynes editou, em 1921, *A Bibliography of William Blake*, em 1925, *The Writings of William Blake*, em três volumes, e, em 1949, *Blake Studies*; Max Plowman publicou, em 1927, *An Introduction to the Study of Blake* e, em 1947, Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. S. Foster Damon publicou *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*, que em 1988 conheceu uma reedição revista por Morris Eaves. Estes estudos estabeleceram determinadas estratégias de leitura e de interpretação que constitui “a canon-within-the canon” (Hilton & Vogler), uma vez que no processo de canonização não são apenas determinadas obras a incluir ou excluir, mas também estudos e interpretações sobre elas. Alguns títulos concentraram-se na vertente pictórica de William Blake. Em 1956, Geoffrey Keynes editou *Engravings by William Blake: the Separate Plates*. S. Foster Damon publicou *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*, que em 1988 conheceu uma reedição revista por Morris Eaves. Estes títulos consolidaram uma tradição editorial pela qual aquele que era um artista multidisciplinar, gravador, poeta, pintor, autor de ilustrações comerciais para obras de outros autores, haveria de ser, durante muito tempo encarado, essencialmente, como um poeta, cuja obra visual era conhecida e reconhecida, mas publicada em separado. Esta circunstância conduziu a que, no respeitante aos livros iluminados, muitos conhecessem ou a sua vertente textual ou a visual, mas não ambas, apesar da sua associação na fonte. Tal opção editorial teve uma acção dupla e contraditória que resultou, simultaneamente, na reunião e fragmentação da obra pela localização, fixação, edição e publicação de documentos, manuscritos, cartas, gravuras, pinturas dispersos entre o círculo de amigos, seguidores e clientes do autor, por um lado, e na compartimentação de pictórico e verbal, por outro.

A edição impressa do final do século XIX, início do seguinte, tal como a da segunda geração de editores, não corresponde a uma *tradução* ou *remediação* da edição iluminada, uma vez que o texto é apresentado para ser lido, distribuindo-se ao longo das páginas e fazendo-se acompanhar de um aparato crítico, notas textuais e outros materiais que incluem cartas, recensões, anotações, comentários. Sujeitando a obra de William Blake a um “de-iconizing process of editorial transmission” (McLeod 1981-1982: 34), contribui para a consolidação da sua identidade enquanto autor literário. Em

1905, John Sampson editou *Poetical Works* (Oxford), que, incluindo os poemas mais curtos, estabelecia um padrão de rigor na transcrição do texto de Blake. Vinte anos mais tarde, Geoffrey Keynes editou para a Nonesuch Press a obra completa de William Blake, tal como era então conhecida, procurando registrar todas as variantes e omissões e trabalhando, tanto quanto possível, a partir de originais. Essa edição ressentiu-se de um constrangimento inerente à natureza intercanônica da obra blakiana: os três volumes ilustrados que a constituíam foram demasiado onerosos para abranger um público vasto. Em 1927, alcançou-se uma solução de compromisso pela edição de *Poetry and Prose*, num único volume ilustrado, a preto e branco, tal como todas as edições semelhantes até à década de 50. Sucessivamente reimpressa e parcialmente revista até 1939, esta edição sacrificou o aparato crítico, opção editorial que pretendendo facilitar a leitura, teve os seus custos, pois reduziu o impacto criativo e visionário da obra de William Blake. Quando passaram a aparecer os primeiros fac-símiles a preto e branco – o primeiro dos quais data de 1868 – a imagem estabelecia sempre uma relação de subordinação com o texto.

Em 1957, a Nonesuch Press reeditou o texto que havia sido publicado em 1925, mantendo Geoffrey Keynes como editor e abrangendo a obra completa de William Blake numa edição que recebeu o título *The Complete Writings of William Blake – with all Variant Readings*. Durante a revisão do texto de 1925, documentos entretanto vindos a lume ou em resultado de colação com o manuscrito do *Notebook* de William Blake assim como a decifração de excertos até então considerados ilegíveis, permitiram a correção de erros.³¹⁸ O texto de *An Island in the Moon* pôde ser alargado, passando a incluir passagens que não fora possível decifrar antes. Sempre que necessário, foram incluídos textos passados a limpo por Blake, para facilitar a leitura dos excertos submetidos a sucessivas eliminações de palavras, emendas ou a reordenação. O capítulo

³¹⁸ O *Notebook* de William Blake, também conhecido por *Rossetti MS* por ter pertencido a D. G. Rossetti após este o ter comprado a William Palmer, foi consultado por Swinburne quando escreveu *William Blake, a Critical Study*. Através de W. A. White, em cuja posse o manuscrito se encontrou desde 1887, e ao preparar a edição de 1925, Geoffrey Keynes trabalhou a partir de uma reprodução fotográfica da totalidade do manuscrito e reviu o texto daí transcrito por White e editado por John Sampson em 1905. Essa edição serviu de base à de 1957, mantendo a mesma pontuação e é aqui seguida para ilustrar o primeiro momento da edição tipográfica da obra de William Blake. Em 1957, a última ocasião em que Keynes observou o manuscrito de Blake, introduziu várias melhorias na edição de 1925. Relativamente a essa edição, este volume não incluiu registos de 1805-6 sobre as contas de Blake e do seu patrono Thomas Butts; o índice de *Songs of Innocence and of Experience* (c.1818), incluídos numa edição de *Letters of William Blake* (1956). Passou a incluir “A Descriptive Catalogue” (1809) então recentemente descoberto; algumas das cartas editadas em *Letters of William Blake*; uma lista de temas a tratar em *A History of England*; duas séries de anotações do autor a “Bacon’s Essays” (1798) e à tradução de Boyd de *Dante’s Inferno* (1785).

“Poems and Fragments from the Note-book” (161-188) inclui rascunhos de vários poemas de, entre outros, *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, tal como William Blake os foi amadurecendo e corrigindo. De entre eles, são incluídas duas versões de “The Tyger”, correspondentes a duas fases da sua composição, a primeira mais hesitante, sujeita a sucessivas eliminações, reposições ou substituições de palavras, que permitem acompanhar o processo criativo.

A edição de Geoffrey Keynes procurou a usabilidade do ponto de vista da utilização pelo leitor, numerando as linhas à margem, no caso dos livros iluminados, página a página, e no de *Vala or the Four Zoas*, “Night” a “Night”, sem referência às páginas do manuscrito. Proporcionando um aparato crítico situado no final do volume, que inclui sobretudo notas textuais e bibliográficas acrescidas, e, no caso dos livros proféticos, de uma breve explicação do tema abordado, prescinde, por razões técnicas e económicas, da vertente pictórica. São incluídas reproduções da totalidade das imagens de *The Gates of Paradise* (760-71), da imagem de “To Tirzah” (*Songs of Experience*) (220), a vinheta que introduz a gravura 30 de *Milton* (518), o diagrama *The Four Zoas* (gravura 32) (523), a vinheta que termina a gravura 41 de *Jerusalem* (669) e parte da ilustração da gravura 54 do mesmo livro (685). De *Jerusalem* são ainda reproduzidas as ilustrações das gravuras 72 (712), 81 (724) e a vinheta superior da gravura 93 (740). Por esse motivo, Geoffrey Keynes não deixa de recomendar que uma análise académica da obra de William Blake se baseie na consulta dos originais ou dos fac-símiles editados por William Muir no século XIX ou pelo William Blake Trust (xiv). Contudo e apesar dessa advertência, reproduzidas a preto e branco, sem que, com excepção das ilustrações de *The Gates of Paradise*, tenha sido explicitado o critério editorial de selecção, sem qualquer referência à escala ou à cor, reproduzidas sem que sejam dispostas na página tal como surgiam no original, os fac-símiles incluídos são manifestamente insuficientes para representarem a riqueza icónica do livro iluminado, não sendo convincentes na função simuladora que procuram cumprir.

O trabalho desta primeira vaga de editores da obra de William Blake, particularmente o de Geoffrey Keynes, proporcionou à segunda geração uma base de trabalho de que não dispusera. Com o terceiro momento editorial da obra do autor, *The William Blake Archive*, mais concretamente, com as transcrições de textos aí incluídas, estes dois primeiros momentos têm em comum o facto de toda a transcrição em tipos convencionais dos textos irregularmente gravados pelo autor ser necessariamente uma aproximação e simulação.

5.2. O segundo momento da edição impressa: consolidação e institucionalização da obra de William Blake

A separação de texto e imagem significou para a obra de William Blake a canonização e o reconhecimento por instituições académicas, museus e bibliotecas. A estratégia de simplificação e subtracção que permitiu clarificar o seu legado artístico significou também a sua “catalogação” ao lado de poetas românticos e de pintores. Alguns dos seus poemas líricos foram publicados em antologias poéticas que excluía os “Livros Proféticos” pela sua complexidade. Na segunda metade do século passado, o interesse por esse legado continuou a reflectir-se na publicação de títulos que incluíam estudos e a reprodução dos livros iluminados e de gravuras comerciais realizadas para a obra de outros autores. Era evidente a preocupação crescente em divulgar as vertentes verbal e icónica da obra de William Blake, mas reproduções monocromáticas de algumas páginas iluminadas, não correspondentes ao original em termos de escala, cor e textura, não eram satisfatórias. Além disso, as reproduções representavam não a totalidade da página, mas apenas a imagem, ocultando aspectos bibliográficos como a pouco rigorosa colocação da chapa de cobre sobre a folha no momento da impressão ou a dimensão da folha de papel. Conhecendo a forma de trabalho de William e Catherine Blake, a não reprodução destes aspectos significa a amputação de uma parte importante do produto desse processo, uma vez que a ideia veiculada é a de um maior rigor do que efectivamente sucedia. Para além destas limitações, as páginas reproduzidas tendiam a ser sempre as mesmas, já que, por razões económicas e de acesso, era mais fácil aos editores fazerem reproduções de reproduções.³¹⁹

³¹⁹ A ineficácia destas reproduções é evidente. Para além dos constrangimentos que advêm dos próprios meios técnicos utilizados e da reprodução a partir de uma mesma prova, estes fac-símiles funcionam como edições críticas, incapazes de abarcar as variantes de todas as versões e não dispensam o confronto com o original. Esta circunstância recupera a relação entre forma física e conteúdo e a impossibilidade de o fac-símile representar a edição original, como Tanselle regista:

A reproduction of any one copy of a printed item represents only that copy, not the edition as a whole; yet both producers and users of photofacsimiles of printed material often assume that the facsimile can stand for the edition. This problem, to be sure, is not limited to reproductions, for the same people would obviously not realize that in using an original they would need to collate it against other copies. (*SB* 042: 38)

Entre 1951 e 1976, recorrendo aos mais modernos processos de reprodução fotográfica, a *Trianon Press* publicou para o *Blake Trust* uma série de fac-símiles a cores de várias obras do autor, demasiado dispendiosos para que a comunidade académica a eles tivesse acesso e, nalguns casos, incapazes de proporcionar um estudo tão detalhado quanto o necessário. Em 1969, George Bentley editou *Blake Records*, que conheceu, dezassete anos mais tarde, a adenda *Blake Records Supplement*. Em 1978, publicou *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript*, complementado, em 1995, por *Blake Books Supplement*. David Bindman publicou *The Complete Graphic Works of William Blake* (1978) e, entre 1991 e 1995, *Blake's Illuminated Books*, em seis volumes. Em 1974, David V. Erdman publicou *The Illuminated Blake* e surgiram edições a cores acessíveis de *Marriage of Heaven and Hell*, *Songs of Innocence and of Experience*, *Milton* e *Urizen*. Martin Butlin organizou catálogos das principais categorias da obra de William Blake, publicando em dois volumes *The Paintings and Drawings of William Blake* (1981), trabalho iniciado por William Michael Rossetti para *Life of William Blake*, de 1863. Robert N. Essick publicou, em 1980, *William Blake Printmaker* e, em 1991, *Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists*. A Claredon Press publicou, em 1980, *Night Thoughts*. Estes títulos, a publicação das reproduções de Dante (1980), das ilustrações que Blake realizou para Thomas Gray (1971), edições fac-similadas de *Job*, *The Grave*, *Tiriel* e do *Notebook*, os catálogos realizados para a Kunsthalle Hamburg, a Tate Gallery, e o Yale Center for British Art (1975, 1978, and 1982) permitiram uma visão mais completa do talento multifacetado do artista. Essa visão foi complementada pelo aparecimento das revistas académicas *Blake Studies* e *Blake/An Illustrated Quarterly*, bem como pela publicação do dicionário de Foster Damon, actualizado por Morris Eaves. Para a recuperação das características multimédia da obra de William Blake contribuíram também as exposições e as edições fac-similadas a cores dos livros iluminados, em particular as que foram organizadas pela Tate Gallery nas últimas décadas.³²⁰

³²⁰ Trata-se das seguintes obras: *The Early Illuminated Books* [inclui “All religions are one”, “There is no natural religion”, “The book of Thel”, “The marriage of heaven and hell” e “Visions of the daughters of Albion”], edição organizada por Morris Eaves, Robert N. Essick e Joseph Viscomi, Londres: William Blake Trust/Tate Gallery, 1993; *Songs of Innocence and of Experience*, edição organizada por Andrew Lincoln, Londres: William Blake Trust/Tate Gallery, 1991; *The Urizen Books* [inclui “The first book of Urizen”, “The book of Ahania” e “The book of Los”], edição organizada por David Worrall, Londres: William Blake Trust/Tate Gallery, 1995; *The Continental Prophecies* [inclui “America: a prophecy”,

Nas edições impressas deste período incluem-se, também de G. E. Bentley, *Blake Books*, (1977) e, da responsabilidade de David V. Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1965, 1982), revisto em 1988. A edição de 1965 de David V. Erdman, que constitui um marco importante da tradição editorial do século XX da obra de William Blake, resultou da ampliação de *Concordance to the poetry of William Blake*, que o editor publicou dois anos mais tarde. Todas as cinco tiragens dessa edição continham erros maiores ou menores, que foram corrigidos para a edição de 1988, quer no tocante às diferentes secções, quer às notas textuais. Essas correcções abrangeram a ortografia, a capitalização, os parêntesis da responsabilidade do editor e a espacialização do texto. Nenhuma outra edição inclui, como a de 1988, um tão elevado número de comentários, notas textuais, distinção e interpretação de variantes ou clarifica textos até então dúbios, alterados ou suprimidos, como alguns passos de *Jerusalem* e de *The Four Zoas*. A inclusão de passos apagados proporciona ao leitor a percepção do processo de composição de William Blake e da sua acção enquanto revisor da sua própria poesia, tal como a transcrição dos vários rascunhos de “The Tyger” por Geoffrey Keynes permitira. A experiência e a abordagem editoriais de Erdman, que sistematicamente registou e reviu todas as emendas ao *copy-text* introduzidas no processo de disseminação da obra de William Blake, foram ampliadas pelo recurso a tecnologia moderna como a fotografia a infra-vermelhos, a microfotografia e uma poderosa lupa, que permitiram a análise de manuscritos originais e expuseram o livro iluminado enquanto objecto físico resultante de um processo de produção peculiar. Essas virtualidades valeram-lhe a atribuição do selo “Approved Edition” do “Center for Scholarly Editions” da “Modern Language Association of America”, e a distinção de ser reconhecida como a edição académica de referência. É também esse prestígio que conduz os editores de *The William Blake Archive* a incluir a sua versão digital no Arquivo, não entrando em ruptura com os momentos editoriais anteriores: “His [Erdman’s] text has become part of the history of Blake scholarship and hence part of what ‘Blake’ has become in the late-twentieth century as textual, aesthetic, and social phenomenon” (143).

“Europe: a prophecy” e “The song of Los”], edição organizada por D. W. Dörrbecker. Londres: William Blake Trust/Tate Gallery, 1995; *Milton A Poem and the Final Illuminated Works* [inclui “The ghost of Abel”, “On Homers poetry (and) On Virgil” e “Laocoön”], edição organizada por Robert N. Essick e Joseph Viscomi, Londres: William Blake Trust/Tate Gallery, 1993; *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion*, edição organizada por Morton D. Paley, Londres: William Blake Trust/Tate Gallery com o apoio da Getty Grant Foundation, 1991.

A investigação e o trabalho de outros estudiosos da obra de William Blake entretanto realizados contribuíram também para a correcção de alguns aspectos. Erdman considerou a reorganização dos poemas filosóficos de acordo com os resultados da então recente pesquisa de Geoffrey Keynes a revisão mais importante evidenciada pela edição de 1988 (xxv). Daí adveio a passagem da conclusão de *There is No Natural Religion [a]* para *There is No Natural Religion [b]*. A descoberta, por Robert N. Essick, da sequência correcta das páginas soltas do manuscrito de Thornton, conduziu a uma reordenação das notas de Blake relativas a *The Lord's Prayer*. A datação e a identificação das cartas designadas pelos números 20 e 40 foram corrigidas em resultado de estudos de E. B. Murray e Mary Lynn Johnson.

A edição de David V. Erdman de 1988 encontra-se organizada em quinze capítulos, que se sucedem da seguinte forma: *The Works in Illuminated Printing; Prophetic Works, Unengraved; Poetical Sketches; An Island in the Moon; Songs and Ballads; Satiric Verses and Epigrams; The Everlasting Gospel; Blake's Exhibition and Catalogue of 1809; Descriptions of The Last Judgement; Blake's Chaucer: Prospectuses; Public Address; The Marginalia; Inscriptions and notes on or for the Pictures; Miscellaneous Prose; The Letters*. No final, são incluídas quatro secções: *Recent Conjectural Attributions; Textual Notes by David V. Erdman; Commentary by Harold Bloom; Index of Titles and First Lines*. No interior dos capítulos, observou-se um critério cronológico lato, mas, na impossibilidade de rigor a esse nível, os textos foram organizados em função de relações temáticas. Relativamente aos poemas mais longos, face à inexistência de uma numeração estandardizada dos versos para edições diplomáticas, o editor optou pela numeração página a página ou gravura a gravura. Para *Jerusalem*, em cujo capítulo II a numeração das gravuras é variável, seguiu-se a das cópias do British Museum e da Pierpont Morgan Library. As duas secções “Night the Seventh” (a e b) de *The Four Zoas* foram contraídas numa só, a partir da análise do manuscrito e procurando lesar o menos possível o texto de Blake. Foram acrescentadas setenta cartas na respectiva secção, completando-a, o que constituiu a principal inovação desta edição. Foi também incluído material novo de menor dimensão em *Inscriptions* e *Miscellaneous Prose*.

No final do volume, é incluído um conjunto de notas textuais que cobrem exaustivamente toda a poesia e assinalam as diferentes variantes e as consecutivas correcções introduzidas por Blake, permitindo a reconstituição dos sucessivos manuscritos. No respeitante à prosa, todas as supressões ou adições foram inseridas no

corpo dos textos e assinaladas por parêntesis. Correções e supressões pouco significativas são referidas em nota e a emenda de letras é, de uma forma geral, ignorada no respeitante aos textos em prosa. No final do volume, a origem dos textos é indicada no início das notas textuais que lhes respeitam e é avançada informação relativa à sua datação. As notas são seguidas de um comentário crítico da autoria de Harold Bloom, que pretende auxiliar o leitor na interpretação dos textos. Dos livros iluminados, apenas *Songs of Innocence and of Experience* não é objecto de comentário, dada a abundância de estudos existentes sobre essa obra. A existência de comentários e notas sobre um dado passo ou palavra é assinalada por letras superiores à linha. Palavras em itálico entre parêntesis rectos indicam palavras apagadas, rasuradas ou escritas por cima. Os parêntesis angulares contêm palavras ou letras acrescentadas ou para suprir outras que haviam sido apagadas ou acrescentadas, não incluindo palavras que tenham sido escritas imediatamente a seguir ou na mesma tinta ou lápis que aquelas que foram apagadas. Relativamente à poesia, todos estes pormenores são registados nas notas textuais, excepto nos casos em que são imprescindíveis à supressão de lacunas, em que são integrados no próprio texto.

À semelhança da edição de Geoffrey Keynes, a de David Erdman inclui fac-símiles da totalidade de *The Gates of Paradise* (259-69), a vinheta que remata “To Tirzah” (30), a gravura que inicia a página 30 de *Milton* (129), o diagrama “The Four Zoas” (133), a gravura que termina a página 37 (184) e parte da ilustração da página 54 (203) desse livro. Também tal como nessa outra edição, de *Jerusalem* são apresentados fac-símiles das páginas 72 (227-8), 81 (238) e a vinheta superior da gravura 93 (253). Para além destas ilustrações comuns, Erdman inclui as da gravura 10 de *America* e de *The Lacoön* (ambas a seguir à página 272), de “The Last Judgement” (315) e do autógrafo de Blake, do álbum de William Upcott (316), todas elas monocromáticas.

A edição impressa de David V. Erdman apenas faz referências pontuais à faceta pictórica da obra de William Blake, pela utilização dos termos “page” e “plate”. Contudo, pode afirmar-se que os fac-símiles incluídos são indispensáveis à compreensão do sentido do texto que incluem ou a que se referem. À semelhança da edição impressa de Geoffrey Keynes permite constatar até que ponto a intenção autoral se reflecte nos códigos bibliográficos tanto quanto nos linguísticos e como é difícil ao autor controlar os primeiros. Estes são os que menos permanecem fiéis à intenção autoral à medida que o texto se dissemina no tempo e no espaço. Para eles concorrem factores não autorais e não autorizados pelo autor, correções ou verdadeiras alterações

ao original. Estes constrangimentos têm um alcance tal que é possível afirmar que só um texto de William Blake lido numa edição original ou fac-similada, ainda que também estas não sejam exactamente idênticas, permite compreender até que ponto a intenção autoral se realiza tanto nos códigos bibliográficos como nos linguísticos. A edição impressa não retém o simbolismo do meio físico através do qual o texto linguístico ganha dimensão material, não permitindo perceber até que ponto para William Blake invenção e execução eram duas operações simultâneas, no decurso das quais a mente e o seu produto se fundiam.

O facto de os códigos bibliográficos da edição iluminada não serem os mesmos que os da edição impressa repercute-se na interpretação do significado do texto. Não se trata aqui de *legibilidade*, mas de *leitura* e de *construção do significado*. A noção de que qualquer edição, sobretudo uma edição crítica, é mais uma tradução do que uma reprodução adequa-se particularmente à edição impressa dos livros iluminados de William Blake. Em termos materiais e hermenêuticos, não é a mesma coisa ler um texto iluminado tal como o autor o concebeu ou numa edição impressa. Em virtude de combinarem texto e imagem, a leitura dos livros iluminados não é linear. A forma como o texto se estrutura no espaço, isto é, a forma como as palavras e os espaços em branco se relacionam, conduz a que o espaço físico ocupado pelo texto tenha uma função semiótica que exige um determinado tipo de leitura. O leitor não pode limitar-se a acompanhar uma sequência de palavras que se desenrolam numa direcção linear, o tipo de leitura exigido pela edição impressa, cuja leitura é ainda interrompida pelas incursões ao aparato crítico. No livro iluminado, “the reading eye” assume duas funções: a de ser simultaneamente “a scanning mechanism” e “a linear decoder” (McGann 1991a 113), isto é, as de descodificar um texto em termos espaciais e lineares. Essas funções relacionam-se directamente com a materialidade textual icónica e verbal cujo significado o leitor descodifica, de forma mais ou menos consciente.

Apesar de amputadas de uma parte significativa da materialidade original, as várias edições impressas de qualidade da obra de William Blake ou sobre a sua vida contribuíram para o processo da recuperação e reposição das características multimédia dessa mesma obra, que se arrastou durante décadas. Contudo, quer no respeitante ao texto, quer à imagem, o Blake que proporcionam não deixa de ser um “Blake editado”. Nelas a construção do autor e do cânone faz-se sacrificando a imagem e privilegiando o escritor. Este conjunto de actos de crítica textual rigorosa estabeleceu a base do que viria a constituir o terceiro grande momento da edição da obra do autor: a criação de

The William Blake Archive, que, dadas as possibilidades do meio digital, proporcionaria uma revisão editorial impensável de levar a cabo com uma edição impressa. Não deixa, por isso, de ser significativo que o Arquivo inclua a edição electrónica da edição de David V. Erdman. O formato electrónico tem sobretudo duas grandes virtualidades relativamente ao impresso: por um lado, permite ultrapassar as limitações de uma edição académica convencional; por outro, diminui a distância existente entre essas edições, através das quais se construiu uma dada imagem de William Blake, e os originais, cuidadosamente resguardados dos olhos do público em colecções particulares ou em colecções públicas de consulta reservada e acessíveis, essencialmente, a académicos. Contudo, à semelhança das edições impressas dessa obra, esse projecto editorial não deixa de contrariar os princípios de um autor que se construiu enquanto tal na aversão aos circuitos comerciais, mantendo a circulação da sua obra mais ou menos privada. Ao recuperar os originais através das mais fidedignas reproduções e ao incluir informação contextual que permite avaliar a história editorial da sua obra, *The William Blake Archive* afirma-se como um projecto conservador, de recuperação dos contextos históricos de produção e transmissão. Ao mesmo tempo, enquanto meio mais adequado à representação de uma obra complexa que inclui imagens produzidas em vários meios, imagens e palavras, palavras manuscritas e palavras impressas, revela o seu carácter progressista de reconceptualização da materialidade dessa obra num novo contexto tecnológico. Contudo, apesar de reunir imagem e palavra, dada a especificidade do meio digital e a não transparência da representação, as estratégias de leitura que suscita não se assemelham às desencadeadas pela página iluminada original. Por outro lado, a importância dos códigos bibliográficos justifica a edição electrónica e faz do arquivo o formato editorial mais adequado a esse fim. Ainda assim, *The William Blake Archive* não deixa de se ressentir das limitações inerentes à reprodução de uma obra original ou de necessitar de sofrer, ele próprio um processo de “des-edição”.

Com esse terceiro momento, completa-se, para já, a história editorial da obra de um autor que, tomada na sua totalidade, ilustra características fundamentais da teoria e da prática editoriais dos últimos cem anos.³²¹ Ao longo desse período, autoria e obra foram sendo crítica e editorialmente construídos, processo que não termina com a concepção de *The William Blake Archive*.

³²¹ Pode considerar-se que a racionalidade fundamentou a publicação dos fac-símiles do Blake Trust, a partir dos anos 50, e a que, quatro décadas mais tarde, fundamenta os fac-símiles digitais de *The William Blake Archive*, remontam à acção de Alexander Gilchrist e de W. J. Linton na edição de textos e imagens para *Life of William Blake* (Viscomi 2000: 215).

5.3. A edição de *Songs of Innocence and of Experience* de Geoffrey Keynes e David V. Erdman: recodificação bibliográfica de um livro iluminado

Uma edição impressa de *Songs of Innocence and of Experience* assenta no pressuposto da existência de um texto *ideal* ou, pelo menos, individual dessa obra. Resultante de uma série de compromissos editoriais, tal edição funciona como contra-subversão à subversão exercida por William Blake relativamente aos modos de produção e distribuição do seu tempo.

As edições impressas de *Songs of Innocence and of Experience* de Geoffrey Keynes (*The Complete Writings of William Blake – with all the Variant Readings*.1957) e David V. Erdman (*The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1988 [1965, 1982]) integram-se em volumes que pretendem abranger a obra completa do autor, quer no respeitante à poesia, quer à prosa. Por esse motivo, logo à partida entendem como “completa” a recodificação bibliográfica de uma poesia intermediática, que representam amputada das ilustrações. A confinação de toda essa obra a um só volume limita fisicamente os diferentes formatos incluídos e neutraliza a materialidade específica de cada um deles. Constituindo interpretações, essas edições contribuem para uma determinada construção crítica e literária do autor e da sua obra, ao mesmo tempo que constroem a sua própria versão de William Blake. Ambas prescindem da vertente icónica das páginas dos poemas, o que não impede que a edição de Erdman seja considerada a edição de referência da poesia e da prosa do autor.³²² Nesse sentido, ambas consolidam a imagem de William Blake enquanto autor literário, quer se trate de poesia, de cartas, da marginália a obras de outros autores ou de outro tipo de textos.

³²² A edição de David Erdman é considerada a edição académica de referência, tendo-lhe sido atribuído o selo de aprovação do *Center for Scholarly Editions Modern Language Association of America*:

By award of this emblem the CSE signifies that this volume is based on a thorough study of the variant forms, is prepared through consistent application of explicit editorial principles, records all emendations to the copy-text introduced by the editors, and has been scrupulously and repeatedly proofread to prevent unintentional alterations (E 1988: VI).

Pode dizer-se que o CSEMLA premeia uma edição que continua uma longa tradição editorial da obra de Blake assente na separação entre imagem e texto, chancelando-a como *definitiva* para uso académico. Erdman justifica por que motivo a edição pode considerar-se completa:

Seventy letters added to section XV, making it now complete, constitute the bulk of the new matter, though several small items have been added to Sections (XXV)

Qualquer das duas apresenta um texto editado para ser lido e estudado com recurso a um rigoroso aparato crítico, mas que mais do que a intenção original do autor, reflecte a intenção do respectivo editor. Omitindo ambas a vertente icónica do texto, constituem “a travesty of Blake’s authorial intentions” (McGann 1991: 53) e, nessa medida, uma recodificação dos livros originais, mesmo quando eles próprios assumiram tantas configurações diferentes. Uma diferença fundamental separa ambas mesmo se os sinais de pontuação não eram “minute particulars” a que William Blake desse particular importância, mais preocupado que estava com a coloração das cópias, sobretudo no período estilístico mais tardio: Geoffrey Keynes normaliza a pontuação, David Erdman procura basear-se no hipotético texto contido na chapa de cobre, a partir da observação de diferentes edições impressas de uma obra.

A edição de David V. Erdman pretende, tanto quanto possível, transcrever diplomaticamente os textos de William Blake, o que não elimina o facto de nenhuma transcrição diplomática transmitir tanta ou sequer a mesma informação que o original, sobretudo no caso de uma técnica autográfica como a de William Blake:

The diplomatic transcript, like any form of transcription, is a form of analysis; it analyzes the information contained in the source. It is an assertive *statement* that *extracts* information from the document. The image is a *source* (or at least a close reproduction of it), a kind of quarry whence information can be extracted; the transcription is a statement conveying that information to an interested reader. (Buzzetti 1995: 145)

Além disso, uma edição que não se reporta a uma cópia identificada, mas que edita criticamente cada obra, independentemente das diferentes versões, não pode ambicionar transcrever *diplomaticamente* as palavras do autor. Erdman estabelece o objectivo da sua edição: “The goal of the present edition is a text as close as possible to Blake’s own, even in punctuation, and with his final or preferred readings separated from earlier or deleted or alternative readings or arrangements” (1988: 786). Todavia, a actuação do editor nem sempre foi coincidente com este objectivo. O caso mais evidente terá sido a inclusão entre parêntesis curvos, das palavras que, eliminadas por William Blake, deixaram espaços em branco nas iluminuras, por exemplo, em *Jerusalem*, procedimento que contraria o que se pode chamar a “intenção autoral final”. Por todos esses motivos,

o leitor não pode cair na ilusão de estar perante o texto de *Songs* de William Blake, ao qual faltam apenas as ilustrações.

Na edição de Erdman são eliminadas algumas das ambiguidades respeitantes sobretudo, à pontuação, a distribuição espacial do texto e a sua relação com a imagem. O editor reconhece a dificuldade de editar tipograficamente a obra de Blake: “In print it is impossible to copy Blake exactly: his colons and shriek-marks grade into each other; he compounds a comma into a question mark; his commas with unmistakable tails thin down to unmistakable periods” (1988: 787). O facto de, do ponto de vista da pontuação, os sinais utilizados pelo autor não terem frequentemente equivalente impresso, obrigou Erdman à comparação das diferentes impressões e, no caso de variações na pontuação, a optar pelos sinais mais recorrentes. O editor justifica as suas opções de uma forma que expõe a natureza menos objectiva de que o acto editorial se reveste, afirmando: “In Blake the practical difference between comma and period, however, is almost unappreciable, and I have been inclined, especially in prose passages to read commas or periods according to the context” (787). Esta atitude parece pretender fixar um texto mais “correcto” ou “melhor” do que aquele que o próprio poeta e impressor produziu. Nalguns casos, até mesmo o que se pretende uma transcrição diplomática parece resultar de um acto interpretativo, mais uma emenda do que um acto editorial. Erdman parte do pressuposto que “[e]diting the works that Blake etched and printed himself, but sometimes partially effaced and sometimes rearranged, requires precise transcription but also a recognition of Blake’s own scribal errors and of the nature and limitations of his method” (786). Geralmente, Erdman opta por diminuir o número de períodos determinados por Blake. Por exemplo, em “The Little Black Boy”, o primeiro verso termina em ponto final, seguido de um segundo ponto (figura 110), o que é mantido na transcrição textual proporcionada pelo Arquivo, mas não na edição de Erdman, que opta pela vírgula. O segundo verso da quarta estrofe parece terminar num ponto final (figura 111), sobretudo se compararmos com o final do primeiro verso da primeira estrofe (figura 111), aparentemente pontuado com uma vírgula. Contudo, Erdman optou pela vírgula, o que corresponde, aliás, à transcrição textual disponibilizada pelo Arquivo, sendo que qualquer dos sinais de pontuação seria aceitável na frase, não havendo, por isso, lugar à necessidade editorial de, face à pontuação idiossincrática do autor, garantir a produção de sentido e a inteligibilidade.

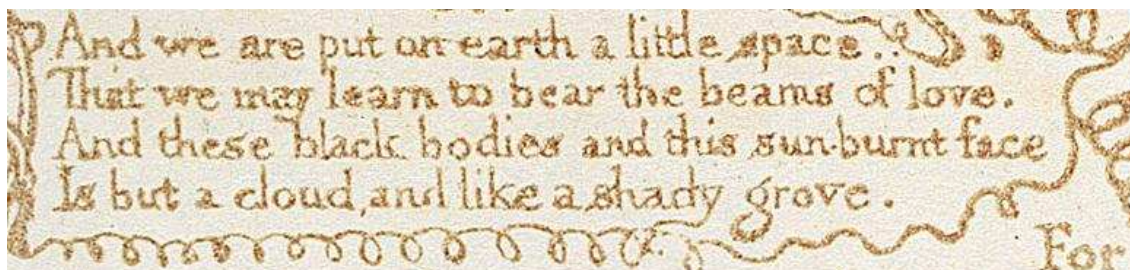


Figura 110 – Pormenor de “The Little Black Boy”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 8 (Erdman 9, Keynes 9), 1789, 1794 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

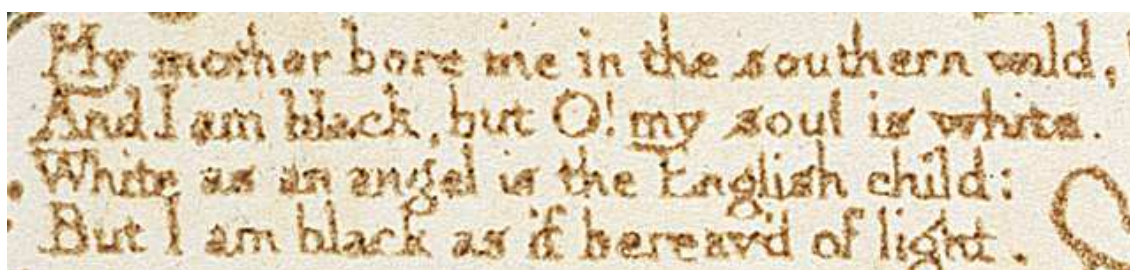


Figura 111 – Pormenor de “The Little Black Boy”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 8 (Erdman 9, Keynes 9), 1789, 1794 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Um outro exemplo permite concluir que Erdman interpretou o que aparenta ser um ponto final (figura 112) como uma vírgula, possivelmente considerando que poderá ter resultado da impressão e não ser intencional, uma vez que, nos versos imediatamente a seguir, Blake separa a oração subordinada condicional e a subordinante por uma vírgula.

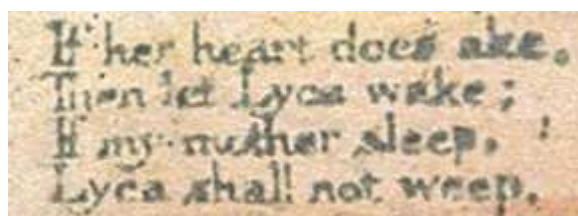


Figura 112 - Pormenor de "The Little Girl Lost", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 20 (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1789, 1794 (Yale Center for British Art), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Um dos casos em que a pontuação adoptada por David Erdman mais se aproxima de um acto interpretativo, sobretudo por envolver a vertente icónica da página iluminada, respeita à gravura “Ecchoing Green”. Provavelmente tendo por base a prática de William Blake de entrelaçar texto e imagem, Erdman interpreta a ramagem ondulada situada no final da décima linha do poema como um prolongamento da vírgula (figura 113), que não figura na transcrição verbal diplomática proporcionada pelo Arquivo.

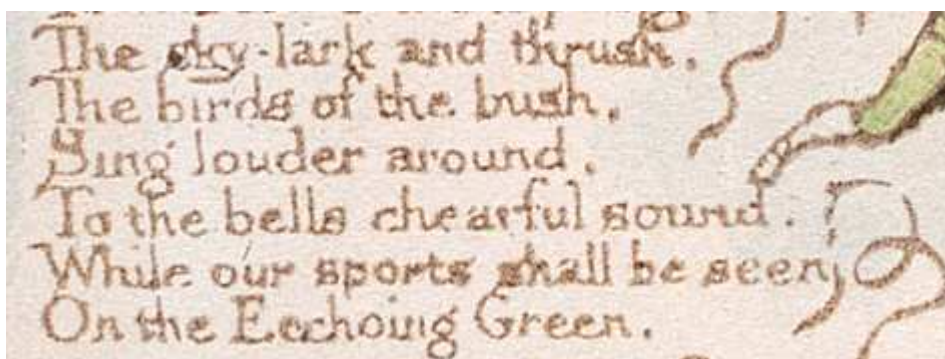


Figura 113 – Pormenor de “Ecchoing Green”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 5, (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), 1789 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Também a organização do texto no espaço da página não segue frequentemente a original, embora, dada a extensão relativamente curta da maioria dos versos das cantigas, *Songs* não seja o livro em que essa prática é mais evidente. Também por esse motivo, não é eliminado o significado criado por determinados padrões de leitura vertical como sucede noutros livros. Na edição impressa, a alteração à fonte e à cor, à disposição das linhas na página, a eliminação da imagem prendem-se com razões económicas, como se fosse possível separar forma e conteúdo sem que o significado se alterasse. Frequentemente, na página impressa, pretende-se alcançar a transparência de uma legibilidade independente do tipo, da tinta, do *lay-out*, prática inversa à de William Blake que tão obviamente explorou a materialidade do meio. Muitas vezes, as linhas distribuem-se arbitrariamente sem que haja coincidência entre unidades formais da página iluminada e da página impressa. No caso de *Songs*, isso sucede quer na distribuição dos poemas nas páginas, quer das palavras nas linhas, não reproduzindo a prática de William Blake de terminar os versos acima da linha, quando se aproximava o seu final e o verso não terminara ainda, como em “Holy Thursday” (figura 114).

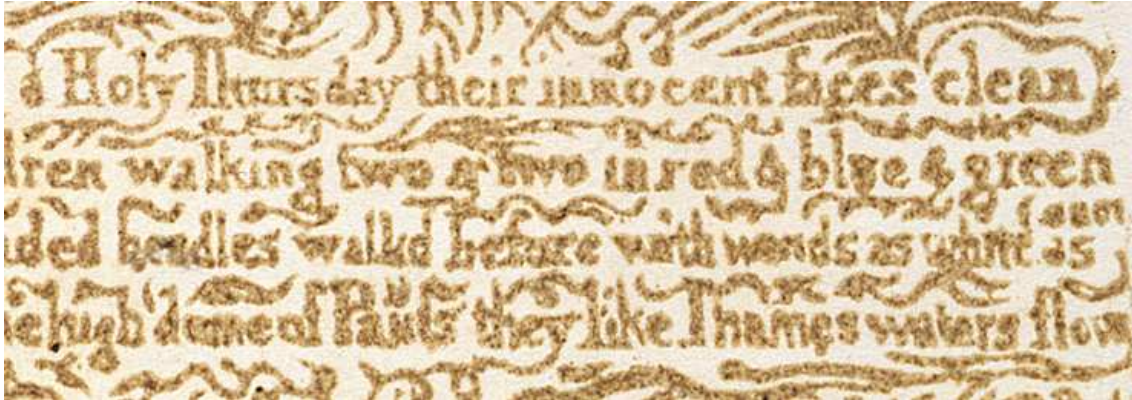


Figura 114 – Pormenor de "HOLY THURSDAY", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 14 (Bentley 19, Erdman 19, Keynes 19), 1789, 1794 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

O *Santa Cruz Blake Study Group* aponta o caso do título de “AH !SUN-FLOWER” (figura 115), que Erdman representa como “AH! SUN-FLOWER” (1988: 25).

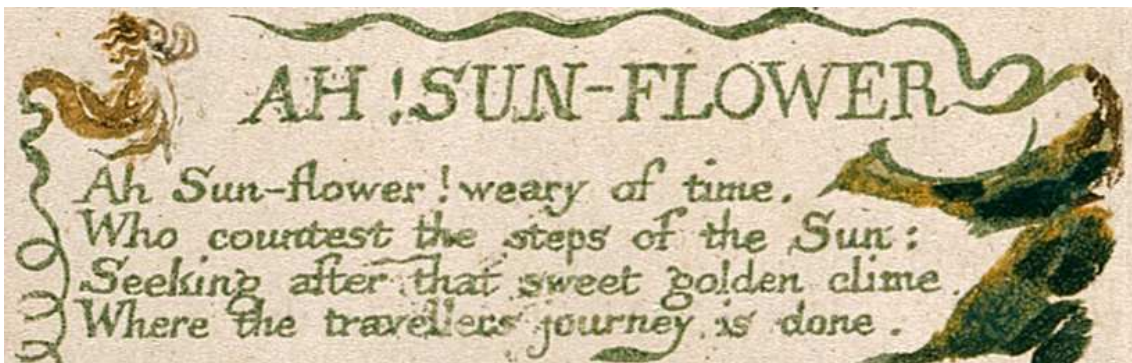


Figura 115 – Pormenor de "AH ! SUN-FLOWER", *Songs of Innocence and of Experience*, cópia F, gravura 47 (Bentley 43, Erdman 43, Keynes 43), 1789, 1794 (Yale Center for British Art), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Na edição de Geoffrey Keynes, *Songs of Innocence* (111-26) são incluídas num capítulo à parte de *Songs of Experience* (210-20) e é por estas designações que cada um dos livros é indexado. Contudo, talvez porque o último não foi publicado individualmente, ainda que assim produzido e publicitado separadamente no *Prospectus*, é transcrito sob o título *Songs of Innocence and of Experience – Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* e acompanhado da seguinte referência: “*Songs of Innocence*: see pages 111-126”, que de algum modo recupera a relação íntima entre ambos os livros. A edição de David V. Erdman, pelo contrário, apresenta ambos

os livros sob o título unificador (7-32). Ao ignorar o critério estritamente cronológico seguido por Keynes, Erdman evita ter de inserir *Songs of Experience* junto dos livros produzidos em Lambeth.³²³ A ordem por que os dois editores organizam os poemas não é coincidente, reproduzindo duas das várias sequências adoptadas por William Blake. Geoffrey Keynes seguiu a cópia G, a única que ainda possui as capas de papel em que o autor reuniu as suas páginas. Pretendendo a fidelidade à derradeira intenção autoral, David V. Erdman seguiu a ordenação que William Blake finalmente adoptou, após dezanove sequências diferentes e mesmo depois de, em 1818 ou mais tarde, ter registado em carta a Thomas Butts a ordem por que as *Songs* deveriam ser organizadas. A seguir ao último poema de *Songs of Experience*, Keynes transcreve “A Divine Image”, designando-o como “Additional Poem” e ressaltando ter sido “Etched about 1794, but not included by Blake” (221). No final de *Songs of Innocence and of Experience* e sem o exteriorizar a esse livro, por baixo do título, Erdman indica entre parêntesis rectos que se trata de “An early Song of Experience included in one late copy” (32).

Ainda que Geoffrey Keynes mencione no prefácio à sua edição que “[f]idelity to the original manuscripts or etched texts has necessitated the reproduction of Blake’s peculiarities of spelling, frequent use of capitals, and abbreviations” (xii), nem sempre seguiu esse princípio editorial. De uma forma geral, o editor manteve a utilização de “&”, a capitalização e a grafia idiossincráticas de William Blake como ele próprio assinala (xiii). Como exemplos de grafia peculiar, Geoffrey Keynes avança a grafia de “recieve” por “receive”, “perswade” por “persuade”, “lilly” por “lily”, “desart” por “desert” e “tyger” por “tiger”, explicando a capitalização como uma aproximação a autores anteriores ou por influência das leituras de Swedenborg, sem que fosse, contudo, possível distinguir um padrão recorrente e consistente na utilização da maiúscula. Em 1925, Keynes optou por, com a ajuda de Max Plowman, normalizar a pontuação utilizada por William Blake, realçando que, a manter-se esta, o significado dos textos seria ininteligível em alguns passos, não deixando também de referir que, em consequência dessa opção, a sua mensagem poderá ter sido adulterada. As elisões foram assinaladas com apóstrofo.

³²³ Uma maior fidelidade à realidade obrigaria as edições tipográficas a incluírem, como *The William Blake Archive*, uma edição de *Songs of Innocence* e uma edição conjunta de *Songs of Innocence and of Experience*.

Pela comparação com os fac-símiles disponibilizados por *The William Blake Archive*, é possível inferir opções editoriais para além das expostas por Geoffrey Keynes no prefácio à sua edição, de que se avançam alguns exemplos, extraídos de algumas das cantigas. Ao mesmo tempo, essa análise contrastiva será aqui acompanhada do confronto com a edição impressa de David V. Erdman, pertencente a um período posterior, também disponibilizada e pesquisável em *The William Blake Archive*.

Geoffrey Keynes corrige algumas das peculiaridades de William Blake relativas à pontuação, aproximando-a da actual. Com isso, embora tenha facilitado a leitura pela eliminação de ambiguidades, exerceu, nalguns casos, uma acção intrusiva. Um exemplo da normalização da pontuação idiossincrática de William Blake é o caso das frases interrogativas. Ao contrário do autor e de David V. Erdman, quando as frases se iniciam por um interrogativo ou pelo auxiliar “to do”, Keynes opta pelo ponto de interrogação no seu final. Vários são os exemplos, seleccionando-se os seguintes: “ ‘O, my children! do they cry? / “Do they hear their father sigh?” (“A Dream”. 112) (figura 116) e “Do father, mother weep, / ‘Where can Lyca sleep?” (“The Little Girl Lost”. 112) (figura 117).

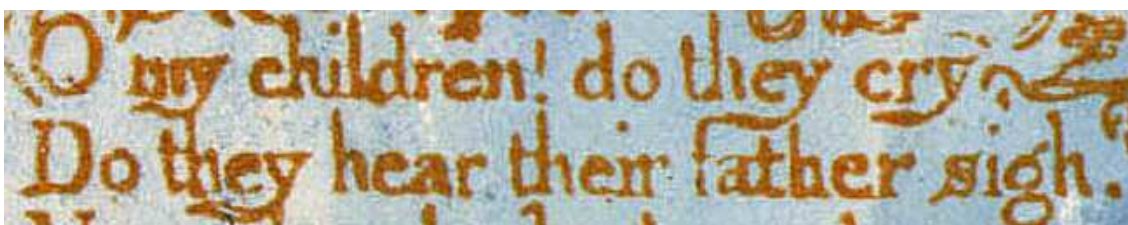


Figura 116 - Pormenor de "A Dream". *Songs of Innocence and of Experience*, copy AA, gravura 26, (Bentley 26, Erdman 26, Keynes 26), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.



Figura 117- Pormenor de "The Little Girl Lost". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 34, (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Noutros casos, com um propósito semelhante e ao contrário de Erdman, Keynes introduz o ponto final para concluir frases ou estrofes, como em “Nurse’s Song” (121) (figura 118):

When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.

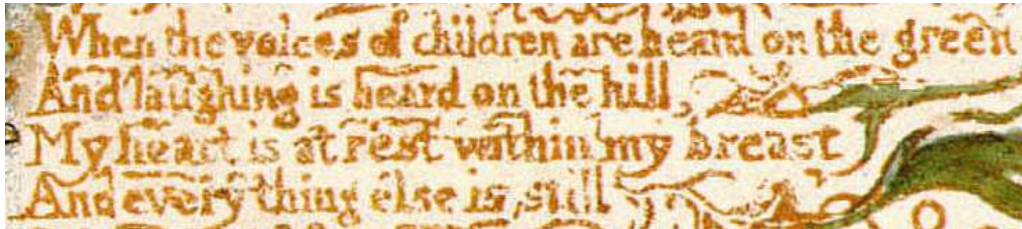


Figura 118 - Pormenor de "Nurse's Song". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 24, (Bentley 24, Erdman 24, Keynes 24), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

O mesmo se verifica relativamente a todas as marcas de diálogo. Keynes opta por assinalar o vocativo, separando-o por vírgula, entre outros, nos seguintes casos: "Sweet sleep, come to me", "Frowning, frowning night" ("The Little Girl Lost" 112-3), "Little Lamb, who made thee?" ("The Lamb" 115), "Merry, Merry Sparrow!" ("The Blossom" 115), "Pretty, Pretty Robin" ("The Blossom" 116), "Hush, Tom!" ("The Chimney Sweeper" 117), "beside thee, bleating lamb" ("Night" 119). Pela normalização da pontuação, Keynes distingue claramente as falas das personagens da fala do narrador, assinalando o discurso directo introduzindo aspas. Vejam-se os seguintes casos:

Pitying, I drop'd a tear;
But I saw a glow-worm near,
Who replied: "What wight
"Calls the watchman of the night?
("A Dream" 112)

And soon they all say:
"Such, such were the joys
"When we all, girls & boys,
"In our youth tie were seen
"On the Ecchoing Green."
("The Ecchoing Green" 116)

Por exemplo, em “The Night”, verifica-se uma outra variação: Keynes distingue a fala da personagem utilizando as aspas mas elimina os dois pontos empregues por Blake (figura 119). Erdman segue o original.

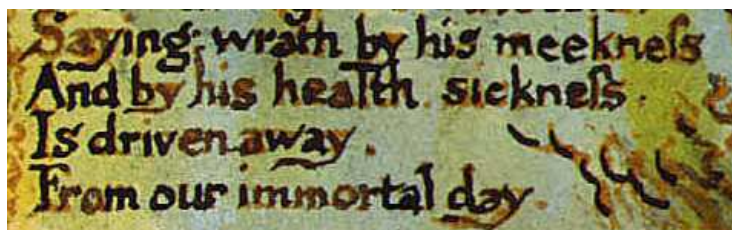


Figura 119 – Pormenor de "Night". *Songs of Innocence and of Experience*, copy AA, gravura 21, (Bentley 21, Erdman 21, Keynes 21), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Noutros casos, ao contrário de Erdman e de Blake, Keynes opta pela substituição dos dois pontos pela vírgula, como em “The Little Girl Found”: “Tied and woe-begone, / Hoarsewith making moan, (113). O contrário também sucede, com Keynes a empregar os dois pontos, onde William Blake utilizou o ponto final (figura 120). A vírgula é também utilizada para separar as repetições como em “A Blossom” (116): “A happy Blossom / Hears you sobbing, sobbing”.

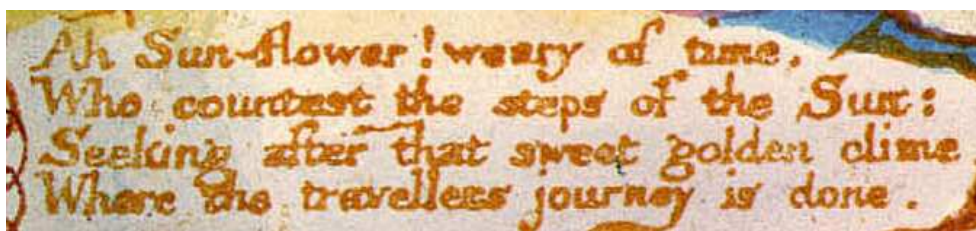


Figura 120 – Pormenor de "AH! SUN-FLOWER!". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 43 (Bentley 43, Erdman 43, Keynes 43), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Em *Songs of Innocence* de Keynes é possível detectar o respeito pela grafia do autor em vocábulos como “chear” (“Introduction”. 111), “desart” (The Little Girl Lost”. 112), “tygers” (113). Por outro lado, em “Blossom” constante do título de “The Blossom” (figura 121), a grafia é normalizada quer por Keynes (115), quer por Erdman (10).



Figura 121 – Pormenor de "The Blossom" *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 11 (Bentley 11, Erdman 11, Keynes 11), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Noutros casos, a normalização ortográfica é evidente, pela introdução, entre parêntesis rectos, do grafema eliminado por Blake, cuja grafia Erdman segue. É o caso de “Troubled, ’wilder’d, and fo[r]lorn,” (“A Dream” 111). O inverso sucede quando, ao contrário de Blake (e de Erdman, que opta por manter a grafia original), Keynes introduz o hífen no seguinte verso de “The Chimney Sweeper” (117): “And so he was quiet, & that very night/ As Tom was a-sleeping, he had such a night!”

Outros sinais peculiares a Blake são eliminados por Keynes e mantidos por Erdman, como por exemplo, o travessão, no final do segundo e do quinto versos de “Infant Joy” (figura 122).

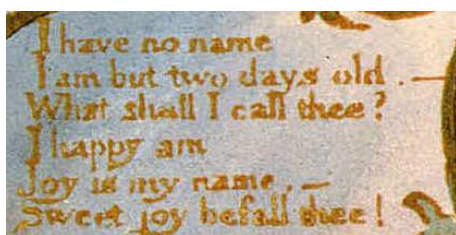


Figura 122 – Pormenor de "Infant Joy". *Songs of Innocence and of Experience*, copy AA, gravura 25 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Ao contrário de Blake, Keynes segue um critério uniforme relativamente às formas verbais terminadas em “-ed”. Assim, não obedece à grafia de Blake, que, nesse aspecto, não é constante, como se constata pela leitura da décima estrofe de “The Little Girl Lost” (figura 123). Nesses quatro versos, Blake opta por um critério diferente relativamente a “view’d” e “hallow’d”. Keynes, ao contrário de Erdman que segue Blake, uniformiza as ocorrências, omitindo o “e” e assinalando a elisão com apóstrofo.

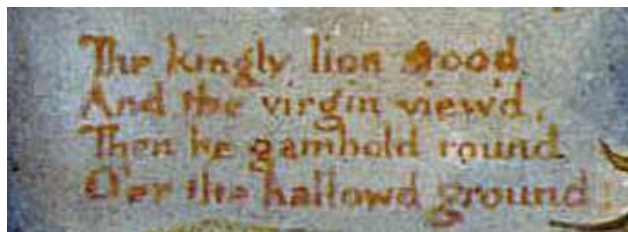


Figura 123– Pormenor de "The Little Girl Lost". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA (1826), gravura 34 (Bentley 34, Erdman 34, Keynes 34), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Noutros casos, Erdman e Keynes optam ambos por eliminar os reclamos como “They”, em “The Ecchoing Green” (figura 124).



Figura 124 – Pormenor de "The Ecchoing Green". *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 6 (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Outro exemplo de normalização da grafia verifica-se relativamente à utilização do caso possessivo, quer no corpo do texto, quer nos títulos das cantigas,³²⁴ que Keynes assinala com o apóstrofo, optando Erdman pela fidelidade ao original (figura 125).

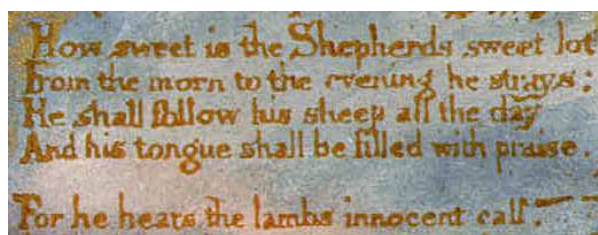


Figura 125 – Pormenor de "The Shepherd". *Songs of Innocence and of Experience*, copy AA, gravura 5 (Bentley 5, Erdman 5, Keynes 5), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Assinale-se, contudo, que a atitude de William Blake face a esse tipo de elisão não é uniforme, com o autor a assinalá-la noutros casos (figura 126):

³²⁴ Curiosamente, este é um aspecto que não é observado por *The William Blake Archive*. Nesse Arquivo, que disponibiliza representações fac-similadas de exemplares da obra do autor, quer no *Work Index*, quer na *Object View Page*, o título “NURSE’S Song” assinala o caso possessivo com o apóstrofo.

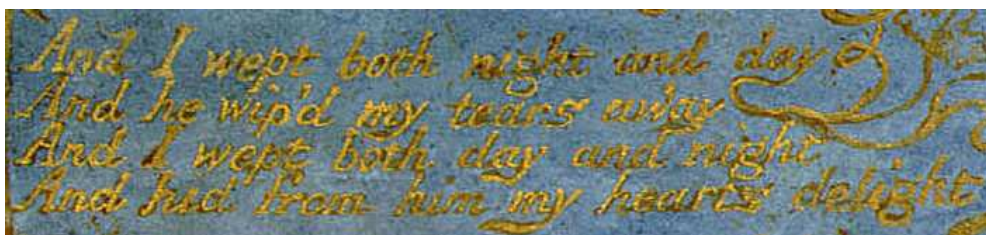


Figura 126 – Pormenor de “The Angel”. *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 41 (Bentley 41, Erdman 41, Keynes 41), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Se, comparativamente à edição de Geoffrey Keynes, a transcrição dos textos apresentada por David Erdman é tão diplomática quanto possível e os seus critérios editoriais mais fiéis aos originais iluminados, ambas as edições assentam no princípio de que bastam algumas, escassas e, ainda assim, mutiladas, gravuras a acompanhar a transcrição dos textos. Bastaria considerar o tamanho das páginas para verificar como ele é igual para todas as obras, independentemente da natureza dos documentos e da dimensão dos originais. Se considerarmos apenas *Songs of Innocence and of Experience*, de que nenhum dos editores proporciona qualquer gravura, é evidente que ambas as edições reconstituem uma obra cuja configuração gráfica original é diferente. Por exemplo, a página-título geral da edição, a página-título e o frontespício de cada uma das secções não são incluídos, nem existe qualquer referência à sua existência ou descrição do seu conteúdo. Verifica-se a preocupação em manter, pelo menos, a abertura original dos parágrafos, como no final da primeira e da última estrofes de “Nurse’s Song”. Títulos como “HOLY THURSDAY” (Keynes 121, 211, Erdman 13, 19), “EARTH’S Answer” (Keynes 210-1, Erdman 18), “THE CLOUD & THE PEBBLE” (Keynes 211, Erdman 19), “NURSE’S Song” (Keynes 212, Erdman 23), “The SICK ROSE” (Keynes 213, Erdman 23), “THE FLY” (Keynes 213, Erdman 23), “AH! SUNFLOWER” (Keynes 215, Erdman 25), “THE LILLY” (Keynes 215, Erdman 25), “The GARDEN of LOVE” (Keynes 215, Erdman 26), “LONDON” (Keynes 216, Erdman 26), “INFANT SORROW” (Keynes 217-8, Erdman 28), “A POISON TREE” (Keynes 218, Erdman 28), “A Little BOY Lost” (Keynes 218-9, Erdman 28), “A Little GIRL Lost” (Keynes 219, Erdman 29) e “A DIVINE IMAGE” (Keynes 221, Erdman 32) mantêm a maiúscula que William Blake gravou na chapa de cobre. Por outro lado, Keynes altera completamente a configuração do texto em “Spring” (123), uniformizando a disposição do que pode considerar-se o refrão da cantiga, fazendo-o

ocupar sempre o mesmo espaço na página. O original apresenta variações que advêm da técnica autográfica utilizada por William Blake, com o refrão da primeira e da segunda estrofes a terminar no canto superior da linha, isto é, no espaço correspondente à linha anterior. Tal como Erdman, Keynes omite a palavra “Little”, que surge como reclamo, eliminando, ao mesmo tempo, a sua repetição no início do verso seguinte (figura 127).



Figura 127 – Pormenor de “Spring”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 22 (Bentley 22, Erdman 22, Keynes 22), 1826 (The Fitzwilliam Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

Para além de prescindirem da vertente pictórica, da distribuição dos textos e da dimensão das páginas originais, embora ambas as edições mantenham a divisão estrófica de William Blake, as divisões de páginas originais não foram observadas. Por esse motivo, a organização em díptico foi eliminada, constituindo um dos aspectos que, deste ponto de vista, alterações mais marcadas tem para a construção do significado. Por exemplo, em Keynes, “The Ecchoing Green” ocupa uma só página (116). “The Little Girl Lost” distribui-se por duas páginas (112-3), mantendo alguma ligação a “The Little Girl Found” (113) por se iniciar ainda na segunda dessas páginas, mas isso fica a dever-se a uma coincidência resultante da paginação e do espaço ocupado pelos textos que lhe são anteriores. O mesmo se verifica em relação a “Night” (118-9), cuja organização em díptico se perde, apesar da distribuição do texto em duas páginas. Para além do caso das cantigas que se estendem por mais do que uma página, iniciando-se e terminando com uma vinheta, “HOLY THURSDAY”, da secção “Songs of Innocence” (Keynes 121-2, Erdman 13) perde em ambas o carácter graficamente compacto que advém da gravação cerrada das linhas, para já não mencionar a ilustração ondulante que se entrelaça com o próprio texto.

Por todas estas razões, ambas as edições se integram numa tradição que significou “the editorial contamination of Blake’s books” (Mann 13). Essa

contaminação verifica-se também a outros níveis materiais do objecto-livro. Do ponto de vista da organização estrutural e gráfica de ambas as edições, a edição de David V. Erdman, sendo embora mais difícil de manusear por se tratar de um volume de maior dimensão, especifica no índice os títulos de todas as cantigas de cada secção de *Songs of Innocence and of Experience*. A edição de Geoffrey Keynes tem, desse ponto de vista, menor usabilidade, limitando-se a indicar a página de início de cada uma das sequências. Outros aspectos evidentes prendem-se com a encadernação e o papel utilizado. William e Catherine Blake limitavam-se a compilar individualmente as páginas dos livros iluminados entre duas folhas de papel e a uni-las fazendo passar um cordel por três ou mais buracos. Ao contrário destas edições críticas que remetem as variantes para o aparato, a ordem por que as gravuras eram compiladas variava, sobretudo em *Songs of Innocence and of Experience*. Os livros eram posteriormente encadernados por profissionais ou por ordem do comprador. É evidente que este procedimento não foi observado nem por Keynes, nem por Erdman. Ao projectar-se para o exterior e completar-se no momento em que o leitor percepção a obra do autor, a sexta câmara da criação lança o livro no mercado livreiro. À medida que a *ideia* de William Blake do livro vai evoluindo, levando-o a simular páginas crescentemente elaboradas e onerosas, a capacidade deste de converter “angels” em “devils” aumenta proporcionalmente. A amputação da vertente icónica e a inclusão de reproduções monocromáticas parciais nas edições de Keynes e Erdman não tem o potencial de incorporar o leitor no processo criativo de William Blake. O “infernial method” que o autor desenvolvera com a intenção de que “the whole creation will be consumed, and appear infinite. and holy [...] by an improvement of sensual enjoyment” (*Marriage of Heaven and Hell*. E 1988: 39) não se cumpre.

No *Prospectus* de 1793, Blake refere o papel que utilizava: “the most beautiful wove paper that could be procured” (Erdman 693). Era um papel de qualidade superior, produzido por *Taylor, Whatman* ou *Edmeads & Pine*, que não apresentava marcas das linhas do molde, se encontrava preparado para receber aguarelas e existia em diversos formatos estandardizados. Essa referência ilumina a sua importância para o autor, constituindo mais um elemento bibliográfico adulterado pela edição impressa.

Consumando-se como recodificações editoriais determinadas pelos constrangimentos técnicos e comerciais do livro impresso, as edições impressas da obra completa de William Blake de Geoffrey Keynes e David Erdman contribuem para a disseminação de novas versões da obra do autor, constituindo objectos editados não

correspondentes à(s) intenção(ões) autoral (ais) original(ais), eliminadores da vertente pictórica e do carácter autográfico da sua obra. Obra e autor surgem assim coproduzidas pelo conjunto de decisões editoriais que conformaram a textualidade da impressão iluminada aos processos tecno-culturais da transmissão impressa.

6. *The William Blake Archive*: o terceiro momento da edição da obra de William Blake

A obra de um autor multimédia como William Blake, inventor de uma tecnologia inovadora assente em ferramentas, técnicas e métodos de áreas tão diversas como a escrita, a gravação, o desenho, a água-forte, a pintura e a impressão exigia um formato editorial capaz de representar esse carácter multifacetado e pôr termo ao “old, schizophrenic editorial legacy” (Eaves 2006b: 210) que começara a emergir ainda em vida do autor. A análise pouco sistemática e fragmentada dessa obra resultou das dificuldades editoriais criadas pelo uso de uma tecnologia simultaneamente tipográfica e pré-tipográfica, em que se combinam de forma singular o verbal e o pictórico, o reproduzível e o autógrafo. A falta de articulação entre os estudos de historiadores de arte e a investigação de críticos literários e textuais verificada até ao último quartel do século passado inibira a concepção de ferramentas de representação e análise de uma obra intercanónica.

A crescente importância atribuída aos códigos bibliográficos de uma obra multimédia exigia uma solução multimédia, acabando por encontrar numa outra forma tecnológica, também ela inovadora, simultaneamente conservadora e progressista, o suporte adequado ao seu armazenamento e estudo. Encarando-o como um “ecossistema vivo”³²⁵ os editores de *The William Blake Archive* são obrigados a uma contínua experimentação, actualização e antecipação de problemas, a um trabalho colaborativo entre especialistas em literatura, história da gravura e computação, à criação de ferramentas digitais específicas e ao controlo permanente da edição. Estes critérios podem encarar-se como tendo o seu paralelo no método de produção integrado

³²⁵ A concepção do Arquivo obedeceu aos mais rigorosos padrões do ponto de vista da construção do sítio, da reprodução digital e da edição electrónica, prevendo futuros desenvolvimentos em termos de *hardware* e *software*. Inicialmente marcado em SGML, utiliza, desde Maio de 2006, XML. Esta linguagem de marcação foi adoptada como garantia de independência face a diferentes plataformas e de portabilidade, eventualmente em CD-ROM ou DVD-ROM, e segue as orientações da *Text Encoding Initiative* para edições electrónicas no campo das Humanidades. O facto de a metalinguagem utilizada ter sido desenvolvida por alguns dos principais intervenientes na codificação da TEI reduz a probabilidade de incompatibilidade. A sua manutenção tem obrigado a que acompanhe a evolução tecnológica e se actualize permanentemente, utilizando *Document Type Definitions* especialmente desenvolvidos no IATH para codificar textos em poesia, prosa e informação bibliográfica.

inventado por William Blake e na sua convicção da necessidade de uma alteração tecnológica capaz de mudar o entendimento do objecto-livro e da própria cultura do livro. A progressiva inclusão de novos documentos e o desenvolvimento, a todo o momento, dos meios técnicos para a sua representação e estudo aproxima-se, salvaguardando-se o contexto e natureza específica de cada uma, da acção de William Blake ao inventar e praticar esse outro meio e essa outra técnica multimédia que foi a impressão iluminada.

A ideia de conceber *The William Blake Archive* surgiu no espírito de Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi aquando da edição de dois volumes de livros iluminados de *The Blake Trust*,³²⁶ não apenas por sugestão de Jerome McGann, mas precisamente pela insatisfação face às edições impressas da obra do autor, edições críticas cuja materialidade não incluía a vertente icónica ou incluía-a apenas de modo parcial ou inadequado. A estratificação efectuada no século XIX pela primeira geração de editores da obra de William Blake evidenciara, por um lado, o seu carácter multidisciplinar e a necessidade de estudá-la sob diversos aspectos, mas, por outro, desintegrara a sua multimodalidade, delimitando radicalmente as áreas de estudo e o âmbito de acção das disciplinas envolvidas. No século XX, as opções editoriais conduziram a edições impressas mais estruturadas e mais condicentes com o propósito do autor, com particular realce para as de Geoffrey Keynes, David V. Erdman e George Bentley. O esforço crescente no sentido de registar o trabalho de William Blake enquanto pintor e gravador em catálogos que incluía imagens, orientados por Keynes, Bindman, Bentley, Butlin e Essick, embora de realçar, revelava-se insuficiente. Apesar de as edições de fac-símiles e os catálogos editados nas décadas de 80 e 90 terem proporcionado o acesso a grande quantidade de imagens, e apesar da sua relativa boa qualidade, as suas dimensões e a cor não correspondiam às reais.

³²⁶ Havia sido a insatisfação face às edições tipográficas da obra de Blake a levar à produção das edições fac-similadas do *Blake Trust*. Entre 1991 e 1993, Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi trabalharam juntos nos Volumes 3 e 5, respectivamente *William Blake: The Early Illuminated Books* e *William Blake: Milton a Poem and the Final Illuminated Works*, ambos editados por David Bindman, William Blake Trust/Tate Gallery/Princeton University Press. Embora as reproduções incluídas nesses volumes fossem rigorosamente corrigidas no respeitante à cor, os três editores sentiam-se progressivamente mais insatisfeitos com a edição impressa, sobretudo porque, dados os custos envolvidos, não permitiam a reprodução de mais do que uma cópia de cada obra e de algumas ilustrações suplementares. Em 1993 apenas cerca de 20% do cânone iluminado de William Blake havia sido objecto de reprodução ou edição tipográfica (cerca de 40 das 175 cópias dos 19 livros iluminados produzidos entre 1788 e 1827), sem obedecer à ordem cronológica e sem possibilidade de constituir uma base editorial e académica sólida.

Desde o final da década de 60 que as tentativas de estudar integradamente as vertentes verbal e pictórica se defrontavam com a divisão material e conceptual do corpus blakiano, que reflectia as fronteiras disciplinares da História da Arte e dos Estudos Literários. Partindo de diferentes pressupostos e valores e trabalhando com objectivos distintos, os académicos de ambas as áreas abordavam de forma diferente os mesmos materiais originais, sendo frequente que nomes ligados aos Estudos Literários fizessem incursões no domínio da pintura e da gravura e que outros associados à História da Arte procedessem de forma semelhante relativamente aos textos, num processo de remediação nem sempre satisfatoriamente conseguida. A ausência de coordenação de procedimentos conduziu a que a imagem integrada de William Blake enquanto gravador e pintor e poeta tardasse a vir à luz do dia. As opções editoriais condicionavam o conhecimento e o estudo do autor, modelando-o de uma forma não correspondente à original. O Blake que chegava até ao público era, definitivamente, um Blake “editado” e construído pela categorização institucional dos modos e objectos do conhecimento.

Nos anos 70, David Erdman, John E. Grant e W. J. T. Mitchell chamaram a atenção para a importância dos elementos visuais para a interpretação dos livros iluminados, noção que se acentuou com estudos realizados por Robert Essick e Joseph Viscomi.³²⁷ Apesar da publicação de materiais primários e secundários, sobretudo no respeitante aos livros iluminados a crítica incorria em erros que Joseph Viscomi teve oportunidade de corrigir, em 1993, com a publicação de *Blake and the Idea of the Book*.³²⁸ Tomando como base a edição e a crítica levadas a cabo por Robert Essick e G. E. Bentley Jr., Joseph Viscomi reavaliou o trabalho desses estudiosos da obra de William Blake e, a partir da execução dos seus próprios fac-símiles, usando o meio e a técnica inventados pelo autor, pôde chegar a conclusões que permitiram alterar alguns

³²⁷ Assinalam-se os seguintes títulos: *William Blake, Printmaker* (1980), *The Separate Plates of William Blake: A Catalogue* (1983), *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists* (1991), de Robert Essick, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake*, (1992), de Morris Eaves e *Blake and the Idea of the Book* (1993), de Joseph Viscomi. Todos eles prepararam as bases para a edição electrónica da obra do autor.

³²⁸ Cf. Joseph Viscomi. “Recreating Blake’s Illuminated Prints: The Facsimiles of the Manchester Etching Workshop”, *Blake/An Illustrated Quarterly* 19 (Summer, 1985): 4-23 <http://sites.unc.edu/viscomi/recreating.htm#_endn0#_endn0>.

dos pressupostos relativos aos livros iluminados.³²⁹ O seu trabalho evidenciou a importância dos aspectos materiais para a arte de William Blake e a forma como a execução gera a invenção, explicando algumas das variações nas diferentes cópias.

Em 1993, os futuros editores de *The William Blake Archive* anteciparam procedimentos e práticas editoriais ao publicarem os volumes *William Blake: The Early Illuminated Books* e *William Blake: "Milton a Poem" and the Final Illuminated Works*. Em ambos foram utilizadas reproduções rigorosas do ponto de vista da cor e um aparato crítico concebido para otimizar a exploração de uma obra intercanónica. Por essa altura, estavam reunidas as três condições necessárias à criação de uma edição electrónica: um meio de distribuição de informação rápido, acessível e eficaz, um conjunto de orientações de codificação e um enquadramento teórico que incorporava a investigação histórica mais recente e mais rigorosa sobre a obra de William Blake.

A existência de um grupo de académicos com conhecimentos sólidos sobre o autor, a criação de linguagens de marcação para textos electrónicos e o desenvolvimento da *World Wide Web* – o maior arquivo de textos do mundo – no início da década de 90, o interesse em aplicar a computação às Humanidades, as orientações dos *Text Encoding Initiative Guidelines*, cuja primeira versão final foi publicada em 1994, o facto de os seus futuros editores electrónicos disporem das películas recentes dos livros iluminados utilizadas na edição realizada para o Blake Trust e os progressos técnicos na digitalização de imagens, a circunstância de Robert Essick possuir a maior colecção particular da obra do autor, a colaboração de The Library of Congress, a primeira instituição a permitir a digitalização das suas obras e que se tornou um dos patrocinadores do futuro arquivo criaram as condições técnicas e académicas para a concepção de um arquivo electrónico da obra de William Blake. Além disso, foram também importantes a publicação em linha, em 1995, do ensaio “The Rationale of the Hypertext”, de Jerome McGann³³⁰ e o aparecimento de *The Rossetti Archive* e do Institute for Advanced Technology in the Humanities, da Universidade da Virgínia (IATH), onde, até Setembro de 2007, se situaram os servidores que albergavam os respectivos ficheiros.³³¹ Pôde então ser levado a cabo o esforço colaborativo exigido por

³²⁹ De entre elas, a mais marcante será a demonstração de que William Blake não utilizava a impressão iluminada como forma de reprodução de um manuscrito previamente terminado.

³³⁰ Este ensaio encontra-se em linha desde 6 de Maio de 1995, em <<http://www.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>>.

³³¹ Com a publicação da cópia T de *Songs of Innocence and of Experience*, a 14 de Setembro de 2007, esses servidores foram mudados do Institute for Advanced Technology in the Humanities of Virginia

The William Blake Archive, que não deixa de contrastar com o trabalho solitário desenvolvido por Blake.

A possibilidade armazenamento e de disponibilização rápida proporcionada pela *Internet* significou uma viragem na edição académica e na crítica textual, introduzindo uma noção de *arquivo de textos* não correspondente à de *arquivo físico*, constituído por documentos *físicos*, arquivados numa biblioteca, num arquivo ou num museu. Derrida recorre à etimologia do termo para explicar o arquivo como espaço interior, a casa, o domicílio, cuja intimidade é garantida por um guardião, o “arkhon”: “[...] le sens de ‘archive’, son seul sens, lui vient de l’ *arkheîon* grec: d’abord une maison, un domicile, une adresse [...]” (1995: 12). A divulgação do conteúdo do arquivo decorre assim na tensão entre interior e exterior, público e privado. Essa tensão estende-se ao original e ao seu sucedâneo e à possibilidade de este o representar ou não. As instituições e colecionadores particulares da obra de William Blake que autorizam a publicação do seu acervo dão com isso visibilidade ao arquivo “interior” desses documentos, tornando-o exterior, alargando o acesso de alguns a um património que é, teoricamente, de todos. O Arquivo está, assim, dependente da autorização desses “guardiães”, legitimados cultural, mas também política e financeiramente,³³² bem como de

(IATH) para a University of North Carolina, Chapel Hill, passando a trabalhar em parceria com a Carolina Digital Library.

Em 1993, quando os editores do futuro Arquivo começaram a pensar na sua existência, conceberam-no como contendo cerca de 3000 imagens, dois terços relativas aos livros iluminados e as restantes à pintura, desenho, impressões e manuscritos do autor, sendo todas elas, à semelhança dos textos, codificadas em SGML. Inicialmente, a ideia era representar o cânone iluminado através de cópias exemplares de cada impressão de cada livro iluminado, bem como cópias da mesma sessão de impressão que apresentassem variações significativas na cor, motivos e organização. Para que a história da produção de cada livro ficasse registada, as cópias seriam acompanhadas de material com eles relacionado, como desenhos, provas, esboços. Cerca de metade dos livros então seleccionados nunca tinham sido antes reproduzidos, incluindo seis das oito cópias de *Songs*.

³³² Enquanto edição de acesso livre na *World Wide Web*, o Arquivo contribui largamente para a divulgação do trabalho de um autor que tem vindo a adquirir cada vez maior prestígio, actualizando continuamente o número de cópias armazenadas. Isso só é possível devido ao apoio financeiro que os seus editores tiveram, desde a primeira hora, com o *Getty Grant Program* a financiar a primeira fase da concepção e construção do Arquivo, a que se juntaram fundos do *Paul Mellon Centre for the Study of British Art* (Londres), e da University of North Carolina, Chapel Hill. A Sun Microsystems e a Inso Corporation contribuíram com *hardware* e *software*.

Existem também motivos culturais e políticos: num esforço de consolidação, o Arquivo permite reunir, numa só localização, o arquivo de uma obra dispersa por diversas instituições e colecções particulares e, até então, pouco acessível, da qual havia um conhecimento fragmentário e pouco sistemático, incluindo versões nunca anteriormente editadas ou reproduzidas de forma pouco rigorosa ou apenas em volumes raros. Ao torná-las acessíveis sem comprometer a sua integridade, proporciona novas condições de investigação e de conhecimento sobre a sua prática artística.

As instituições têm toda a conveniência em ver as suas colecções, muitas vezes constituída por peças valiosas, frágeis e raras, preservadas e, ao mesmo tempo, acessíveis, o que explica que, num processo de interesses mútuos, o número de entidades que permitiram a digitalização dos seus exemplares fosse progressivamente aumentando. O Arquivo tem, assim, a virtualidade de constituir um ambiente electrónico em que museus, bibliotecas e outras instituições sentem que os seus exemplares são expostos,

constrangimentos técnicos, do tempo de digitalização, codificação e disponibilização de documentos em linha, o que é evidente pela sucessão de actualizações de que os editores vão dando conta. Na edição electrónica, como na impressa, em última análise, os “arquivistas” que modelam os arquivos e autorizam ou não a inclusão de determinadas vertentes, construindo com isso o arquivo da obra de um autor e a função-autor, são os críticos textuais e literários e, sobretudo, os editores pela forma como determinam a estrutura e o conteúdo do arquivo. Os editores, que realizam a mediação obra e público, funcionam como “archontes”, para quem o arquivo constitui

[...] la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. Aux citoyens qui détenaient et signifiaient ainsi le pouvoir politique, on reconnaissait le droit de faire ou de représenter la loi. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c’est chez eux, dans ce *lieu* qu’est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l’on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d’abord les gardiens. (Derrida 1995: 12-3)

Constituindo um formato crescentemente adoptado para edições académicas, o arquivo electrónico é cada vez menos um mero contentor ou repositório de textos, para funcionar como um arquivo de edições contextualizador dos materiais disponibilizados pela inclusão de notas, resenhas, bibliografia.³³³ Edvard Vanhoutte (2000) enumera aqueles que devem ser os princípios de uma edição electrónica, os quais é possível identificar em *The William Blake Archive*: “1. to articulate what the editors think; 2. to invoke the literary debate by providing tools and material to explore new ways of understanding and studying the text; and 3. to preserve our culture heritage”. Referindo-

por um lado, de forma adequada, por outro, em segurança. Ao mesmo tempo, colmata a lacuna resultante do difícil acesso a obras resguardadas dos olhos do público em colecções particulares e de edições impressas que apenas incluem os textos verbais do autor. Todos estes objectivos são explicitados pelos editores na ligação *Archive* – cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/archive.html>>.

As instituições que permitiram a digitalização das suas obras encontram-se listadas em *Contributing Collections* e as colecções discriminadas em *Collection Lists*.

³³³ Derrida descreve os princípios que regem o arquivo:

Il faut que le pouvoir archontique, qui rassemble aussi les fonctions d’unification, d’identification, de classification, aille de pair avec ce que nous appellerons le pouvoir de *consignation*. Par *consignation*, n’entendons pas seulement [...] le fait d’assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu et sur un support, mais ici l’acte de *consigner* en *rassemblent les signes*. [...] La *consignation* tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l’unité d’une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d’*hétérogénéité* ou de *secret* qui viendrait séparer (*secernere*), cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l’archive est aussi un principe de *consignation*, c’est-à-dire, de rassemblement. (1995: 14)

-se concretamente à obra de William Blake, ao funcionamento simultâneo dos seus textos a dois níveis e às variações que evidenciam, McGann considera o arquivo crítico o formato adequado à sua representação (2001a). *The William Blake Archive* constitui um *arquivo* no duplo sentido do termo: uma forma de edição em linha que armazena um conjunto de várias versões dos textos da obra do autor e que permite o seu estudo comparado e contextualizado. Assim, para além da digitalização documental, foi criada uma edição hipertextual que cumpre as duas funções de que fala Vanhoutte (1999): a “Archival Function” e a “Museum Function”.³³⁴

Nesta perspectiva, os seus editores explicam a sua concepção de “arquivo”, mediante a inclusão, imediatamente na interface de boas vindas³³⁵ de uma ligação intitulada “Archive”.³³⁶ “not a physical repository of Blake’s collected works”, “or [...] a clearinghouse through which users can obtain reproductions of those works”, “not the ‘official’ Blake home page”, da mesma forma que não reclamam para si o estatuto de “Blake’s literary executors”. Enquanto agentes da posteridade, o formato de arquivo permite-lhes alcançar aquele que constitui o seu objectivo primordial: editar a obra de William Blake de uma forma que signifique a reposição da verdade histórica, eliminada pela sua amputação, dispersão e crescente dificuldade de acesso dos documentos e, sobretudo, que permita o estudo dos textos tal como William Blake os concebeu. Por esse motivo, não pretendem “the maintenance of theoretical purity but the creation of a superlatively useful and durable scholarly (and pedagogical) resource that will be available free to all who have the means of access”.³³⁷

³³⁴ Edvard Vanhoutte considera que estas funções não devem surgir num mesmo plano numa edição académica electrónica, como sucede em *The William Blake Archive*, mas separadas, estabelecendo uma relação hierárquica. A primeira dessas funções deve incluir a imagem digitalizada, a descrição bibliográfica e a transcrição diplomática e pode ser utilizada pelo editor para construir a sua própria edição, facilitando com isso essa tarefa. A segunda deve deixar transparecer claramente a orientação editorial adoptada, podendo proporcionar edições alternativas. O seu modelo de edição académica electrónica

[...] unlinks the **Archival Function** (i.e. the preservation of the literary artifact in its historical form and the historical-critical research) from the **Museum Function** (the presentation by an editor of the physical appearance and/or the contents of the bibliographical contextualization). The **digital archive** should be the place for the first function, showing a relative objectivity, or a documented subjectivity in its internal organization and encoding. The **Museum Function** should work in an **edition** disregarding its external form displaying the explicit and expressed subjectivity and the format orientation of the editor. The relationship between these two functions is hierarchical. (1-2)

³³⁵ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/>>.

³³⁶ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/archive.html>>.

³³⁷ Cf. <<http://www.blakearchive.org/public/about/principles/index.html>>.

Partindo do pressuposto de que a definição clara de objectivos editoriais é essencial para a arquitectura do formato, para o desenho gráfico e para as estratégias editoriais a adoptar, na secção *Plan of the Archive*, definem o público a que se dirigem prioritariamente: “[...]we have designed the site primarily with scholars in mind”.³³⁸ Embora os editores não excluam outro tipo de público³³⁹, a decisão editorial de visar, sobretudo, a utilização por académicos, modela, desde o primeiro momento, toda a construção do arquivo de documentos. Os editores acabaram por recorrer ao termo “Archive”, mas encarando-o como “a unique resource unlike any other currently available for the study of Blake – a hybrid all-in-one edition, catalogue, data-base, and set of scholarly tools capable of taking full advantage of the opportunities offered by the new information technology”.³⁴⁰ Com o Arquivo, os editores pretendem que os livros iluminados possam ser encarados, dentro das possibilidades oferecidas pelo fac-símile digital, como “illuminated printing” e que ao leitor seja devolvida a possibilidade de lê-los numa forma tão aproximada quanto possível à original.³⁴¹ Para além de alterar a forma de leitura e estudo da obra de William Blake favorecendo a metatextualidade, este formato reconceptualiza as noções de “archive”, “catalogue” e “edition”, quer enquanto processos, quer enquanto produtos (Viscomi 2002a).

The William Blake Archive constitui um exemplo de como a conjugação de textos e imagens digitais com ferramentas analíticas potencia o estudo dos textos no

³³⁸ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/plan/index.html>>.

³³⁹ O Arquivo pretende também ser “a public resource” (*Plan of the Archive*) isto é, destina-se a ser utilizado por todos os que se interessam pela obra de William Blake, independentemente de serem ou não académicos ou especialistas.

³⁴⁰ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/archive.html>>.

³⁴¹ A análise da génese e da edição tipográfica do poema “On sitting down to King Lear Again”, manuscrito por John Keats na sua edição fac-similada de 1804 do Fólho de 1623 de Shakespeare suscita a Randall McLeod (1981-1982) um processo de “unediting”. A descontextualização do poema e a sua passagem do manuscrito ao tipo levam McLeod a ponderar a necessidade de uma edição fac-similada do poema. Apesar dos constrangimentos acarretados pela mediação da fotografia, o fac-símile significaria uma “edição da edição” que, sem a intervenção do editor, remeteria para o leitor a interpretação do que vê e lê. Neste sentido, as palavras de McLeod a propósito desse poema de Keats e do fac-símile como forma de representação poder-se-iam aplicar à obra de William Blake:

The camera does not correct errors, real or imagined, and there is much noise; [...] But in art there can never be a satisfactory formula to separate noise from message or to detect error. Such speculations are always part of the “beholder’s share”, and a reader who surrenders this individual activity to the institution of editing foregoes something essential to aesthetic and historical experience. [...] Readers who will not deviate from the Truth to the evidence on which it rests risk becoming lost in editorial concepts masking as percepts. Our editorial tradition has normalized text; facsimiles function rather to abnormalize readers. (38)

No caso de *The William Blake Archive*, tratando-se de uma edição electrónica, a imagem é sujeita à dupla mediação fotográfica e digital. Por outro lado, o Arquivo disponibiliza informação relativa aos textos e imagens que alberga. Esta circunstância deve ser entendida tendo presentes os seus princípios editoriais e o público a que se destina.

âmbito das Humanidades, transformando os estudos literários e culturais e a própria edição académica subjacente a essas áreas de investigação. A transposição da obra de William Blake para o meio electrónico “des-edita” a tradição editorial anterior, transcendendo algumas das limitações do livro impresso na representação da obra do autor, reconfigurando-a e recontextualizando-a, quer em termos de produto (relativamente aos materiais incluídos e ao acesso a eles), quer em termos de processo (os meios pelos quais a edição electrónica da obra de Blake é construída e através dos quais essa obra pode ser manipulada). Concebido no âmbito de uma teoria editorial específica, o Arquivo não se limita a incorporar práticas próprias da edição impressa, como, por exemplo, as transcrições textuais, e a editar textos num novo meio, o que se reflecte na própria ideia de textualidade, na concepção de edição e nas relações do leitor com o texto. O Arquivo obedece assim aos princípios traçados por Shillingsburg (1996) para uma edição electrónica: a inclusão de “a full accurate transcription and full digital image of each source edition”; “a webbing or networking of cross-references connecting variant texts, explanatory notes, contextual materials, and parallel texts”, e “a navigational system” (28).

A construção do Arquivo decorre no contexto de alguma tensão entre procedimentos próprios da edição impressa e da introdução de outros consonantes com a edição electrónica e também no contexto de alguns paradoxos resultantes da vontade de explorar as potencialidades do meio digital, designadamente das limitações técnicas que condicionaram certos procedimentos editoriais. À semelhança da edição impressa, o arquivo electrónico não pode deixar de produzir a obra que colecciona, cataloga e reproduz: “[...] la structure technique de l’archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu *archivable* dans son surgissement même et dans son rapport à l’avenir. L’archivation produit autant qu’elle enregistre l’événement” (Derrida 1995: 34). A produção de William Blake na era da reprodução electrónica reflecte uma teoria editorial específica e a sua relação com uma estrutura técnica que determina a arquivabilidade da sua obra enquanto corpus específico de objectos digitais. Estes princípios são: a organização do Arquivo a partir do cânone dos livros iluminados, estabelecendo a inclusão do restante material uma relação directa com esse ponto de partida, com o objectivo de dar coesão e coerência ao conjunto; a decisão metodológica de orientar toda a estrutura do Arquivo para o estudo do *objecto físico*, da imagem, da página, da tela, com a valorização do fac-símile digital, ao invés de considerar a unidade textual, do livro, da série ou outra; a consciência textual evidenciada relativamente aos

materiais incluídos, que se reflecte na representação do seu processo de disseminação, pela inclusão, por exemplo, de diferentes cópias de um mesmo livro iluminado.

Estes princípios estruturantes consumam-se no fac-símile digital que funciona como um modelo do original, face ao qual se confronta permanentemente, quer pela transcrição diplomática, quer pela referência às suas categorias bibliográficas. A preocupação com o rigor subverte assim, até certo ponto, a intenção deste formato editorial: procurando ultrapassar limitações do impresso, reforça ao mesmo tempo algumas das suas categorias, sacralizando o original, preservando a forma bibliográfica (ainda que através da sobrevalorização da autonomia relativa da página relativamente ao lugar da página na estrutura do códice), cuja aura parece reforçada pelo processo de reprodução. Neste âmbito, os editores do Arquivo não escapam a um certo conservadorismo, característico dos críticos textuais e dos bibliógrafos, também em consequência da sua área de especialização. De uma forma mais ampla, é a figura do autor que é reforçada, na medida em que os editores não se libertam da valorização do objecto original enquanto contentor da intenção autoral. Ao mesmo tempo, trata-se de uma estratégia de legitimação e validação da própria edição electrónica, que lhe confere autoridade técnica e académica, reforçada pelo funcionamento institucional do próprio Arquivo enquanto depositário de documentos cedidos por instituições prestigiadas. A essa circunstância acresce o facto de se tratar de um arquivo no duplo sentido do termo, como se os editores pudessem partilhar se não a autoria, pelo menos a autoridade com William Blake sendo, enquanto editores, co-autores no processo de disseminação histórica das obras do autor, com base na digitalização dos originais.

A aplicação destes princípios estruturantes contribuiu para uma construção do autor diferente da resultante das decisões amputadoras e normalizadoras antes tomadas pelos editores das edições impressas. *The William Blake Archive* constitui um exemplo de como o meio digital permite passar da edição ao arquivo, com a consequente alteração do ponto de vista das possibilidades de investigação, como esta dissertação procura demonstrar. Não constituindo um mero repositório de obras do autor, o Arquivo contém e assenta numa teoria da representação dessa obra, por sua vez dependente de propriedades hipertextuais possibilitadoras do armazenamento, ligação e transferência de ficheiros. Essa teoria textual considera os textos como intertextuais, sejam eles os do próprio autor, seja nas suas relações com textos de outros autores, ou nas relações entre diferentes tipos de texto. Ao mesmo tempo que permite avaliar a relação entre texto e imagem dos livros iluminados, o Arquivo proporciona o acesso a obras comerciais de

William Blake, o que, aliado a materiais secundários relativos ao contexto histórico, contribui para uma caracterização mais completa e integrada das suas facetas de gravador, pintor e poeta.

A reposição da verdade histórica, ou antes, uma representação mais complexa e detalhada da historicidade e da materialidade da obra de William Blake, tanto quanto ela é possível numa edição electrónica, significa a revisão do próprio cânone do autor. Trata-se de explorar a capacidade simuladora do meio digital, sendo o fac-símile encarado não tanto como uma forma de representação de um original ausente – mesmo se é reportando-se a ele que se legitima – mas como um conjunto de dados estruturados, representativos do conteúdo dos documentos, manipuláveis pelo computador, a partir dos quais é possível obter mais informação, o que é coerente com a concepção de arquivo e com os objectivos enunciados pelos editores. Estas possibilidades reúnem no mesmo plano as duas funções propostas por Vanhoutte. Todavia, neste processo de representação, tratando-se de uma forma de mediação, o fac-símile digital das páginas de cada livro iluminado esconde a sua própria historicidade ao apresentar noutro contexto uma reprodução que pretende ser exactamente idêntica à de um momento anterior.³⁴² À semelhança do sucedido na reprodução mecânica, na reprodução digital

[p]or mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. Sobre essa existência única, e sobre ela apenas, se fez a história a que a obra esteve sujeita no decurso da sua existência. [...] O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. [...] As circunstâncias que poderão afectar o produto da reprodução técnica da obra de arte

³⁴² Para além do contexto temporal em que surge uma dada obra, mesmo incluindo diferentes versões dos textos de uma obra e atribuindo, por essa via, importância à materialidade dos códigos bibliográficos, o fac-símile digital oculta também o próprio desgaste da edição, resultante da sua utilização para a leitura. Do ponto de vista do leitor e de acordo com Benjamin,

[...] a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto produzido. (211)

A ocultação do contexto pelo fac-símile digital ou impresso encontra algum paralelo na ocultação que uma edição crítica ecléctica faz da sua historicidade. Nela, o aparato crítico é uma forma de representar a dimensão temporal no espaço. Ao fazer confluir vários textos num só ou ao incluir emendas pelo editor, uma edição crítica ecléctica altera as relações entre as dimensões temporal e espacial. Ao incluir as variantes numa perspectiva cronológica e diacrónica, o aparato crítico oculta o facto de estas existirem enquanto variantes históricas, isto é sincronicamente. Essa circunstância é ocultada pelo facto de, na procura da intenção final, o aparato ser muitas vezes composto, indiscriminadamente, por variantes autorais e editoriais.

podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora.
(Benjamin 210-1)

Esta circunstância é ampliada pelo entendimento de que a construção do sentido resulta de um acontecimento temporal, que envolve leitor, texto, intertextualidade e que ocorre no contexto de relações que se alteram permanentemente. A condição quântica da textualidade implica que a proliferação do sentido seja infinita, sendo de considerar ainda as implicações da materialidade do meio que serve de suporte ao texto para o significado textual e a impossibilidade de uma edição definitiva. No caso do Arquivo, à semelhança do sucedido em fac-símiles impressos da obra do autor, é a própria estrutura do livro que não é representada, sendo ignorados aspectos como a impressão em verso ou em frente e verso, o que conduz a que livros de um período mais tardio sejam representados no estilo de produção correspondente a um período anterior ou vice-versa. Ignorar o formato equivale a dizer que essa dimensão da forma bibliográfica não é substantiva. A natureza de opções tomadas na representação digital dos objectos que decorrem de uma lógica interna ao próprio arquivo ou da natureza da codificação electrónica expõe as diferenças entre um meio e outro, revelando o fac-símile enquanto remediação.

No Arquivo, não se assiste a uma substituição linear do objecto-livro pela imaterialidade digital, o que se reflecte na natureza da obra representada e na autoria. Não se tratando aqui de “born-digital artifacts” e considerando que a interacção de forma, meio e significado ultrapassa a concepção de texto como uma construção meramente intelectual ou correspondente à página impressa, as estratégias de significação próprias do hipertexto electrónico enquanto meio literário passam a integrar o significado da página iluminada e a sua materialidade. É assim que a materialidade digital se constitui como “an emergent property, so that it cannot be specified in advance, as if it were a pre-given entity” (Hayles 2004: 67). As enormes potencialidades de armazenamento, de contextualização e de estabelecimento de ligações do meio electrónico e, neste caso concreto, do formato de arquivo, conduzem o leitor a esquecer com facilidade “[...] how far the reproduction of the real is itself a source of disengagement or dislocation, or at the very least, of relocation within a technology that possesses its own determining [...] materiality” (Sutherland 1998: 33). Essa “materialidade determinante” revela-se, por exemplo, na utilização das diferentes ferramentas de pesquisa que sobrecarregam a página iluminada. Em suma, o arquivo

físico e o arquivo digital da obra de William Blake representam diferentes textualidades, cujo significado integra diferentes suportes, tanto mais que o electrónico se valida por referência ao original e que, relativamente ao arquivo impresso anterior, reconstrói a imagem autoral.

Ao reconfigurar o paradigma editorial impresso, algumas das opções a que os editores do Arquivo se viram, por limitações técnicas, obrigados, condicionaram a arquitectura do próprio formato editorial, constringendo-o a uma estrutura rigidamente hierarquizada, pesquisável através de uma interface que perturba a transparência do fac-símile. De certo modo, o fac-símile da impressão iluminada surge já na sua condição objectificada de documento para análise, reflectindo o contexto institucional da produção científica actual. No espaço electrónico aparentemente imaterial, estes actos editoriais pretendem funcionar como “*archontes*” da materialidade de uma obra (isto é, do próprio arquivo enquanto obra digital) autoconsciente da sua materialidade e dos interesses de um público académico. Do exercício de uma prerrogativa reservada aos editores – “Ils [les archontes] n’assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d’ *interpréter* les archives” (Derrida 1995: 13) – resultou não só uma re-representação não correspondente à original, também ela passível de ser “des-editada”, mas estratégias de leitura ora horizontais, ora verticais.

Nalguns casos, a organização dos documentos replica as práticas e hierarquias características da edição impressa. Noutros casos, as estratégias de leitura são reconfiguradas. Em todos eles, assiste-se a uma valorização do fragmento enquanto elemento que concorre para a construção de um todo. Não há, portanto, uma lógica de dispersão e acumulação fragmentária no que respeita à representação documental ou à edição crítica. A política editorial foi a da recontextualização das cópias de cada livro iluminado enquanto variações com igual autoridade relativa, parte dos textos de uma obra, com o objectivo da publicação de todas as variantes documentais. Este procedimento pressupõe um horizonte editorial e de publicação em que as relações entre as partes e o todo são estabilizáveis e em que, de forma progressiva, a representação do conjunto da obra possa tornar-se cada vez mais completa. Este desejo de inclusividade e exaustividade é, de resto, visível não apenas nos materiais autorais incluídos ou a incluir futuramente, mas também nas extensas anotações de tipo textual e hermenêutico, como nas *Inotes*, e em toda a meta-informação sobre o próprio arquivo.

A comparação entre uma edição crítica impressa e o Arquivo não é linear, uma vez que este assume uma complexidade impraticável no formato do livro. No arquivo editorial da obra de um autor, cada edição procura suplantar a que lhe é anterior, em termos de qualidade e representatividade de uma obra. Embora do ponto de vista das características híbridas da obra de William Blake a edição electrónica mais do que uma opção seja uma exigência e, por privilegiar a versão e a variação, se adequa particularmente à obra do autor, talvez a sua criação tivesse tardado, se os sucessivos estudos académicos e edições impressas não tivessem assinalado a insuficiência da edição impressa. Quer isto dizer que este terceiro momento, ao invés de significar uma ruptura com os anteriores, é deles uma consequência natural, integrando-se num processo editorial em que, desde o início, foi necessário lidar com um legado artístico complexo gerador de dificuldades para as quais a edição impressa foi criando soluções nem sempre adequadas ou coincidentes com a intenção autoral original.

Três décadas após *A Critique of Modern Textual Criticism* ter começado a surgir no espírito de Jerome McGann, menos uma depois da sua publicação, a edição electrónica da obra de William Blake constituiu uma resposta aos reparos da crítica intencionalista àquela obra. Para os intencionalistas, da teoria social da edição não resultaram procedimentos editoriais diferentes dos adoptados por qualquer edição crítica ou sequer edições diferentes. Mais ainda, alguns consideraram mesmo não ser possível a essa teoria editorial produzir edições académicas que efectivamente reflectissem os princípios da construção social da textualidade.³⁴³ Para McGann, a teoria social da edição constitui um método editorial mais integrante cuja prática é otimizada pelas tecnologias digitais (2006), que permitiriam, em teoria, a edição não só de textos mas também de livros, pressuposto que obriga à noção exacta do que é um livro do ponto de vista da relação entre códigos linguísticos e códigos bibliográficos. Na prática, a representação electrónica do livro ressentia-se da falta de robustez dos princípios de codificação textual electrónica e da impossibilidade apontada por McGann de as linguagens de marcação representarem a propriedade autopoiética da linguagem literária:

³⁴³ Cf. Greetham 1992 e 1999, e Thomas Tanselle (*SB* 44). Greetham (1999) considera que McGann se limitou a uma crítica, sem ter apresentado uma alternativa à crítica textual intencionalista, do que terá resultado um reforço dessa prática, precisamente o contrário do que se pretendia. Contudo, salienta que a edição é um processo muito lento e que, na altura, era demasiado cedo para que fosse possível uma prática crítica cultural e socialmente mediada, capaz de representar a multiplicidade bibliográfica e semiótica documental como a que McGann preconiza em *A Critique of Modern Textual Criticism*.

Traditional textuality provides us with autopoietic models that have been engineered as effective analytic tools. The codex is the greatest and most famous of these. Our problem is imagining ways to recode them for digital space. To do that we have to conceive formal models for autopoietic processes that can be written as computer software programs. (2004)

Por essas limitações, a recriação da forma e do contexto originais da página iluminada em *The William Blake Archive* deve ser perspectivada enquanto parte do dispositivo crítico de representação, isto é, enquanto simulação.

Embora muitos dos procedimentos críticos da edição impressa se mantenham no Arquivo, a forma como se desenvolvem prende-se com a utilização de ferramentas específicas e com a própria ontologia do fac-símile digital. Paralelamente ao esforço de congregar um espólio desmembrado pela edição impressa e pela localização dispersa, alguns procedimentos aproximam-se da fragmentação anterior: informação contextual que compreende os aspectos bibliográficos e descrições verbais pormenorizadas do conteúdo das imagens, transcrições diplomáticas do texto, motores de busca que, convencionalmente, separam transcrição verbal e descrição da ilustração, hiperligações a informação editorial sobre cada cópia e a notas referentes à espacialização do texto, com o objectivo de proporcionarem o estudo das obras como eram no original. Ao contrário do sucedido numa edição ecléctica, neste processo, reconfigura-se a relação entre as “partes” e o “todo”, conferindo a cada um dos fragmentos de que se constrói a edição um estatuto de pleno direito.

Além destes, o Arquivo faz-se de outro tipo de fragmentos, metatextuais e intertextuais, que tornam mais amplo o esforço de recontextualização dos documentos: uma ligação, no índice de cada obra, a bibliografia específica e uma subsecção, no índice do próprio Arquivo, intitulada *Resources for Further Research*³⁴⁴, materiais contextualizantes relativos ao método de produção da iluminura³⁴⁵, à biografia do autor³⁴⁶, bem como à obra dos artistas pertencentes ao círculo de William Blake³⁴⁷,

³⁴⁴ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/resources.html>>. Esta subsecção contém as seguintes hiperligações: *General bibliography*, *Specific bibliography*, *Collection lists* e *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edited by David V. Erdman.

³⁴⁵ Cf. <<http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=blake/documents/illum.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl>>.

³⁴⁶ Cf. <<http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl>>.

³⁴⁷ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/bibliography/specnew2.html?java=yes>>.

listas das colecções e sua localização.³⁴⁸ Apesar disso, não existe no Arquivo uma lógica do fragmento, é o todo da obra de William Blake que se vai construindo. Ao permitir avaliar a relação entre texto e imagem dos livros iluminados, obras comerciais do autor, o seu contexto histórico, contribuindo para uma caracterização mais completa das suas facetas de poeta, gravador, impressor e pintor, o Arquivo reúne os nomes do autor parcialmente representados em anteriores edições. Preserva com isso essa obra enquanto espólio cultural de enorme interesse académico, não significando, como se poderia precipitadamente julgar, por se tratar de uma edição electrónica, a “morte do autor”. Em última análise, é o cânone do autor que é revisto, quer pelo desejo de inclusão da totalidade da sua obra, quer pela valorização e garantia da autoria e da autoridade, quer ainda pelo facto de essa construção do todo e do autor englobar o universo em que se movimentou. Neste caso, a ideia de obra completa é amplificada para incluir, para além da totalidade das obras, vários exemplares de cada uma delas.

Deste modo, o Arquivo não constitui apenas uma nova forma de editar textos e imagens que se limita a incorporar no meio digital algumas das práticas impressas, mas reconfigura esse paradigma editorial. O aparato crítico sobrevive, como é evidente pela transcrição de notas editoriais, criação de mecanismos de pesquisa, metadados, ferramentas de indexação e pesquisa e pela manutenção do vínculo à edição impressa, identificando os textos de acordo com as edições de referência, se bem que restabelecendo, nalguns casos, a ordem das páginas das cópias de uma obra. Por outro lado, os editores optam por, ao contrário do sucedido na edição impressa, numerar todas as linhas de uma página, independentemente do seu conteúdo ou natureza, de se tratar de títulos, texto de poemas ou em prosa ou reclusos. Tirando partido das potencialidades do meio digital, todas as transcrições de uma dada página são específicas da cópia a que pertencem, ao contrário do sucedido na edição crítica impressa. O facto de, ao abrir várias janelas paralelamente, o leitor poder ter acesso a vários documentos em simultâneo não deixa de ser um prolongamento da consulta de edições tradicionais. O princípio é o mesmo, sendo a tarefa do leitor facilitada pelo facto de não ter de ir ao arquivo de textos físico, no espaço físico de uma – ou várias – bibliotecas e pela rapidez de acesso. Contudo, dada a natureza diferente dos procedimentos de pesquisa em meio digital, no Arquivo, a complexidade da navegação

³⁴⁸ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/resources.html>>.

electrónica pode trazer dificuldades, o que os editores reconhecem, proporcionando, imediatamente no índice, o ícone *Help*.

A escolha do fac-símile e os rigorosos padrões que orientam os editores permitiram uma reprodução próxima do original de livros iluminados, ilustrações comerciais para livros, impressões individuais e impressões em série, desenhos, pinturas e manuscritos do autor. Essa proximidade diz respeito quer ao controlo da cor, da escala e da visibilidade dos pormenores, nunca antes conseguida por qualquer reprodução fotomecânica, quer às transcrições textuais mais fiéis aos textos autógrafos do autor do que quaisquer outras anteriores. O rigor no pormenor visual, trate-se da cor, da iluminação ou da dimensão dos objectos revela que estes têm por referência o original, o que é particularmente significativo por tratar-se de uma técnica autográfica. Mas as imagens de alta resolução capazes de reproduzir os traços e cores dos textos incluídas não deixam de ser fruto de uma mediação tecnológica, cujas propriedades podem interferir nesse processo. Os métodos exigentes utilizados na construção do Arquivo na tentativa de chegar a uma versão fiável dos documentos originais não eliminam o facto de a simulação dos códigos bibliográficos não reter todas as propriedades do livro iluminado e de as reproduções obtidas constituírem mais uma *versão*.

Por extensão, *The William Blake Archive* constitui também uma versão, correspondente a um terceiro momento da edição da obra de William Blake. O Arquivo remedeia e re-representa a edição iluminada e a edição impressa, esta última, por sua vez, uma remediação da primeira. A representação da obra de um autor cuja teoria e prática estéticas foram tão avessas à imitação e à transparência mantém vestígios blakianos precisamente na diferença relativamente ao original que pretende reproduzir. A edição electrónica consegue representar a iluminada justamente porque é diferente dela, mas o Blake que disponibiliza é claramente “editado”, necessitando, como diria Randall McLeod, de ser sujeito a um processo de “un-editing”. Nesta medida, *The William Blake Archive* insere-se no debate mais amplo sobre representação, graficalidade, visualidade e textualidade de que fazem parte questões como a relação não pacífica entre imagem e texto em meio digital, a constatação de que os sistemas de marcação se revelam ainda mais insatisfatórios no respeitante à representação e pesquisa de imagem do que à marcação de textos e de até que ponto, face ao fac-símile digital, continua ou não a ser necessário o acesso ao original. A constatação de que o objecto digitalmente representado não corresponde ao original obriga a ponderar a necessidade de análise desse original ou se, pelo contrário, a representação pelo fac-

-símile dispensa tal recurso. Por outro lado, no processo de remediação, o Arquivo proporciona uma outra reflexão: até que ponto alberga sem constrangimentos um legado artístico tão vasto e complexo e se, face à mediação do fac-símile, reflecte a intenção autoral original para cada documento.

6.1. *The William Blake Archive*: construção e auto-legitimação de uma máquina de simulação

A edição electrónica da obra de William Blake constitui uma máquina de construir simulações que legitima o arquivo digital, e *The William Blake Archive* em particular, como o formato editorial mais adequado à sua representação. Com uma estrutura hierarquizada e uma organização centrada na representação do objecto-página, o Arquivo constrói-se e legitima-se pela inclusão de um número crescente de documentos, por sua vez legitimados por referência ao original e às formas autógrafas de construção da categoria-autor. Uma vez que no Arquivo a abordagem editorial encara cada objecto físico como único, uma tal máquina de simulação não poderia ambicionar menos do que a inclusão da totalidade da obra do autor. Este desejo é condição de auto-legitimação porque só a sua consecução considera cada forma autografa de uma obra como contendo uma intenção autoral diferente, tão válida quanto as restantes.

Cada página iluminada é uma criação multimédia que reúne palavra e desenho, resultante de uma forma de representação tecnológica e ideologicamente auto-consciente que permitiu a William Blake unificar aqueles que foram os Contrários fundamentais da arte gráfica do seu tempo. Esta combinação possibilita encarar a dimensão visual e material do texto como tão significativa quanto a dimensão linguística. O facto de o Arquivo disponibilizar não o texto de um dado livro iluminado, como acontece na edição impressa – que, no caso de uma edição crítica, contrai várias versões numa só, inexistente na realidade – mas os textos de uma dada obra, tal como inscritos nas diferentes cópias, estabelecendo um contexto metatextual para os

documentos tem implicações para as noções de texto, cópia, obra, imagem e representação.

Enquanto arquivo de documentos de uma obra multifacetada, *The William Blake Archive* lida com a instabilidade e a variação textual rompendo com a tentativa de fixação do texto e a ideia de edição definitiva. Ao recusar a ideia de que é possível extrair de várias versões de um texto impresso uma *essência* conducente à representação de uma obra *ideal*, os editores do Arquivo fazem substituir a ideia de *convergência* estabilizadora do texto, pela representação da materialidade da “radiant textuality”. Com isso, evidenciam o carácter substantivo da materialidade específica de cada cópia de cada livro e concretizam três dos pressupostos de uma edição em linha preconizados por Martha Nell Smith (14):

- An author’s work does not need to be normalized; diverging views of its identity should not be excised.
- Multiple authorities can be included for scholars and students of all levels to process and analyze rather than a single authoritarian view dictating what is seen and known. [...]
- Editorial work needs to embrace and account for the “messy” concerns of diverse humanity, not pretend they do not matter for bibliographic and electronic encoding and representation.

Constituindo um projecto de biblioteca digital³⁴⁹, apresentando uma colecção virtual de documentos previamente publicados em forma impressa, o Arquivo tira partido de procedimentos semelhantes aos seguidos por editores anteriores, de que a inclusão da edição de Erdman, também ela pesquisável, é o exemplo mais flagrante³⁵⁰. Simultaneamente, prossegue o trabalho de edição académica, introduzindo as suas

³⁴⁹ Morris Eaves especifica: “And the Archive aspires to be a ‘public resource’ (*Plan of the Archive*) to all those interested in Blake’s work. In this respect our edition has more in common with libraries than with scholarly books and journals. But the thin end of our wedge, specialized scholarship, explains why the Archive is not primarily about reading or viewing Blake: it is about studying Blake” (2006b: 211).

³⁵⁰ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/erdman.html>>.

Segundo os editores, é o facto de *The William Blake Archive* não significar uma cisão radical com o trabalho editorial anterior que justifica a inclusão da edição de David V. Erdman:

Though it is a fine edition in its own terms, we are including it not because it jibes with our theories about editing Blake but because we want the Archive to be much more than an edition, and we want the Archive to be as convenient as possible to its users, who will often visit the site with Erdman’s edition as their point of departure. (1999: 143)

próprias estratégias, o que constitui um dos aspectos fundamentais da sua concepção e existência, que as estratégias de remediação a que recorre não permitem ofuscar: *The William Blake Archive é uma edição*. As potencialidades do formato demonstram como o hipertexto e a *Internet* conduziram a uma reconceptualização de algumas das noções básicas da teoria editorial e do estudo dos textos nas Humanidades.³⁵¹ Ao mesmo tempo, uma análise do Arquivo mostra como o meio digital não é frequentemente entendido como uma forma de representação alternativa, apesar de explorar estratégias específicas, que incluem a alteração da própria textualidade. O exemplo mais óbvio, aqui e nos arquivos digitais de uma forma geral, é a sobrevalorização do documento em papel e, conseqüentemente, da sua aura, que se mantém como referente bibliográfico do fac-símile digital, legitimando-o e conferindo-lhe autoridade. Nesse aspecto, o Arquivo confirma uma regra da natureza formal e institucional dos arquivos: “[...] *toute archive [...] est à la fois institutrice et conservatrice. Révolutionnaire et traditionnelle.*” (Derrida 1995: 20).

A ausência de uma standardização para além das orientações da *Text Encoding Initiative* conduz a que os formatos editoriais em linha de diversos arquivos apresentem pontos em comum, como sucede com *The Rossetti Archive* e *The William Blake Archive*, mas sem que haja normalização de procedimentos. A análise da forma como o computador representa as páginas iluminadas de William Blake revela que esta se encontra ainda muito dependente da percepção de como o livro o faz, como se a própria intenção autoral se consubstanciasse no e pelo formato do livro enquanto veículo de transmissão³⁵², o que, relativamente à edição impressa da obra do autor, não corresponde à realidade. Ao referir-se à interface do Arquivo, reconhecendo a sobrecarga que as ferramentas de pesquisa exercem sobre a imagem – decorrente das características do meio digital, da obra de William Blake e dos objectivos a que o

³⁵¹ Para um relato do processo demorado que constituiu a definição dos princípios editoriais subjacentes à construção do Arquivo, cf. Kari Kraus, “Once Only Imagined” (2002). Nessa entrevista, Morris Eaves indica como um dos factores então ponderados, o facto de os editores contextualizarem a especificidade própria de um arquivo electrónico da obra de Blake na edição dessa mesma obra tal como tinha sido feita até então:

And at some point we must always factor in the issues raised by our electronic medium: what will the hardware and software permit us to do? In electronic editing you meet the medium very forcefully because it's always an unfamiliar medium no matter how familiar you are with it, and you meet it as an editorial issue, to be weighed along with the rest of the entire editorial legacy (that is, the way other editors have represented Blake), pure principle, and so on. (2 11)

³⁵² O formato do livro é aqui entendido enquanto objecto físico, que não deve confundir-se com a configuração gráfica do texto.

Arquivo se propõe –, é pelo confronto com edições impressas de diferentes naturezas que Morris Eaves (2006b: 216) salienta as vantagens da edição electrónica:

In general terms, what we face is a huge, dispersed stock of related information to be presented for study. In that light, the otherwise bizarre interface of a multimedia digital resource becomes a more understandable, at times almost comfortable, experience, or one at least as comfortable as multi-volume catalogues, concordances, and variorum editions but potentially—and sometimes actually—far more powerful.

Por outro lado, ao valorizar a especificidade e a autoridade de cada uma das versões, procurando incluir o maior número possível e procedendo, a todo o momento a actualizações, os editores incorrem na fetichização do objecto e das diferenças ou mesmo na sacralização do que pode considerar-se *cada um* dos originais.³⁵³ Essa fetichização revela-se também na inclusão de versões redundantes: imagem fac-similada, transcrição textual, descrição da imagem, edição impressa de Erdman, na atenção dada ao pormenor que pode ser significativo como, por exemplo, a transcrição dos reclamos. Contudo, apesar da aparente redundância, cada uma dessas versões tem uma finalidade diferente, com a transcrição diplomática e as anotações a pretenderem proporcionar um texto legível, a descrição de imagem a procurar iluminar um fac-símile impossibilitado de escapar à ocultação da sua historicidade e a edição de David Erdman a servir propósitos muito práticos: tratando-se da edição de referência, é aquela que a maior parte dos académicos utiliza como fonte, pretendendo a sua inclusão facilitar o acesso e diminuir os constrangimentos levantados pela necessidade de ter mais do que um recurso físico disponível, podendo a pesquisa limitar-se à utilização do computador. Esta inclusão, que revela a adequação da edição ao público a que se destina, permite ao leitor o estudo da própria edição crítica de Erdman, a percepção das suas tomadas de decisão pela colação com os originais, e a sua comparação com as transcrições diplomáticas dos editores do Arquivo.

Para além de editar electronicamente a obra de William Blake, os editores, mais ou menos conscientemente, parecem querer estabelecer a forma acabada, completa e definitiva da edição. Com isso, assumindo-se como “agentes da posteridade”, parecem

³⁵³ Para uma descrição de modelos de bibliotecas digitais, da sua relação com as bibliotecas físicas que as alojam, dos traços ideológicos e culturais que a catalogação e indexação evidenciam e do tipo de leitura envolvido, a partir dos exemplos da Bibliothèque Nationale de France, da British Library, da Library of Congress e do Danvers Archival Center, cf. Elizabeth Losh (2004).

pretender estabelecer a edição de referência para futuras edições, com autoridade suficiente para se afirmar, durante um período de tempo significativo, como matriz. Esta intenção mais ou menos oculta valoriza o arquivo electrónico, por um lado, como se este fosse o único formato adequado à consecução de uma edição desse tipo, e, por outro, legitima *The William Blake Archive*, em particular, como se fosse possível aos seus editores afirmarem que William Blake gravou, escreveu e coloriu para ser representado electronicamente. A intenção de auto-validação e auto-legitimação torna-se mais distinta quando os editores assumem a posição blakiana de que o valor da sua obra será reconhecido pela posteridade. Para eles,

[...] the importance of the Archive ultimately lies with new generations of scholars and students. [...] In time we hope to see the publication of articles or even books that use the Archive and its material as primary sources of reference. This will take time, though how much time we don't know. (1999: 139)

Ao sintetizarem num conjunto de “Standards”, “Methods” e “Objectives” a racionalidade à qual o livro iluminado é sujeito, por extensão, os editores de *The William Blake Archive* fazem o seu próprio arquivo sujeitar-se a idêntica lógica, o que pode interpretar-se enquanto desejo de auto-legitimação e auto-validação, como se a edição concebida de acordo com os *seus* princípios fosse a mais adequada à obra que alberga. Os editores detêm, aliás, o *copyright* do Arquivo, assegurando os direitos legais sobre o próprio formato, e consideram que a flexibilidade das suas ferramentas de pesquisa de imagem “will ultimately justify the Archive’s claim of providing a visual concordance to Blake” (138). Esta atitude não deixa de introduzir uma contradição entre a consciência da temporalidade e da historicidade particular desta edição electrónica e a ambição dos seus editores de darem uma forma definitiva e completa à obra de William Blake, sobretudo se considerarmos que apenas uma edição ecléctica, ao situar-se à margem das circunstâncias históricas produzindo um texto que nunca existiu, pode, nesse sentido e só nele, produzir edições definitivas, que não necessitam de ser novamente editadas e que constituem obrigatoriamente versões de um texto. Esta ideia de edição “definitiva” pode ser encarada como tentativa de estabilização editorial, mas é gorada pelo facto de toda a edição crítica assentar em juízos críticos subjectivos, o que a impede de ser, alguma vez, definitiva. Os editores arriscam-se a parecer querer fixar, por arrastamento, o Blake ideal.

Enquanto formato electrónico, pela sua enorme capacidade mimética e de armazenamento, o Arquivo pode ultrapassar alguns constrangimentos do formato-livro e representar o texto na sua dimensão genética e social, isto é, documentando e representando criticamente as formas textuais tomadas no seu horizonte de criação e disseminação editorial – desde o trabalho na oficina de William Blake às edições do século XX. Esta possibilidade e a progressiva inclusão de novas cópias confere uma dimensão temporal ao Arquivo. Apesar de não ser, obviamente possível a reprodução do processo de invenção de cada página de cada livro, a abordagem materialista adoptada considera os códigos bibliográficos e as condições específicas pelas quais uma obra surge.³⁵⁴ Trata-se de uma abordagem que se justifica também pela materialidade muito específica da obra iluminada de William Blake e por esta resultar de uma transformação material nos meios de produzir literatura seus contemporâneos. Outra vantagem inegável é a capacidade de incluir progressivamente mais reproduções fac-similadas, sem necessidade de uma reedição da totalidade da obra de cada vez que isso acontece, como sucede na edição impressa.

A construção desta máquina de simulação e a tentativa de fazê-la conter o maior número possível de obras confrontam-se necessariamente com a impossibilidade de estabilização do significado textual. A crença no texto como objecto ideal e a crença no texto como o conjunto de todas as suas versões históricas materiais têm qualquer coisa em comum, mesmo de forma invertida, como reconhece Kathryn Sutherland (1998). Ambas as crenças têm uma dimensão paradoxal, na qual é possível detectar vestígios da ideologia romântica: Na primeira porque o texto, enquanto criação da imaginação, ressentindo-se da sua inscrição na materialidade da página e no livro, parece remeter para uma dimensão ideal a sua existência, de que a escrita seria sempre um registo insuficiente, incapaz de representar o sopro de inspiração e imaginação originais. A crença editorial no texto ideal seria, no fundo, uma extensão da crença romântica num texto que excede aquilo que o próprio autor conseguiria escrever. Na segunda porque a ansiedade epistemológica de acumulação de camadas sucessivas de informação que incluem dados técnicos, a redundância da transcrição diplomática, o maior número possível ou a totalidade dos textos, na tentativa de alcançar a completude se confronta com a impossibilidade de representação total da obra. A acumulação de detalhes da materialidade específica de cada vestígio documental, incluindo aqueles que incidem

³⁵⁴ Veja-se, por exemplo, para além da bibliografia indicada e das notas que acompanham cada obra incluída, o artigo de Viscomi “Illuminated Printing”.

sobre a própria auto-descrição técnica do arquivo, parece resultar em idêntico diferimento da possibilidade de um registo adequado. Também aqui a tentativa de controlar a instabilidade textual pela inclusão de todas as versões dos textos de uma obra é inatingível pois a materialização pela qual existe impede essa estabilização, uma vez que cada novo ficheiro digital acrescentado ao arquivo se constitui como mais um elemento de proliferação.

Se no primeiro caso a atenção ao pormenor é sintoma da impossibilidade de representação do todo ideal, no segundo, de forma invertida, o estatuto de texto de pleno direito assumido pelo fragmento traduz a consciência da impossibilidade da visão do todo, da obra completa. Por definição, um texto não é totalizável. Por ser um acontecimento temporal, variável, resultante do encontro entre leitor e texto, totalizá-lo significaria que deixaria de poder ser lido, pois essa actividade prosseguiria a proliferação do sentido. Isso é evidente no Arquivo enquanto edição electrónica, na medida em que constitui uma recodificação pela qual não varia apenas a leitura, mas a própria forma e estrutura do texto, a sua materialização. Nessa medida, mesmo que venha a incluir todas as formas históricas de um texto, *The William Blake Archive* não consegue pôr termo à disseminação editorial dos processos de significação, tal como o livro não é capaz de assumir a forma definitiva de um texto. Em ambos, o texto surge numa rede de relações com outras versões de si próprio, assim como em ambos os procedimentos editoriais constituem actos interpretativos e críticos, não isentos de subjectividade, em resultado dos quais qualquer coisa se perde e qualquer coisa se ganha. A própria estruturação do Arquivo actua dupla e contraditoriamente na limitação da proliferação das formas editoriais: ao mesmo tempo que procura conter todos os textos de uma obra e com isso construir a possibilidade de simulação, evidencia uma abordagem editorial aberta e irradiante, consonante com o princípio da “radiant textuality”. Nele, cada objecto constitui o centro de uma estrutura, o nó de uma rede que organiza outros objectos em seu torno. Por outro lado, a sua rigidez estrutural obriga ao cumprimento de determinados passos no decurso da pesquisa, o que hierarquiza os percursos de leitura, reforçando certas categorias classificatórias dos seus objectos.

O esforço colaborativo a que a reunião e digitalização de todos os documentos obrigou contrapõe o modo de produção institucional do Arquivo ao modo de produção individual de William Blake, que se constrói de sucessivas etapas. A aspiração à completude do conhecimento revela uma forma de “bibliographic resistance”: perante a dificuldade de se decidirem por uma versão particular de um livro iluminado,

conscientes das variações que todas elas apresentam e da autoridade relativa de cada uma, os editores optam por incluir progressivamente um maior número, introduzindo mecanismos de colação, como se a edição electrónica só ficasse concluída uma vez digitalizadas todas as cópias existentes. Esta valorização da materialidade textual conduz a que, na lógica de dispersão subjacente à edição electrónica, “[t]he effect [be] to reformulate the relation of detail to whole as one of detail to ever more detail” (Sutherland 1998: 25). Funcionando como níveis dispersos, as unidades independentes de significação dos sistemas informáticos combinam-se para a produção de significado, representando um objecto não correspondente ao original. Nesta perspectiva, o objectivo do Arquivo estará alcançado quando incluir toda a obra de William Blake, isto é, quando os seus editores lhe permitirem exercer “[...] la violence de l’archive même, *comme archive, comme violence archivale*” (Derrida 1995: 19), como se a totalidade do conhecimento se fizesse da soma de todos os detalhes e fragmentos, combinados os níveis da marcação, da digitalização e da disponibilização das diferentes versões, a possibilidade de colação e a pesquisa de texto e imagem.

Veja-se que, ainda que as cópias de um dado livro não tenham sido digitalizadas e incluídas no Arquivo, não deixam de ser listadas. Este desejo de esgotar a informação e a representação não se justifica apenas pela capacidade de armazenamento do meio digital. A compulsão arquivística de exaustividade faz parte do inconsciente digital, constituindo um sintoma da ansiedade epistemológica relativamente à completude do conhecimento e à sua fragmentação numa acumulação de pormenores. Esta ansiedade é compreensível, se considerarmos que, ao pretender proporcionar uma interpretação do arquivo físico de obras de William Blake, o Arquivo tem de simular a sua existência real. Como refere Aarseth (2001), a criação do virtual, entendido como “computorizado”, “digital” ou “em linha”, pode beneficiar da abordagem da hermenêutica, baseada numa compreensão gradual, nunca concluída, que opera por círculos, alternando entre as partes e o todo. A adopção deste modelo deve ainda compreender a especificidade da textualidade digital. Enquanto edição electrónica baseada na computação, o Arquivo vai-se construindo de camadas que obrigam a um trabalho interdisciplinar e, tal como uma ferramenta digital de pesquisa de texto não pode aspirar à imediação, o texto digital enquanto objecto de estudo exige um trabalho interpretativo a vários níveis, não podendo considerar-se o texto original.

O Arquivo parece romper com o modelo hermenêutico, ao procurar confinar os textos, “arquivá-los”, conter todos os textos do autor. Ao mesmo tempo,

paradoxalmente, o desejo de confinamento, comum neste formato editorial, pode ser interpretado como uma consequência da vontade de interpretar a totalidade dos documentos. Por outro lado, entra em contradição com a possibilidade de exploração da multiplicidade de ligações que caracterizam o ambiente digital e que constitui uma das virtualidades que levam um editor a optar por uma edição electrónica. Um projecto electrónico oscila entre o número limitado de códigos e ligações e os percursos teoricamente ilimitados que possibilita. Apesar de oferecerem de novo a obra de William Blake à leitura (com as possibilidades irradiantes e reconfigurantes do meio digital), os editores do Arquivo fazem-no dentro de um discurso crítico e interpretativo (visível nos comentários e anotações) em que a presença da função-autor (das suas intenções, dos seus métodos, dos seus símbolos), tal como foi construído pela tradição interpretativa, continua a ser predominante. Daí também a contradição entre a ‘revolução’ no meio de apresentação e a ‘conservação’ na reprodução institucional das categorias de acesso e de representação da sua obra. O Arquivo Blake não reproduz apenas a obra de Blake: reproduz também os dispositivos críticos e institucionais através dos quais a sua obra se reproduz.

Por outro lado, e em tensão com essa constatação, é também nesse momento que se constata a impossibilidade do “texto escrevível” barthesiano, porque embora representando a multiplicidade textual, enquanto formato editorial, o Arquivo tem de confinar a obra para poder dizer que a contém, que o “texto escrevível” só pode ocorrer “[...] antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens” (Barthes 1970:12). O que significa que, para se conformar às necessidades e objectivos académicos e a uma edição desse tipo, o texto tem de poder ser limitado, mesmo se um projecto electrónico não tem um “fim”. Esta constatação não deixa de ser paradoxal quando aplicada à obra de alguém que disse: “I must Create a System, or be enlav’d by another Mans / I will not Reason & Compare: my business is to Create” (E 1988: 153). Enquanto forma de conhecimento positivo, o Arquivo não pode deixar de apresentar-se como um sistema, que é, de resto, uma das propriedades da sua condição digital. Nalguns casos, os próprios objectivos de leitura do utilizador, que se orienta através dos paratextos, impõem limites à pesquisa. Noutros, são os modos de representação e estruturação hierárquica do Arquivo e a intencionalidade dos editores a não favorecer uma exploração aberta dos textos e das imagens e a dificultar uma leitura independente

dessa estrutura. Os limites ao “texto escrevível” são assim impostos, embora em diferentes medidas, quer por editores, quer por leitores, quer pelo próprio formato editorial.

Nesta construção da edição electrónica da obra de William Blake, o todo e a categoria do autor são reforçados. No Arquivo verifica-se a ênfase no carácter autográfico e caligráfico da obra. Apesar disso, o confronto permanente com o original não é feito procurando ocultar ou minimizar a presença editorial. Mesmo amputando a página e o livro iluminado de elementos bibliográficos relevantes, ao concentrar-se na representação apenas da imagem de cada página iluminada, a pesquisa não altera essa unidade formal e não faz de William Blake um autor digital. O que sai reforçado, apenas em parte, é o autor de uma obra iluminada que utilizou um processo de produção que lhe possibilitou introduzir variações cuja diversidade intencional é valorizada pela inclusão de várias cópias, tendencialmente todas as cópias de um livro. Não deixa de ser um acto interpretativo o facto de se ter optado por concentrar a representação na imagem e não na página ou na simulação do formato bibliográfico do livro. Esta abordagem centrada no objecto põe de parte a metodologia editorial ecléctica ou a busca de um texto ideal para se concentrar na simulação de objectos físicos únicos. Em *The William Blake Archive*, é o texto genético e social que é representado, materializado nos diferentes acabamentos dados à página, não uma intenção autoral única. São as ferramentas (editoriais) de pesquisa que permitem comparar as páginas das diferentes cópias, na sua materialidade singular, mais do que a intenção autoral. Daquela colação é a intenção autoral que, na sua multiplicidade, sai reforçada.

A resistência do livro a deixar-se representar em meio electrónico tem consequências substantivas pois, amputado esse formato bibliográfico, é uma parte do significado do livro iluminado que é eliminado, o que acentua o carácter simulatório do Arquivo. Ao eliminar os constrangimentos causados pela dificuldade de acesso ao original iluminado, dada a sua dispersão e delicadeza, e pelas limitações da edição impressa, uma vez que não existem reproduções fac-similadas de todas as versões e que, do ponto de vista físico, seria difícil lidar com tão elevado número de volumes, o Arquivo alterou o modo como o estudioso da obra de William Blake tem acesso e examina uma imagem ou um texto, o que procura neles, como transcreve as fontes, como procede à colação de documentos, evitando que tenha de deslocar-se a várias instituições para analisar os originais e de confiar na sua memória, em microfímes, fotografias ou fotocópias.

Enquanto arquivo electrónico hipermédia, é uma forma tecnológica mais complexa do que o livro, proporcionando simultaneamente uma edição crítica, centrada nas relações entre as várias versões de um texto, neste caso, produzidas pelo autor e não por um editor, e, ao mesmo tempo, focada no objecto enquanto artefacto físico, que permite perceber as relações entre o Blake poeta, gravador, impressor e pintor. A sua construção editorial cria ainda um contexto para as diferentes versões, assente numa lógica intertextual e metatextual, de uma forma diferente da edição impressa, que remetia as variações para o aparato crítico, demonstrando que os textos e as relações que estabelecem entre si são parte integrante do próprio texto (McGann 2001). Neste processo, existe o risco de apesar da incapacidade do livro de abarcar e representar o texto nas suas múltiplas versões, o meio electrónico lhe negar o seu estatuto de significação enquanto elemento bibliográfico. Além disso, o acesso e o estudo da obra do autor em meio digital contrariam princípios fundamentais e fundadores da poética de William Blake: a não separação do meio e da mensagem, da invenção e da execução, ainda que isso significasse um processo moroso de produção e o desconhecimento da sua obra.

O princípio implícito de que o Arquivo consegue ultrapassar limitações físicas do livro pode ser encarado como uma forma de auto-validação e de produção de autoridade desta edição e das orientações editoriais por que se rege. Este facto não deixa de constituir um paradoxo, se considerarmos a impossibilidade da existência de uma edição definitiva e que *The William Blake Archive* surge num determinado contexto histórico, institucional e tecnológico. Ao mesmo tempo que hipermedeia o artefacto original utilizando códigos digitais, em última análise, o Arquivo consolida-o enquanto contendor do significado documental, fazendo da sua condição autográfica garantia de autenticidade e originalidade. Numa era de crescente reprodução, a sensação de proximidade do original proporcionada pela virtualidade da mediação digital pode ser sintomática da vontade – ou da ilusão – de “des-reprodução”, como se o fac-símile digital pudesse recuperar a aura do objecto singular. Ao reproduzir a obra de William Blake e ao manter-se um sítio de acesso livre em linha, o Arquivo actualiza, de certa forma, as palavras de Walter Benjamin relativamente a outras formas de reprodução mecânica da obra de arte:

[...] a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual. [...] *Mas no momento em*

que o critério da autenticidade deixa de ser aplicável à produção da obra de arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política (215-6).

Tirando partido das virtualidades hipertextuais e da distribuição em rede electrónica, o Arquivo proporciona ao leitor a observação e análise de uma obra que de outra forma seria inacessível a muitos. Com isso, amplia exponencialmente a democratização do acesso, que Benjamin considera uma consequência da reprodução mecânica da obra de arte. Pode dizer-se ainda que *The William Blake Archive* é, antes de mais, uma edição, um conjunto de reproduções, anotações e transcrições editadas, codificadas e disponibilizadas de acordo com uma dada teoria editorial e da arte de William Blake, mediante a utilização de estratégias de remediação. O Arquivo não pode furtar-se à dupla lógica de imediação e hipermediação: por um lado, mostrando fac-símiles dos originais que produzem a ilusão de acesso ao objecto, abolindo temporariamente a diferença entre imagem digital e impressão iluminada; por outro lado, mostrando a multiplicidade das suas interfaces e ferramentas de manipulação e pesquisa, assim como a multiplicidade das suas camadas de anotação e dos seus níveis hierárquicos. Esta constatação acentua o carácter simulatório do Arquivo, construindo a sua autoridade enquanto edição destinada, antes de mais, ao estudo da obra de William Blake.

6.2. Estratégias de remediação: imediação e hipermediação em *The William Blake Archive*

O facto de *The William Blake Archive* ter sido concebido para ser utilizado prioritariamente por especialistas no estudo das diferentes vertentes artísticas de William Blake e de procurar recuperar a sua configuração original obriga a que a remediação dessa obra decorra na dialéctica entre imediação e hipermediação. Ao representarem as vertentes icónica e verbal da página iluminada, os editores procuram

disponibilizar uma obra correspondente à original de modo a que o leitor esqueça a presença do meio. Suscitando diferentes estratégias que opacizam a transparência da leitura do fac-símile digital, o esforço de autenticação documental decorre na tensão do desejo de representar o original, e, com isso, conferir autoridade ao Arquivo, e, ao mesmo tempo, de substituí-lo e ultrapassá-lo. *The William Blake Archive* constitui um exemplo particularmente produtivo para apreciar as relações entre palavra e imagem, pois nele interagem as implicações da fac-similação do livro iluminado, a natureza intercanónica da obra e as concepções artísticas do autor, que fundamentaram a invenção da impressão iluminada. Nem mesmo um fac-símile deixa de ser uma simulação, implicando questões de escala, resolução, eventualmente de cor. Como Tanselle afirmara, referindo-se aos materiais impressos, reproduzidos através de fotocópia, fotografia, microfilme:

Nearly all such materials were originally printed in editions of more than a single copy; and, if more than one copy of an edition survives today, anyone wishing to make a reproduction of that edition must decide which copy to use. Copies of an edition (that is, copies printed from the same type-setting) cannot be assumed to be identical to each other for the same reason that reproductions cannot be assumed to be identical to the originals: they are separate physical objects, separate documents. (SB 042: 37)

O Arquivo tem a capacidade de simular com grande rigor o livro iluminado precisamente à custa da diferença, isto é, porque a materialidade do meio digital é distinta da materialidade do texto impresso. Alterada a forma física que veicula um determinado significado, o que o utilizador vê no ecrã do computador não é a própria página, mas uma representação sua, uma “deformação” (McGann 2001b). A imagem fac-similada adquire uma *dupla superfície* que constitui uma dupla mediação: a resultante da digitalização e a do ecrã do computador. Além disso, as edições fac-similadas podem alterar ou ignorar propriedades do texto, ao nível da estrutura, do *layout*, da transcrição ou da paginação. A tentativa de abolir a distância entre o fac-símile e o original revela-se paradoxal, pois o Arquivo constitui um ambiente editorial crítico e uma representação não neutra desse original. Enquanto arquivo da obra de William Blake, *The William Blake Archive* dá uma visão particular dessa obra, tal como outra forma editorial, porventura aparentemente mais “des-editada”. Em consequência disso, e tendo presente que “[l]’archive a toujours été un *gage*, et comme tout *gage*, un

gage d'avenir", "[...] on ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon. Le sens archivable se laisse aussi et d'avance co-déterminer par la structure archivante" (Derrida 1995: 37).

Uma transcrição de um texto reproduz uma selecção dos seus traços, nunca a sua totalidade: "the words but not their size on the page or the depth of the chisel marks, major changes in type style but not variations in the ink's darkness from page to page over time" (Lavagnino 2006: 338). Por outro lado, a capacidade de armazenamento de textos de um arquivo e a natureza do meio condicionam a recepção de uma obra e potenciam a introdução e rápida difusão de erros. No caso da obra de William Blake, pode dizer-se que, mesmo considerando os meios utilizados pelo autor, que compreendem a chapa de cobre, o ácido, a tinta, a sua obra e processo de produção são relativamente menos mediados do que o acesso resultante da digitalização em de *The William Blake Archive*. Não é possível representar o resultado de uma técnica autográfica como a de Blake sem intervenção editorial, num processo de remediação isento de hipermediação. A rede de documentos que é necessário ligar entre si impede a ilusão do acesso ao original ou àquilo a que Walter Benjamin chama "a aura da obra de arte". O próprio fac-símile digital pode suscitar a necessidade de uma análise mais precisa de elementos bibliográficos como o papel, apesar das ferramentas que, nalguns casos, permitem distinguir as suas características. Por exemplo um estudo como *Blake and the Idea of the Book* não poderia prescindir da análise do artefacto físico, para não falar já do desenvolvimento do próprio método de produção do autor, na "Manchester Etching Workshop".

A adequação de uma representação digital resulta da definição de um modelo de texto computacional capaz de actuar ao nível da expressão e do conteúdo e da utilização correcta de uma linguagem de marcação. Esse modelo tem de combinar a representação e o processamento de texto imediatamente a partir da codificação binária, com a formalização de operações críticas de análise da instabilidade textual e de reconstrução do texto, e ainda com os procedimentos de análise e interpretação de texto. A linguagem de marcação é particularmente importante para a consecução dos dois critérios que Buzzetti (2002) considera fundamentais para a representação digital dos objectos através das imagens: "exhaustivity", que se refere à capacidade de a marcação representar a dimensão dupla dos dados, a estrutura dos dados (expressão da informação) e o modelo dos dados (conteúdo da informação), e "liability", referente à

compatibilidade entre a representação obtida pela marcação e as operações críticas de reconstrução e interpretação do texto.

O esforço dos editores de *The William Blake Archive* para progressivamente incluírem a totalidade das cópias de cada livro iluminado, desenhos, pinturas e gravuras do autor pode ser entendido como uma outra forma de alcançar a transparência na representação e a desierarquização, na medida em que ultrapassa a valorização relativa de qualquer das cópias de uma obra e de qualquer das facetas artísticas de William Blake. Os editores do Arquivo disseram, a certa altura: “We are endeavouring to provide the tools and the resources, but it will be up to others to make loading the Archive in a browser window as intuitive as opening their copy of the Erdman or Keynes edition” (1999: 139). Implícita a esta expectativa parece estar a admissão de que manusear uma edição impressa ou as ferramentas do Arquivo não é exactamente a mesma coisa e que o acesso e pesquisa nesse último formato têm qualquer coisa de artificial ou, pelo menos, de não natural, porque não tão intuitivo. A interface gráfica transforma os utilizadores, antes de mais, em “viewers of a visual field in which readable text may (or may not be embedded)” (Morris Eaves, Robert N. Essick & Joseph Viscomi 2002: 225). Esta vertente visual do documento em meio digital é salientada por Laura Mandell, para quem “Books of course contain pictures, but they also in one sense contain *only* images, as can be seen when reproducing them digitally as page images” (758). Embora Vannevar Bush tivesse concebido a “memex” como uma máquina capaz de armazenar quantidades vastas de informação e de estabelecer ligações entre elas de acordo com o funcionamento por associação da mente humana, enquanto condição do acesso em meio digital, a interface intermedeia sempre a mão e o olhar do utilizador e a obra representada. Assim, ao interagir com a obra representada, concorre para o seu significado. Ainda que o leitor naturalize, mais ou menos conscientemente, a utilização, é-lhe impossível não ter a percepção da presença da interface e, desde logo, do rato.

Funcionando como “Vegetable Glass of Nature” (E 1988: 555), apesar da qualidade técnica não reveladora da pixelização da imagem, a interface, as ferramentas de indexação e pesquisa constituem um factor de hipermediação. Tal como o papel, as margens da página, a fonte, a encadernação, a interface não pode ser entendida independentemente do texto. Por um lado, a forma adapta-se à função, com as ferramentas de pesquisa a ampliar o potencial analítico do Arquivo e a sua eficácia enquanto instrumento de estudo da obra de um autor multimédia. Além disso, o tempo e

a familiaridade adquirida com a utilização tendem a naturalizá-la aos olhos do utilizador. Por outro, a impossibilidade de remediar, de forma transparente, os códigos visuais do original diminui a eficácia da simulação. O meio utilizado por William Blake era uma componente importante da sua técnica de produção, mas ainda assim esta era relativamente pouco mediada por comparação com a disponibilização em meio digital. Se tomarmos uma página iluminada original, sabemos que se trata da página cujo texto e desenho William Blake gravou na chapa de cobre, que imprimiu ele próprio na folha de papel que observamos e à qual deu o acabamento final com tinta, o que não é, obviamente, possível em meio digital, em que o utilizador sabe não poder tocar no que vê.

Enquanto componente manipulável da interface, as ferramentas de indexação e pesquisa funcionam como códigos bibliográficos digitais, condicionando o acesso aos textos e constituindo-se como parte da estrutura do texto, instâncias do texto digital que afectam a sua materialidade (Hayles 2005: 90-1) e, com isso, o seu modo de significação. A possibilidade de seguir hiperligações que constituem “a rhetorical device” contribui para perturbar a transparência. Como Shillingsburg regista, “[w]hat is being ‘electronified’ in an electronic scholarly edition is not the texts but the access to texts and textual scholarship” (2007: 85). No entanto, apesar das implicações que essa constatação acarreta para a relação do leitor com o texto, os editores não fazem qualquer referência à forma como os códigos digitais alteram a leitura proporcionada pelo livro iluminado. Ao deixar para o leitor a tarefa de, num futuro cuja proximidade não prevêem, utilizar o Arquivo com a naturalidade com que abre uma edição impressa, os editores procuram legitimar e validar a edição, independentemente dos constrangimentos que esta possa apresentar. Trata-se de uma retórica de naturalização da representação textual digital.

A representação de cada livro iluminado corresponde então não apenas a esse objecto, mas também à da diferença em relação a ele, à da sua ausência, uma vez que não é possível descodificar ou codificar totalmente qualquer original:

A true critical representation does not accurately (so to speak) mirror its object; it consciously (so to speak) deforms its object. The critical act therefore involves no more (and no less) than a certain perspective on the object, its acuity of perception being a function of its self-conscious understanding of its own powers and limitations. (McGann 2001b: 173)

Esta diferença entre objecto original e objecto representado agudiza-se pela aparente imaterialidade do meio digital, que transcende a página iluminada. Além disso, as limitações das linguagens de marcação, pela forma como organizam os textos e as suas ligações e elementos pesquisáveis não deixam de acentuar a separação entre conteúdo e forma e, com isso, a sensação de imaterialidade digital. Esta circunstância reflecte-se na estrutura hierárquica em árvore pela qual o Arquivo se organiza que constitui porventura o elemento de hipermediação mais constrangedor da utilização.³⁵⁵ Por vezes, o facto de os editores se terem visto obrigados a adoptar ferramentas criadas para outros fins ou tipos de público resultou em determinados constrangimentos. É o caso dessa rigidez estrutural, que ficou a dever-se à utilização de folhas de estilo *DynaWeb*, concebidas para conter grandes quantidades de texto organizado hierarquicamente e não a obra de William Blake codificada em SGML.

A navegação no interior do Arquivo demonstra que o entendimento do hipertexto como uma actualização da teoria literária pós-estruturalista não é rigoroso. A textualidade aberta e não linear de Barthes, infinitamente inacabada de Derrida ou descentrada de Foucault, não pode ser fechada ou contida numa rede de ligações que pretendem alcançar um texto completo. Por vezes, uma edição hipertextual corresponde precisamente ao desejo de controlar o texto, de estabelecer ligações previsíveis, o que também sucede em *The William Blake Archive*, que, mesmo não sendo auto-contido, é um hipertexto hierárquico relativamente fechado. Por um lado, a sua estruturação rígida, manifesta também ao nível de cada *Object View Page* (OVP) e da pesquisa de imagem, torna-o previsível, transmitindo confiança ao utilizador. Com isso, assegura a consistência interna e diminui a “fuzzy coherence” (Jukka Tyrkkö 151) caracterizadora do ambiente hipertextual, promovendo a pesquisa e a análise documental. Contudo, embora clarificando, organizando e articulando as ligações possíveis, obriga o leitor a percorrer, sem outra opção, os mesmos passos, acabando por tornar o acesso pouco natural. As próprias categorias de pesquisa de imagem são pré-determinadas, orientando completamente os percursos do leitor. Além disso, suscita a utilização articulada de estratégias de leitura vertical e horizontal, que diferem das usadas na edição impressa, o que pode acarretar alguma dificuldade ao leitor com menos competências de navegação.

³⁵⁵ O Arquivo constitui assim uma “ordem local” numa rede mais vasta e, porventura, menos controlada que é a *Internet*, em que se relacionam várias “ordens locais”, com critérios editoriais e estruturação díspares.

Embora o formato do ecrã seja rectangular como uma página impressa, na prática, o meio digital deve explorar as potencialidades e funções não inerentes à página impressa ou que ela, pela sua especificidade, não pode desempenhar. No Arquivo, “the reading eye” assume as funções que McGann lhe atribuía para a leitura do livro iluminado: as de ser ao mesmo tempo “a scanning mechanism” e “a linear decoder” (1991a: 113), mas a descodificação em termos lineares e espaciais processa-se de acordo com estratégias específicas do meio digital. No processo de representação, pode dizer-se que, embora tendo explorado a capacidade do meio digital de albergar um número elevado de dados e desenvolvido mecanismos de pesquisa de texto e imagem inovadores, os editores do Arquivo não exploraram completamente o “rhetorical device” (Dalgaard 2001: 177) proporcionado pelas potencialidades hipertextuais. A rede de ligações que está na base da “second-order textuality” (Dalgaard 2001), que suscita a metaleitura, isto é, o estabelecimento de relações entre texto principal e textos secundários, capazes de proporcionar a navegação de texto para texto, funcionando como interface entre texto e arquivo é bastante rígida em *The William Blake Archive*.³⁵⁶ Por exemplo, não existem hiperligações que permitam associar aspectos das diferentes obras, disponibilizando-os em paralelo ou sequer incluir documentos de outros arquivos ou sítios em linha. Estas possibilidades só podem ser executadas, no primeiro caso, pela manipulação de janelas do *browser*, no segundo, utilizando a *VirtualBox*. A navegação processa-se necessariamente através do índice geral, do *Navigator*, ou da ferramenta *Compare*, sendo possível a colação apenas de diferentes cópias de um mesmo livro. Além disso, a hierarquização das hiperligações reduz a usabilidade e acentua a hipermediação criada pela interface.

É o facto de os editores perseguirem a “aura” do original que os impede de reformular a representação ou, pelo menos, o modo de apresentação dos documentos. Esta estratégia representacional serve para associar ao Arquivo o estatuto do original – e o daqueles que têm acesso a ele. Nesse aspecto, a edição perde a oportunidade de introduzir estratégias diferentes de abordagem da obra de arte, mantendo o vínculo bibliográfico e categorias do livro como a página, mesmo se as margens da folha são eliminadas. A própria concepção de página enquanto unidade textual básica, isto é, enquanto objecto físico concreto, situando-se numa opção editorial na linha da teoria

³⁵⁶ Embora em última análise todos os documentos estejam ligados entre si, a unidade textual básica em que assenta a estruturação técnica do Arquivo é a página e é a partir desse nó que irradiam anotações, transcrições diplomáticas e se estruturam ferramentas de pesquisa.

social da edição, constitui, ao mesmo tempo, uma convenção impressa que se mantém no processo de remediação. Não deixa, porém, de ser também resultado de limitações técnicas relacionadas com a dificuldade de representação da imagem, em particular com o mecanismo de pesquisa *Inote*.³⁵⁷ Só em parte o desenho gráfico da *Object View Page* resulta da decisão tomada desde o início de não representar o livro ou a página iluminada, mas de centrar a representação na imagem. Assim, os botões e as ligações situam-se acima ou abaixo da imagem, ocupando esta a zona central do ecrã. À sua volta, o espaço deixado livre explica-se não só por razões estéticas ou de facilitação da leitura, mas também técnicas, em virtude de essa área ser necessária aquando da utilização da ferramenta *ImageSizer*. Em resultado desse constrangimento técnico, cada *Object View Page* tem uma dimensão vertical que não permite a sua visualização no ecrã de uma só vez.³⁵⁸ Também as ferramentas que permitem avançar e retroceder não são iguais no topo e no fundo de cada página, simplesmente porque o ambiente *DynaWeb* não suportava a imagem gráfica dos ícones. No primeiro caso, existem duas hiperligações – *Previous* e *Next* – as quais são substituídas, no segundo, por duas setas introduzidas em 2000-2001 para evitar que o utilizador tivesse de voltar ao topo da página sempre que pretendesse navegar no interior de uma cópia.³⁵⁹ Por outro lado, a ausência de neutralidade que faz da página o objecto central trai o potencial associativo

³⁵⁷ McGann explicava esta opção, numa altura em que a linguagem de marcação utilizada não era ainda a XML:

Only if the basic unit is the page (or the page opening) can the lineation in the digital image be logically mapped to the SMGL markup structure. Of course if SMGL software were able to handle concurrent structures, this consequence would not necessarily follow. [...] *The Blake Archive's* work conforms to the original thought about Inote that it be shaped to integrate meta-data in an SMGL-marked text to the direct study of the digital images that constitute that meta-data. (1998).

Esta opção não deixa de corresponder ao entendimento de William Blake da página como unidade básica dos seus livros, cujo número e *lay-out* não tinha de pré-determinar em virtude do seu método de produção autográfico e da fusão de invenção e execução.

³⁵⁸ Estes condicionamentos foram já parcialmente resolvidos pela introdução, em 2000-2001, de menus pendentes nas ferramentas *Compare* e *Show me...* ao fundo da página, em vez de num quadro contendo hiperligações que ocupava mais espaço.

³⁵⁹ Com a mesma finalidade de facilitar os percursos no interior do Arquivo, foram introduzidos o ícone *Navigator* e a função *Compare*. Registe-se que, relativamente a *Songs of Innocence and of Experience*, o *Navigator* apenas lista oito cópias – C, F, L, R, V, Y, Z, AA – enquanto o *Copy Index* inclui ainda as cópias B, A e T (acesso 9-02-09).

do hipertexto. Uma vez percorrida a hierarquia rígida do Arquivo, dentro de cada livro, a navegação processa-se horizontalmente.³⁶⁰

Estes dois elementos de hipermediação, por vezes resultantes de constrangimentos técnicos, integram um nível intermédio entre canal e discurso, caracterizador da especificidade da comunicação em meio digital: “the active application that manipulates the signs at the time of use” (Aarseth 2003: 419-20), e que “is neither part of the discourse nor the channel but constitutes a third, rule-based in between the other two” (420). Obrigando o utilizador a uma determinada *performance*, não se limitam a possibilitar o acesso às obras e diferentes funcionalidades, mas são sintomáticos da resistência do livro à sua representação digital e da inadequação de alguns dos princípios desenvolvidos no âmbito da *Text Encoding Initiative* para representação de algumas das suas propriedades. A representação que fazem dessa outra representação que é o livro iluminado deve assentar num conhecimento mais preciso do que é um livro, testando frequentemente os seus limites na possibilidade de representação de algumas das suas propriedades. Paradoxalmente, ao servirem o propósito do arquivo electrónico de transcender o original iluminado de difícil acesso e de proporcionar uma análise impossível às edições impressas, as ferramentas de indexação e pesquisa mantêm a ligação a esse original pela multiplicidade de informação que sobre ele proporcionam.

No Arquivo não se verifica apenas a ansiedade epistemológica de esgotar as versões e os documentos que caracteriza a retórica auto-justificativa do arquivo electrónico, mas também a tentativa de esgotar a meta-informação e de incluir o maior número possível de dados relativos aos aspectos técnicos. Trata-se de um outro tipo de intertextualidade promovido pelos metatextos, que, situado ao nível do discurso, constitui um terceiro elemento de hipermediação. É de salientar que, em cada *Object View Page*, as ligações *Copy Information* e *Electronic Edition Information* surgem lado a lado, o que permite concluir que, para os editores, o processo de composição e edição de William Blake é tão importante quanto a clarificação dos procedimentos envolvidos na edição electrónica da sua obra, um pouco à imagem da importância equitativa atribuída por William Blake à sua dupla função de “Author & Printer”. Clicando no botão *Info*, acede-se ao registo da *Image Documentation* de cada imagem, que descreve pormenorizadamente o processo de criação e disponibilização dos ficheiros electrónicos

³⁶⁰ Ao accionar a ferramenta *Compare* é possível aceder directamente a uma dada cópia a partir de uma hiperligação situada ao cimo de cada página.

(figura 128). Também nestas auto-descrições se revela a ansiedade editorial de esgotar a meta-informação relativa aos ficheiros electrónicos (figura 129).

Tratando-se de uma tendência promovida pelo próprio meio digital dada a sua capacidade de armazenamento, é, ao mesmo tempo, uma forma de hipermediação e de modelação do conhecimento documental, que denuncia a preocupação com o rigor técnico, mas também com a acumulação de “fragmentos”, não só no respeitante à inclusão das versões dos textos de uma obra no sentido da construção do todo, mas também dos elementos das diferentes camadas que se combinam na textualidade electrónica:

Where the eclectic ideal-text edition presumed, in accordance with its Coleridgean antecedents, to tell us *how* to know, through a combination of abstracted and hypostatized textual states, the empowering of detail to the point of superabundance reveals an anxiety about *what* to know, and replaces the implied certainty of general principles with informatic excess, detail at the service of detail, in a hypothesized totality that assures us only instability and impermanence. (Sutherland 1998: 27)³⁶¹

Nem sequer a circunstância de a impressão iluminada constituir uma forma tecnológica ideologicamente mediada e auto-consciente da sua materialidade encontra paralelismo num meio tecnológico construído por sucessivos níveis independentes, código-máquina, marcação, disponibilização estruturada por uma interface rígida, que se combinam num sistema informático. Por outro lado, o desejo de exaustividade relativamente ao registo dos elementos técnicos da resolução e digitalização das imagens pode ser entendido como uma forma de ocultar a intervenção editorial. Os editores justificam o que pode considerar-se a fetichização do objecto com o desejo de alcançar a transparência: “This exercise is motivated by the scholarly values of self-scrutiny and full disclosure – transparency for the sake of accountability” (Eaves 2006b: 215), como se na transparência metodológica residisse também a transparência política que justifica o poder deste modo de representação científica da textualidade blakiana.

³⁶¹ Pela atenção dada ao fragmento, a edição electrónica inverte a relação entre as partes e o todo que se manifestava, na ideologia romântica, pela reavaliação sistemática do detalhe e, como no caso de Wordsworth, pela revisão obsessiva, sintomáticas, simultaneamente, da incapacidade do texto impresso e do livro de representar o texto original, autêntico, inspirado e espontâneo tal como surge na mente do poeta enquanto sujeito unitário, e, ironicamente, da tentativa de recuperação desse todo ideal. Nessa perspectiva, “[d]etail thus becomes the effective sign of wholeness” (Sutherland 1998: 29).

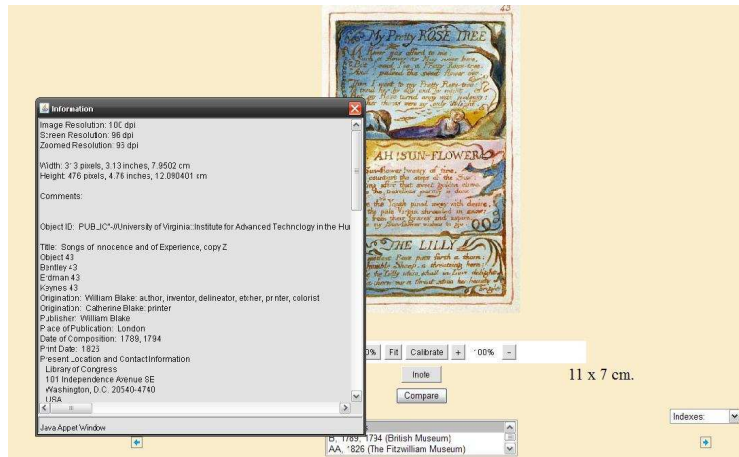


Figura 128 – Informação disponibilizada, clicando na ferramenta *Info* de *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 43 (Bentley 43, Erdman 43, Bentley 43), “MY PRETTY ROSE TREE”

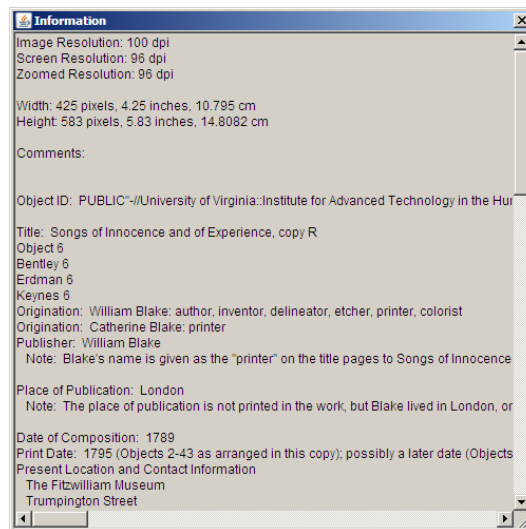


Figura 129 – Meta-informação relativa ao ficheiro de “Echoing Green”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia R, gravura 6 (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), c. 1795, c. 1808 (The Fitzwilliam Museum) obtida mediante utilização do botão *Info*.

Contudo, as propriedades da digitalização não são propriedades do objecto digitalizado e resultam de uma intervenção editorial que Viscomi reconhece implicitamente, quando refere que a correcção da cor das imagens digitalizadas é uma tarefa que compete a um editor: “Color correcting images is a form of editing, and as such is work requiring decisions best made by an editor and not scanning assistants” (2002: 37). Ainda que a produção de fac-símiles digitais aparente ser uma operação mecânica e objectiva, a objectividade é relativa, podendo falar-se em “documented subjectivity” (Vanhoutte 1999) na codificação e organização interna do Arquivo. Nessa medida, a meta-informação funciona como factor de opacização, não apenas pelo facto

de sobrecarregar a página iluminada com a abertura de novas janelas, mas também porque, pretendendo alcançar a transparência dando a conhecer todos os procedimentos, fá-lo revelando a dimensão editorial. Por outro lado, contribui para a autoridade cultural do Arquivo, reforçada pela simulação da autenticidade dos originais, não só pelo fac-símile, mas também pela manutenção da ordem e da paginação do objecto, pela disponibilização de informação sobre as dimensões da gravura e da página e pela especificação da escala. Mantido o vínculo bibliográfico, a obra não é desligada do original iluminado, o que confere credibilidade e assegura o rigor editorial e textual dentro dos actuais paradigmas. Além destas hiperligações, na secção “What’s New in the Archive”³⁶², a entrada relativa à actualização realizada em Setembro de 2007 oferece uma hiperligação para os créditos do Arquivo,³⁶³ em que é discriminada a equipa de trabalho por ele responsável, actualizada após deslocalização do servidor do IATH.

A marcada retórica de apresentação do Arquivo tem implícita uma teoria acerca dos materiais, suas ligações e acesso, que se pretende directamente relacionada com os seus objectivos académicos. Enquanto elemento de hipermediação, faz-se sentir imediatamente após o leitor ter clicado no botão de acesso ao servidor e, ao mesmo tempo, ter lido e aceite os termos e condições de utilização do Arquivo. A página de entrada regula a utilização do Arquivo, quer no respeitante aos esclarecimentos sobre princípios organizacionais, pela hiperligação *Help*, que presta esclarecimentos relativos a aspectos técnicos e à navegação, ao *copyright* dos documentos e do próprio Arquivo. Já no seu interior, a própria organização das ligações evidencia a hierarquização. Constituindo um vestígio do índice da edição impressa, as hiperligações da página de entrada demonstram como, em meio digital, é imediatamente ao nível dos títulos que se procura potenciar a retórica hipertextual. A estrutura hierárquica do Arquivo aproxima-se de uma edição impressa ainda no sentido em que a organização do saber em árvore foi um princípio tradicionalmente utilizado pelo impresso. Havendo procedimentos editoriais que não são novos e não sendo a possibilidade de estabelecer percursos multilíneares exclusiva de um arquivo electrónico, verificando-se também, por exemplo, numa enciclopédia enquanto arquivo impresso de textos, a hiperligação constitui, a par da capacidade de armazenamento, a grande potencialidade do meio digital. Importa pois verificar em que medida altera a leitura e o estudo dos textos.

³⁶² Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/update-2007-09-14.html>>.

³⁶³ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/credits.html>>.

No índice geral do Arquivo, dada a impossibilidade de fixar definitivamente a sequência relativa dos textos, foi seguida uma abordagem semelhante à adoptada por David V. Erdman, que agrupou os escritos do autor de acordo com a sua natureza, seguindo um critério cronológico lato e apenas quando as relações temáticas ou genéricas intertextuais não eram suficientemente coesas para permitirem associar os textos. No momento da construção optou-se por conferir o máximo de consistência ao Arquivo, o que determinou a ordem de inclusão dos documentos. Depois do cânone dos livros iluminados, ordenados cronologicamente, as obras a incluir foram seleccionadas de acordo com critérios de relevância técnica, formal e temática, e de representatividade enquanto grupo. No Arquivo, as colecções encontram-se organizadas num índice geral, por tipos,³⁶⁴ designadamente, à cabeça, *Illuminated Books*,³⁶⁵ seguidos de *Commercial Books Illustrations*, *Separate Prints and Prints in Series*, *Drawings and Paintings*, *Manuscripts and Typographic Work*, em permanente actualização. Esta organização hierárquica contribui para a clareza do Arquivo, particularmente se, antes de o leitor iniciar a sua utilização, explorar a subsecção *Tour of the Archive*, da secção *About the Archive*³⁶⁶ Visto que se trata de um arquivo muito vasto, o facto de dispor de cinco ícones ao fundo do *Work Index – Home, Navigator, Search, Java/Non-Java, Help*³⁶⁷ –

³⁶⁴ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/indexworks.htm>>.

³⁶⁵ A primeira geração de editores de William Blake estabeleceu logo os livros iluminados como elemento central do legado do autor, ao mesmo tempo que, por assim dizer, os estilhaçavam, separando imagem e texto, acomodando-os aos suportes convencionais do pictórico e do verbal. Os editores do Arquivo consideram-nos “a kind of archival and editorial backbone for the project” (*Editorial Principles: Methodology and Standards in the William Blake Archive*, <<http://www.blakearchive.org/public/about/principles/index.html>>), devido ao seu valor histórico e artístico, aos desafios editoriais e técnicos que punham, à sua coerência relativa, às dificuldades que a sua fragilidade e a sua localização dispersa desde sempre acarretaram aos estudiosos da obra de Blake e ao lugar que nela ocuparam e à sua experiência então recente de edição dos volumes do *Blake Trust*.

³⁶⁶ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tour/index.html>>.

No momento da construção do Arquivo, procurou-se alcançar o máximo de consistência, adoptando-se uma orientação metodológica assente em critérios editoriais eles próprios promotores de coesão e unidade. Por esse motivo, depois do cânone dos livros iluminados, as obras a incluir foram seleccionadas de acordo com a sua relevância técnica, formal e temática, e a sua representatividade enquanto grupo.

A decisão de partir dos livros iluminados fundamentou-se não só no seu valor artístico e histórico e interesse do ponto de vista do estudo e da investigação, mas também na integridade relativa do conjunto. Por outro lado, representava um desafio editorial e técnico, levantado pela fragilidade e dispersão do material, que exigia (e permitia) o tratamento simultâneo de questões relativas à reprodução de aspectos textuais e visuais. A seguir à publicação de cinquenta cópias dos dezanove livros iluminados, seguindo o mesmo critério de coerência e sem pretender hierarquizar a publicação das obras, partiu-se para a edição de livros não-iluminados, escolhidos por manterem uma relação com os livros iluminados e entre si; prosseguiu-se com a digitalização de outras obras individuais relacionadas, ainda com os livros iluminados, tais como provas, impressões a cores e separadas, gravações comerciais e, finalmente, grandes grupos de materiais caracterizados por manterem entre si relações que lhes conferem uma integridade de conjunto. Não há qualquer tentativa de considerar estes últimos trabalhos acessórios do primeiro, seguindo-se princípios editoriais rigorosos e observando-se a estrutura reticular hipertextual.

³⁶⁷ Este ícone aloja uma hiperligação ao *Help Document* (<http://blakearchive.org/blake/help/help.html#4>) muito útil, que, para além de indicações textuais inclui imagens ilustrativas do funcionamento das

também disponíveis em muitas das páginas, facilita a navegação. Este objectivo é favorecido por esses ícones manterem a mesma apresentação gráfica em todas as secções/subsecções e se encontrarem situados ao fundo da página, a zona mais funcional em termos de utilização (figura 130).

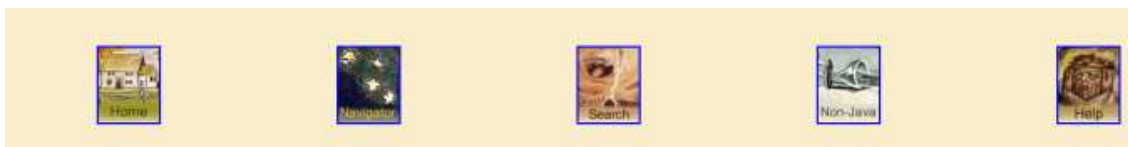


Figura 130 – Ícones de navegação de *The William Blake Archive*.

Se a hierarquização tem a vantagem de orientar e simplificar o acesso, torna-o também moroso. Quando o leitor pretende aceder a um dos exemplares da secção *Illuminated Books*, até chegar à obra pretendida, tem de percorrer quatro hiperligações, o que turva a transparência do acesso e torna o Arquivo pouco amigável. A partir do índice geral (*Collection Index*) é possível chegar ao índice de cada obra disponibilizada (*Work Index*). Esta secção oferece uma multiplicidade de informação relativa à obra seleccionada que, no caso dos livros iluminados, contém, para além de uma breve introdução, a listagem das cópias existentes e da sua localização actual (*Complete Index*). O principal objectivo deste índice é, aliás, permitir o acesso à cópia pretendida, o primeiro passo no sentido daquele que constitui o cerne do Arquivo: o objecto-página, no caso dos livros iluminados.

Para além de uma leitura vertical, a estruturação do Arquivo e as hiperligações permitem também uma leitura horizontal. É possível percorrer cada livro iluminado de uma forma sequencial, como sucede habitualmente no livro impresso, accionando os botões que se encontram ao cimo de cada imagem, mas a leitura horizontal não é a estratégia que melhor optimiza as propriedades do hipertexto electrónico. Esse tipo de leitura proporciona ora a navegação sequencial através das páginas de um livro, ora a navegação no interior de uma secção, denotando alguma flexibilidade que não foi imediatamente visível após o acesso ao *Collection Index*. Essa versatilidade traduz-se, por exemplo, pela existência, no topo desse índice, de duas hiperligações paralelas: *Index*, que operando verticalmente, remete de novo para o índice geral; *Bibliography*,

diferentes ligações contidas no Arquivo. A sua inclusão é sintomática da complexidade de que a pesquisa se pode revestir.

destacada pelo tamanho da fonte, pela cor e pela posição de topo que ocupa, que operando horizontalmente, desemboca na secção *Specific Bibliographies*,³⁶⁸ a qual prossegue com essa modalidade de leitura, remetendo para bibliografia referente a cada uma das formas artísticas praticadas por William Blake e pelo seu círculo. Simultaneamente, a hiperligação *Specific Bibliographies* promove a leitura vertical, pela hiperligação *Table of Contents for General and Specific Bibliographies* (figura 131), conducente às hiperligações *General Bibliography* e *Specific Bibliographies*. A aparente redundância desta hiperligação ao disponibilizar também o acesso à secção *Specific Bibliographies* suscita uma navegação horizontal ou, se quisermos estabelecer uma hierarquia entre *General* e *Specific*, vertical, permitindo passar da bibliografia específica para a geral e o inverso, utilizando essa hiperligação, também existente na *General Bibliography*.

As ligações conducentes às referências bibliográficas constituem um exemplo de como a apresentação gráfica da interface reflecte uma dada estruturação e requer uma dada modalidade de leitura.³⁶⁹ Se o leitor seleccionar no índice geral do Arquivo a hiperligação *Resources for Further Research*, que ocupa o quinto lugar nessa hierarquia, tem acesso às mesmas referências bibliográficas. Contudo, por se organizarem graficamente na vertical, a percepção do leitor é diferente da resultante da utilização das ligações *General Bibliography* e *Specific Bibliographies* ou da *Table of Contents for General and Specific Bibliographies* acima descritas. Enquanto aí as hiperligações se dispunham na horizontal, não obedecendo ao critério que presidiu à digitalização das obras mas, no primeiro caso, de títulos mais específicos para outros mais gerais e, no segundo, por se tratar de bibliografia, ordenadas alfabeticamente, neste índice é evidente a organização hierárquica, com a hiperligação relativa à bibliografia geral a anteceder a relativa à bibliografia específica. O facto de, do ponto de vista gráfico, as hiperligações se disporem verticalmente também contribui para a noção de hierarquização. A hiperligação *Resources for Further Research* dá ainda acesso às hiperligações *Collection Lists* e *The Complete Poetry and Prose of William Blake*.

³⁶⁸ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/bibliography/specnew2.html?java=yes>>.

³⁶⁹ Já numa fase tardia da redacção desta dissertação, depois de este constrangimento e factor de hipermediação do Arquivo ter sido abordado, os editores corrigiram este aspecto, introduzindo um novo interface, de acesso mais simples.



Figura 131 – Pormenor da interface de pesquisa de bibliografia específica e geral disponibilizada pelo Arquivo.

No processo descrito, a heterogeneidade do conteúdo do Arquivo e o facto de o utilizador se ver obrigado a gerir várias janelas para pesquisar textos e imagens, elimina a tentativa de mediação transparente proposta pelo fac-símile e pela aparente autonomia da máquina-computador. Se para além de pesquisar um fac-símile em particular o leitor pretender informação bibliográfica, essa situação agrava-se, sob pena de o Arquivo se poder tornar difícil de manipular.³⁷⁰ Do ponto de vista da pesquisa bibliográfica, o Arquivo não é auto-contido e, apesar dos materiais contextualizantes incluídos, explora as potencialidades hipertextuais, oferecendo hiperligações que permitem tanto a movimentação no seu interior como para o exterior, sem que o utilizador seja obrigado a sair dele. Potenciando a intertextualidade, exige, nesse processo, uma leitura horizontal: se o leitor optar por clicar na hiperligação *Related Articles*³⁷¹ que na hierarquia que constitui o índice geral ocupa a última posição, tem acesso quer a títulos impressos, quer a artigos publicados em linha. Neste último caso, pode aceder a uma multiplicidade de sítios na *World Wide Web*, alguns deles de livre acesso, outros que requerem autorização, por sua vez contendo as suas próprias hiperligações, funcionando de acordo com os seus próprios critérios editoriais e princípios estruturais. O mesmo sucede se se optar pela secção *Sites Related to the William Blake Archive*, que, proporcionando várias ligações, conduz a artigos, recensões, partes de livros e a outros sítios e arquivos em linha. A hiperligação *EDISITement* remete para as fontes em linha sobre Humanidades dos maiores museus, bibliotecas e instituições culturais. A subsecção *Technical Summary* da secção *About the Archive* remete para o arquivo *Romantic*

³⁷⁰ Kirschenbaum traduz a sobrecarga que a abertura de várias janelas pode acarretar ao utilizador, classificando-a como “a mundane manifestation of formal materiality” (2008: 155).

³⁷¹ Cf. <<http://blake-dev.lib.unc.edu/blake/public/related.html>>.

Circles, permitindo a pesquisa através do motor de busca *Google*³⁷² É evidente que a possibilidade de acesso mais ou menos imediato aos textos em linha é uma vantagem que nenhuma biblioteca tradicional poderia assegurar mas, mais uma vez, a flexibilidade da navegação é constringida pelo facto de, até para utilizar a hiperligação *Related Sites*, ser preciso operar verticalmente, voltando à página de entrada do Arquivo ou utilizando o *Navigator*.

O mesmo princípio de organização hierárquica verifica-se quando se selecciona uma cópia de uma dada obra. Neste caso, a leitura vertical suscitada pelas hiperligações *Blake Archive Index* e *Work Index* que se encontram no topo do índice da cópia demonstra mais uma vez a rigidez da estrutura, que obriga o utilizador a percorrer o caminho inverso se pretender seleccionar outra obra. Em alternativa, o *Navigator*, ilustrado por estrelas que pretendem aludir à navegação, dá acesso às obras digitalizadas, mas replica a estrutura rígida do *Work Index*. Embora permita uma rápida navegação de obra para obra, evitando a necessidade de retorno obrigatório à página de entrada sempre que se pretende iniciar uma pesquisa, segue uma estratégia de leitura vertical e não explora completamente o potencial hipertextual, não permitindo aceder, por exemplo, a materiais contextualizantes. Esta circunstância significa a obrigatoriedade de retorno ao índice geral do Arquivo e a uma leitura vertical.

No *Copy Index*, apenas alguns dos elementos paratextuais são patentes: ao cimo, o título da obra, a identificação da cópia e a data de impressão (figura 132). A restante informação paratextual não é visível, obrigando o utilizador a clicar nas hiperligações *Copy Information* (figura 133) e *Electronic Edition Information*, situadas imediatamente abaixo.

³⁷² Para além destas hiperligações, o Arquivo promove a comunicação com o leitor, convidando-o a fazer chegar aos editores os comentários que considerar pertinentes e fornecendo o endereço electrónico para o efeito. O Arquivo dispõe de três “mailing lists”: a mais antiga, correspondente aos participantes no “blake-proj”, existe desde o início do projecto e destina-se apenas a comunicação interna, à troca de impressões entre editores e equipa, técnica ou não. Em 1998, foi criada uma segunda “mailing list” interna, para comunicação entre os editores do Arquivo e o *Advisory Board*. No mesmo ano, foi criada uma “mailing-list” pública, chamada “blake-update”, destinada à divulgação periódica de actualizações aos utilizadores do Arquivo. Quando se encontrava alojado no IATH, a página de entrada do Arquivo continha uma hiperligação de acesso ao *Google*.

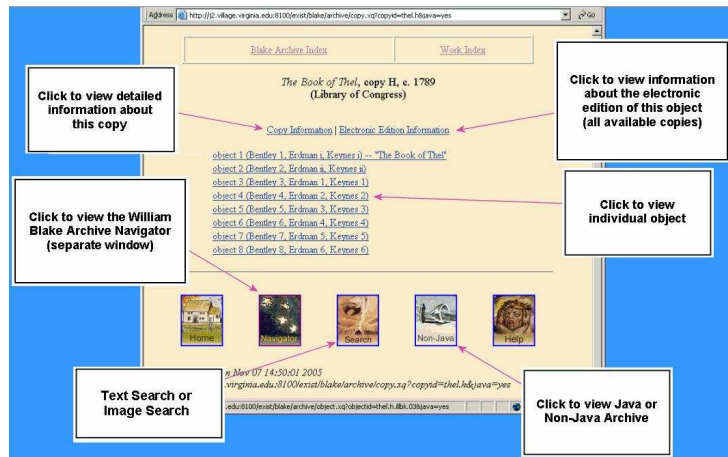


Figura 132 – Índice da obra *The Book of Thel*, cópia H, c. 1789 (Library of Congress).



Figura 133 - Gravura 5, “The Shepherd” (Bentley 5, Erdman 5, Keynes 5), informação sobre o processo de concepção e publicação da cópia AA,1826 (The Fitzwilliam Museum), de *Songs of Innocence and of Experience*.

A estrutura rigidamente hierarquizada reflecte-se também ao nível das ferramentas de indexação e pesquisa, que se organizam de forma a desembocar na *Object View Page*, e na organização gráfica da página.³⁷³ A disponibilização de cada

³⁷³ Morris Eaves (2006b: 214) considera que a *Object View Page* incorpora os cinco constituintes fundamentais do Arquivo:

- accurate images of documents
- accurate texts derived from documents
- accurate scholarly information about both texts and images
- tools for scrutinizing texts and images
- self-documentation

A OVP corresponde a um desenho ou a uma ilustração, identificada de acordo com os catálogos de Butlin ou de Essick, a um manuscrito ou a uma página de um livro iluminado, identificada pela cópia a que pertence, pelo seu número e pela sua referência, de acordo com as edições de Bentley, Keynes e Erdman.

OVP constitui um exemplo de como uma das principais vantagens do código em relação ao manuscrito, isto é, a sequencialidade das páginas, independentemente de impressas em frente e verso ou só na frente da página, se perde em meio digital. No livro é possível ao leitor folhear as páginas e, com isso, obter controlo visual sobre o seu conteúdo. No Arquivo, apesar da organização em ligações que funcionam como um índice e das ferramentas de pesquisa e apesar de no livro as páginas estejam em co-presença e não organizadas sequencialmente, a ausência desse tipo de disponibilização, remediada com facilidade pela inclusão de uma ferramenta, eventualmente denominada *Full copy*, por baixo das ferramentas *Inote* e *Compare*, seria interessante para o utilizador. A sua falta expõe aquela que é uma das limitações do ecrã relativamente ao livro: a bi-dimensionalidade.

Na secção “Tour of the Archive”,³⁷⁴ os editores referem-se à OVP advertindo: “The interface may seem daunting at first, but from here all of the Archive's most important features are directly available to you”. Analisando também uma OVP e a parafernália de botões que a sobrecarregam (figura 134), Morris Eaves justifica a sua presença com o propósito não de devolver a autoridade a William Blake, mas de permitir o estudo da sua obra, considerando que de outra forma seria impossível:

It looks only remotely like a printed page or like Blake's original productions—more like an instrument panel. It assuredly does not invite reading. But it invites investigative scrutiny, carried out through intensive searching, comparing, and other high-order manifestations of ‘scholarly primitives.’ (2006b: 216)

O Arquivo utiliza várias DTD concebidas propositadamente. De entre elas, a *Blake Archive Description* (BAD) é utilizada para codificar todos os documentos ao nível do objecto e ao nível da colecção, com ênfase na sua descrição enquanto artefactos físicos. É a DTD utilizada pelo Arquivo que tem maior capacidade de expansão, funcionando em articulação com a *Blake Object Description* (BOD), utilizada para codificar os metadados textuais que constituem o registo da informação relativa à imagem (*Image Information*). O Arquivo utiliza ainda a DTD TEI para codificar os materiais bibliográficos, as listas de colecções e a edição de David Erdman, casos em que a descrição do artefacto físico não é o objectivo principal da DTD. Para mais informação sobre os aspectos técnicos do Arquivo, cf. *Technical Summary*, <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tech/index.html>>.

³⁷⁴ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tour/tour.html>>.

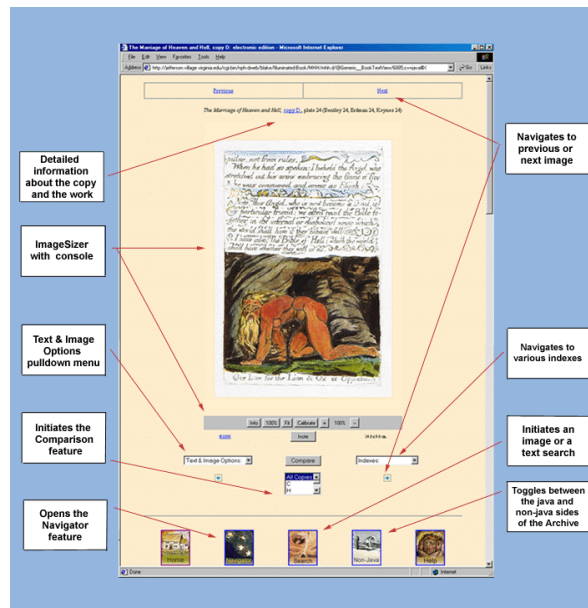


Figura 134 – Object View Page

O reconhecimento da diferença entre a página iluminada e a sua representação digital significa que a transformação de um documento impresso artesanal ou industrialmente em texto electrónico é uma forma de tradução, “a media translation”, que faz explodir a tradicional distinção entre crítica textual e hermenêutica. O mesmo é dizer que o texto não é uma entidade abstracta, independente do meio em que se inscreve e que a “reactivação” da página iluminada pela reprodução digital significa uma reconfiguração que tem necessariamente implicações substantivas. O entendimento dos dispositivos de indexação e pesquisa como instâncias do significado do texto conduz a que “[c]hanging the navigational apparatus of a work changes the work” (Hayles 2005 90). Para Julia Flanders

The recognition that the tool [the computer] is implicated in the interpretative process is an – if not necessary, at least likely – outcome of the growing complexity of data models being used for digital texts. The constitution of “the text” itself as a digital object is now a methodology in itself, subject to intense disciplinary inflection and multiple layers of interpretative work. The digital text as a research object can no more stand as “the text on its own” than the digital research tool can stand as transparent mode of observation [...]. (2005: 58)

É sobretudo ao proporcionar o acesso e o estudo de cada página iluminada que o aparato de navegação do Arquivo demonstra como são os metatextos que fazem a ligação entre um texto e os textos de um arquivo. Na OVP é evidente o potencial em termos de pesquisa de imagem e de texto e a forma como a edição electrónica optimiza o estudo de uma obra intercanónica. Todas as páginas mantêm a mesma estrutura rígida e prolongam a hierarquização visível até aí. À semelhança do sucedido no índice de cada cópia, no topo de cada uma das páginas surgem informações paratextuais relativas ao título da cópia a que pertence, à sua data e localização actual. A exploração de todas as potencialidades promovidas pelos metatextos que as sobrecarregam suscita a utilização de estratégias de leitura horizontal e vertical. Ligações como *Next* e *Previous*, situadas ao cimo de cada página, permitem a navegação horizontal no interior de uma cópia. Alguns dos metatextos centram-se na análise do objecto-página. É o caso da ferramenta *Show me...* que, situada no canto inferior esquerdo, permite três opções: *Image Enlargement*, *Illustration Description* e *Textual Transcription*. Esta última ligação disponibiliza a transcrição diplomática do texto quando as páginas não contêm apenas imagem, mantendo a capitalização, a pontuação e a ortografia e, pela primeira vez numa edição completa, o *layout* da página característicos de William Blake. Ao contrário das edições impressas, que confluem para um texto único, registando as variantes no aparato crítico, todas as transcrições textuais e as notas do editor (*Editor's Notes*), quando existem, são específicas da cópia que acompanham (figura 135). Entre outras, estas características impedem que o Arquivo possa ser encarado como baseado na edição impressa de Erdman ou constituir uma sua versão electrónica, apesar de a organização hierárquica ser, nalguns aspectos, semelhante. As notas do editor, tal como os comentários numa edição crítica impressa – veja-se o caso dos comentários de Harold Bloom à edição de David Erdman – ao reportarem-se a uma representação que substitui o original, legitimam-no enquanto substituto desse original. Isso não sucede no Arquivo porque as notas são específicas de cada cópia o que, ao contrário do sucedido numa edição impressa como a de Erdman, não ofusca a prática de William Blake de explorar a materialidade do meio e a possibilidade de introduzir variações no decurso dos diferentes estádios de produção da iluminura, desde o momento em que é concebida pela Imaginação, até ao acabamento final.

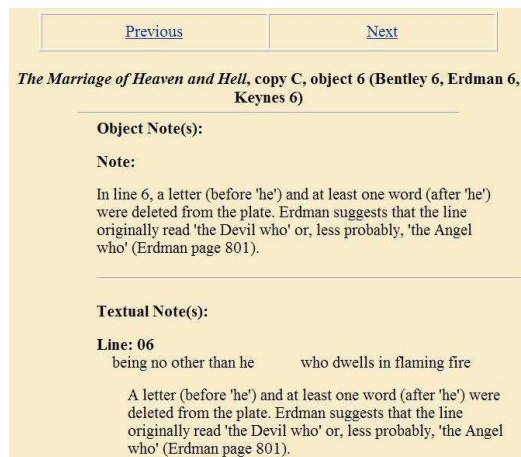


Figura 135 - Pormenor das notas acessíveis a partir da ferramenta *Show me...Editor's Notes*, relativa à gravura 6 de *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia C (Bentley 6, Erdman 6, Keynes 6), 1790 (Morgan Library and Museum).

A ferramenta *Image Enlargement* proporciona a ampliação das imagens para aproximadamente o triplo com recurso a tecnologia de tratamento de imagem avançada, contendo comentários descritivos dos editores, que abrangem mesmo as ilustrações interlineares. Permite distinguir traços gravados e pintura posterior, textura do papel e pormenores interlinearmente iluminados dificilmente descortináveis a olho nu, como por exemplo, as oito figuras inscritas no título de “Nurses Song” em *Songs of Innocence and of Experience* (figura 136), que constituem “the Minute Particulars” peculiares do texto caligráfico iluminado de William Blake.³⁷⁵ Esta possibilidade potencia não só o estudo literário da obra do autor, mas também da forma orgânica como desenvolvia as suas formas artísticas.



Figura 136 – Pormenor de “Nurses Song”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 13 (Bentley 24, Erdman 24, Keynes 24), 1789, 1794 (British Museum), mediante utilização da ferramenta *Image Enlargement*.

³⁷⁵ Em 2002, Julia Flanders (307) e Joseph Viscomi (31) consideravam que as imagens fac-similadas, no segundo caso, concretamente as disponibilizadas por *The William Blake Archive*, obtidas através dos meios técnicos então existentes constituíam representações superiores às originais.

As descrições verbais dos detalhes de uma imagem fornecidos pela ferramenta *Illustration Description* podem ser complementadas pela análise da dimensão pictórica. O sítio em *Java* explora mais completamente as potencialidades da edição electrónica desse ponto de vista, incluindo as ferramentas *Image Sizer* e *Inote* preparadas especificamente para *The William Blake Archive* (figura 137).

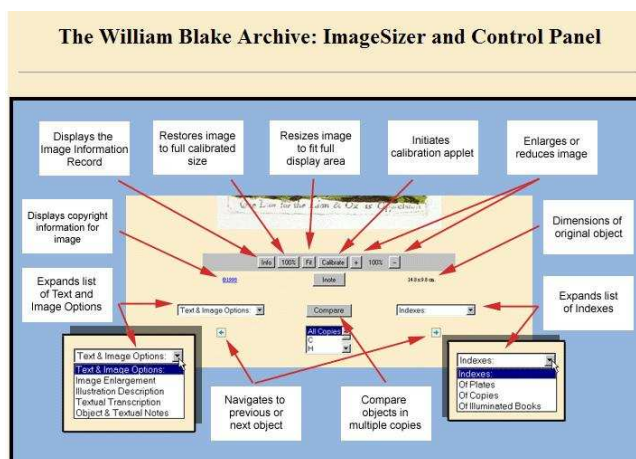


Figura 137 – Ferramentas de análise de imagem disponibilizadas pelo Arquivo.

A primeira dessas ferramentas, o ImageSizer, prevê a eventualidade da baixa resolução do ecrã do utilizador, permitindo accionar o dispositivo de calibragem opcional (*calibration applet*) e disponibilizar as imagens na sua dimensão original (figura 138). Essa dimensão é indicada junto a cada imagem, memorizada e mantida em subsequentes pesquisas. A esta preocupação com a escala subjaz o princípio de que é uma categoria importante na apreensão da materialidade e do significado da página iluminada. Esse mecanismo permite também manipular a imagem, usando os botões de mais (+) e de menos (-) para aumentá-la até uma resolução de 300 dpi, ou reduzi-la. Viscomi sublinha o papel desta ferramenta: “It is this feature in the Archive that makes our images digital ‘fac-símiles’” (2002: 43). A intenção dos editores é que o utilizador tenha acesso à imagem no seu tamanho real e, nesse sentido, tão semelhante quanto possível ao livro original, sinal da importância atribuída ao objecto físico.³⁷⁶ Todavia, o

³⁷⁶ Os meios de digitalização e resolução de imagens, de correcção da cor, o formato dos ficheiros e o seu armazenamento têm acompanhado os avanços tecnológicos, como é descrito no *Technical Summary*, uma subsecção da secção *About the William Blake Archive*, <<http://blakearchive.org/blake/public/about/index.html>>. Em 1999, os editores do Arquivo consideravam que os algoritmos de compressão de imagem JPEG eram, à sua maneira, tão artificiais quanto as técnicas de gravação utilizadas pelos artistas contemporâneos de Blake. Constatavam também a sua inadequação à

efeito simulatório é inescapável e deve ser entendido no contexto de um aparato crítico específico.

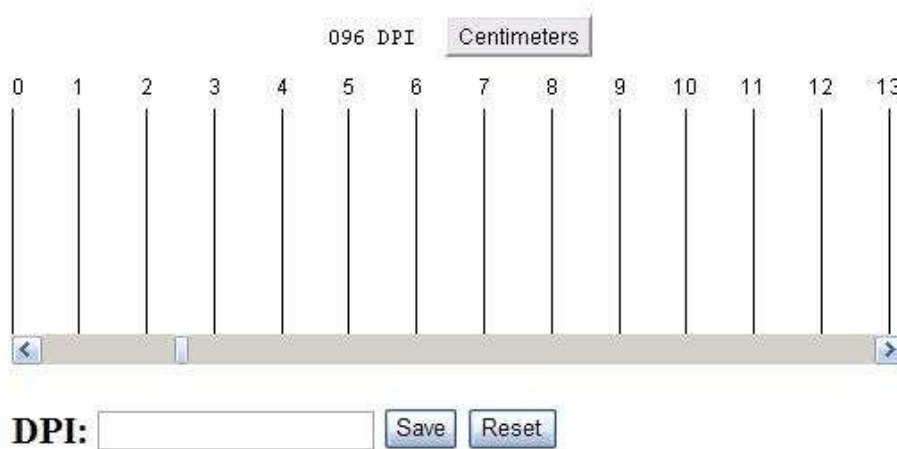


Figura 138 – *Calibration applet* acessível a partir da ferramenta *Calibrate*, situada ao fundo de cada gravura.

A segunda ferramenta da linguagem *Java*, o *Inote*, é uma ferramenta de anotação de imagens, concebida no IATH, pela qual se lhes adicionam comentários escritos pelos editores, todos eles específicos da imagem a que se encontram ancorados. Encarando a página como uma estrutura espacial, divide-a em dois ou quatro sectores que contêm múltiplas anotações, às quais se acede tocando num desses campos (figura 139). O *Inote* permite codificar, relacionando-os, os aspectos linguísticos e bibliográficos. O leitor pode também descarregar essa ferramenta e utilizá-la para registar as suas próprias anotações, o que optimiza o estudo da imagem. Estas ferramentas procuram explorar ao máximo todas as possibilidades de pesquisa de imagem,³⁷⁷ e, por esse motivo, constituem um factor de hipermediação ao nível da interface, e ao da própria anotação da imagem, nas suas vertentes pictórica e verbal.

reprodução da densidade da rede de linhas característica das gravações (1999 141). O *calibration applet* foi uma forma de lidar editorialmente com as distorções causadas pelo processamento das imagens e com um meio de disponibilização que utiliza o pixel e que tende a pixelizar a imagem quando esta é aumentada. Este mecanismo permite ultrapassar a limitação do ecrã do computador no que se refere à área de apresentação de imagem, particularmente evidente no caso de obras de grandes dimensões.

³⁷⁷ Aspectos negativos apontados ao Arquivo, numa primeira fase de implementação do projecto, foram sendo corrigidos, tirando partido da flexibilidade da edição electrónica. Recentemente, foi ultrapassado um constrangimento limitador da pesquisa ao nível da *Object View Page*, pela inclusão, na parte inferior da imagem, de botões de ligação quer à imagem seguinte, quer à anterior, antes existentes apenas na parte superior, o que obrigava o leitor a, após ter utilizado as ferramentas de pesquisa de imagem, deslocar-se ao topo da página. Antes, apenas a transcrição dos textos de cada página dispunha de duas barras, uma em cima, outra em baixo.

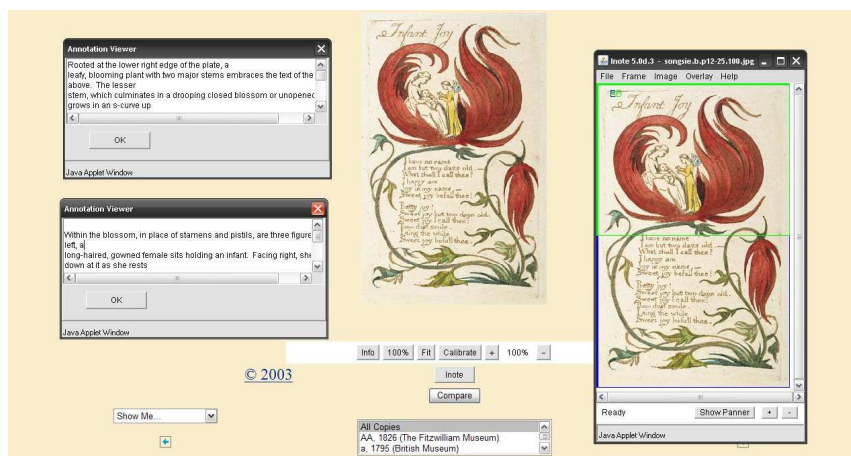


Figura 139 – Informação disponibilizada pela ferramenta *Inote* de *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, “Infant Joy”, gravura 12 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), 1789, 1794 (British Museum).

As ferramentas *Inote* e *Show me...* são vestígios do aparato crítico da edição impressa, funcionando como a nota de rodapé. Tal como aí, uma vez terminada a consulta, o utilizador volta à página principal que nunca perde de vista, já que ela se mantém ao lado da nota accionada (figura 139). Se o meio electrónico elimina a limitação que a dimensão da página de papel constitui numa edição impressa, obrigando à gestão do espaço, de modo a comportar a área reservada ao texto e as notas, anotações especificamente digitais, como as accionáveis através dos mecanismos *Inote* ou *Show me...*, acarretam outro tipo de constrangimentos. Antes de mais, a presença dos diferentes botões opaciza a relação do leitor com o texto e recorda-lhe que interage com uma simulação. Depois, o texto disponibilizado pela ferramenta *Inote*, para além de descrever a imagem, contém notas mediante as quais o editor explica o que descreve, levantando a questão de até que ponto é possível à palavra representar ou substituir o pictórico. As funções inovadoras disponibilizadas pela linguagem *Java*³⁷⁸, cujas ferramentas de análise permitem isolar, aumentar, comparar e detectar muitos pormenores pictóricos, procuram aproximar o original do leitor, ao mesmo tempo que pretendem conferir-lhe o poder de construir o significado do texto blakiano. Para além da ausência de fisicalidade, essas possibilidades tornam cada obra uma “hiperrealidade” não correspondente ao original. Aliadas à visualização a cores, essas operações permitem observar pormenores materiais eliminados pela edição impressa. O acesso à transcrição textual e à descrição da ilustração de cada página acentuam o carácter

³⁷⁸ Ao fundo de cada *Work Index*, *Copy Index* e *Object View Page* situa-se um botão que permite passar das partes do Arquivo que funcionam com a linguagem *Java* para as que não funcionam e não disponibilizam essas ferramentas.

simulatório do objecto representado, hipermediando a remediação. A possibilidade de o utilizador ajustar a imagem ao tamanho pretendido, transforma-a num objecto manipulável não correspondente ao original.

Ao mesmo tempo que permitem questionar o que é um texto, estas possibilidades mantêm em aberto a pergunta se, face ao interesse em estudar os aspectos materiais da página iluminada, a necessidade de acesso ao original ainda se justifica. Apesar da hipermediação, estão de acordo com o objectivo editorial dos responsáveis pelo Arquivo: permitir estudar a obra de William Blake, não tanto lê-la ou apreciá-la, não coincidindo com a página iluminada tal como William Blake a concluiu. Apesar disso, não é possível afirmar como J. Hillis Miller que o autor não aprovaria a dissecação de cada página, a decifração e transcrição dos seus textos ou a forma como se encontram organizados. Isto apesar de a técnica autográfica que utilizou apontar para essa desaprovação, particularmente se pensarmos na densidade da rede de palavras de algumas das páginas de *Jerusalem*, cuja escrita compacta é difícil de ler.

Embora os editores considerem que as ferramentas disponibilizadas permitem ao utilizador construir os seus próprios contextos, as virtualidades da pesquisa de imagem acabam por conduzir a um certo fetichismo dessa componente, que se faz sentir de duas formas. Por um lado, do ponto de vista editorial, a pesquisa de imagem rege-se por um princípio de exaustividade, procurando incluir todos os elementos passíveis de descrição. Por outro, é de natureza documental, na medida em que há a tentativa de fornecer a totalidade dos elementos técnicos que a fac-similação da imagem envolve. Sempre que uma imagem é digitalizada, é preenchido um registo de *Image Production*, contendo dados técnicos relativos ao ficheiro digital de cada imagem e à documentação bibliográfica. Esta informação auto-documental é ancorada a cada imagem³⁷⁹ e acessível pela ferramenta *Info*³⁸⁰, situada junto ao mecanismo de calibragem de cada imagem, que fornece informação relativa a aspectos da sua reprodução como o tipo de filme utilizado, ao número de pixéis, o nome, o tamanho e o formato do ficheiro, ao tamanho da imagem³⁸¹ e identifica o técnico responsável. Embora os ficheiros de

³⁷⁹ Este procedimento significa que, uma vez que o conteúdo textual do registo da *Image Information* se torna parte do próprio ficheiro da imagem, se a imagem for descarregada ou separada da infra-estrutura do Arquivo, a informação acompanha-a.

³⁸⁰ Sempre que uma imagem é digitalizada, é preenchido um registo de *Image Production*, contendo dados técnicos relativos ao ficheiro digital de cada imagem, informação que é incluída na *Image Information* ancorada a cada imagem.

³⁸¹ Neste processo de remediação, esta referência é particularmente importante, devendo ser confrontada com a informação proporcionada pela *Copy information* relativamente às dimensões reais da página e da imagem.

imagem geralmente contenham apenas metadados sobre as próprias imagens, os editores aproveitaram-nos para incluírem informação sobre a sua origem, localização actual e contacto da respectiva instituição. A própria história da edição é descrita pelos metadados. Toda esta meta-informação é um factor de hipermediação, tanto mais que não é incluída qualquer informação relativamente à forma como a edição electrónica altera a leitura da iluminura.

A ferramenta *Compare*, situada por baixo de cada imagem, favorece a intertextualidade e a leitura horizontal, eliminando o estatismo da nota de rodapé ou a necessidade de utilização de aparelhos como o *Hinman Collator*. Constitui por isso uma implementação da prática editorial que orienta o Arquivo, permitindo analisar o processo de disseminação das cópias de uma obra e compará-las, transcendendo a dificuldade física de lidar com um elevado número de exemplares frágeis e dispersos por diferentes instituições. Se se considerar que só é possível conhecer um livro iluminado conhecendo a totalidade das suas cópias, essa será, num futuro mais ou menos próximo, aliada ao acesso rápido, uma das principais virtualidades do Arquivo. Dada a capacidade de armazenamento do meio digital, o Arquivo reconfigura, assim, as relações entre o todo e as partes, permitindo a cada cópia assumir igual autoridade e valor estético, sem se reportar a um texto considerado principal. Esta circunstância é reforçada pelo facto de as anotações serem específicas de cada página de cada cópia. Neste aspecto, o Arquivo baseia-se na racionalidade subjacente à invenção da impressão iluminada: a flexibilização do meio impresso de forma a possibilitar multiplicar a variação e a diversidade, que William Blake compreendeu e explorou. A ferramenta *Compare* demonstra versatilidade ao permitir justapor entre duas e todas as versões de uma página, em janela separada, e ao proporcionar em cada uma das páginas uma hiperligação para a cópia em que se integra. Com isso, eliminando embora a necessidade de recorrer ao *Navigator* ou ao *Work Index*, caso se pretenda aceder ao contexto original de uma dada página, não elimina a complexidade gerada por mais um percurso de leitura vertical. Contudo, quando se opta pela colação de uma página de todas as cópias, possibilita a apresentação paralela de apenas entre três e quatro versões, o que dificulta e limita o trabalho de comparação das variações, particularmente no caso de uma obra como *Songs*, de que existem já várias cópias digitalizadas. No caso específico de *Songs of Innocence* cópias B e U, esse mecanismo não permite a colação dessas cópias com qualquer outra que integre *Songs of Innocence and of Experience*, se for accionado a partir dessas cópias individuais. Tal só é possível a partir de uma cópia

incluída em *Songs*. Estas limitações contrariam o objectivo com que os editores conceberam o Arquivo: “the Archive is not primarily about reading or viewing Blake: it is about studying Blake” (Eaves 2006b: 211) e, de certa forma, constroem o estatuto de pleno direito de cada fragmento, uma vez que a comparação tem de ser feita por partes, progressivamente. Por outro lado, a colação apenas permite a manipulação do utilizador mediante duas hiperligações: uma que remete para a cópia em que se integra a gravura em causa, outra associada à data de publicação em linha de uma cópia, que remete para o *copyright*, no caso de reprodução de imagens.³⁸² Além disso, não existe nenhum mecanismo de colação que permita disponibilizar paralelamente a edição digital de David Erdman e as gravuras de uma obra.

As potencialidades do meio electrónico permitem ao Arquivo ultrapassar limitações de uma edição ecléctica, mas levantam questões que se prendem com a capacidade de armazenamento e com as competências de navegação. No processo de pesquisa de texto e imagem, o utilizador é forçado a clicar sucessivamente em vários botões e a dividir-se entre as tarefas de accionar as diferentes janelas e examinar o seu conteúdo, o que exige alguma prática. O facto de as hiperligações e as ferramentas de pesquisa desencadarem a abertura de sucessivas janelas, algumas apenas de natureza textual, outras de natureza gráfica, outras ainda que combinam ambas as vertentes, gera uma multiplicidade de pontos de vista. Esta circunstância, que os editores do Arquivo consideram “an extremely important feature of the Archive, a premeditated aspect of its design”,³⁸³ pode constituir um factor de desorientação para o utilizador. Os próprios editores advertem: “In order to use the Archive to its full potential, you should learn how to manipulate multiple windows on your computer’s desktop, and also how to open new browser windows yourself for making various comparisons and crossreferences”.³⁸⁴

³⁸² A omnipresença da informação relativa ao *copyright* das imagens reinscreve o arquivo Blake na economia geral da reprodução cultural e artística característica do modo de produção capitalista, que depende da propriedade privada. Apesar do acesso público aos fac-símiles digitais como princípio da racionalidade académica do Arquivo Blake, a redistribuição e reprodução livres são interditas já que a possibilidade de gerar valor e mais-valia económica depende dessa interdição. Esta tensão entre o princípio do acesso público e o princípio da propriedade privada manifesta-se em muitos projectos editoriais semelhantes.

³⁸³ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tour/tour.html>>.

³⁸⁴ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tour/tour.html>>.

Os editores acrescentam ainda:

The first few times you use the Archive you may wish to open the Help document right at the start of your work session and simply keep the window available on your desktop. Note especially the thumbnail icons for the graphical help screens we have constructed to explicate the basic features of the interface. Clicking on one of the white text boxes within the graphical help

A flexibilidade do Arquivo no que se refere às modalidades de leitura pode ser, ao mesmo tempo, factor de confusão, demonstrando como, ainda que seja possível detectar estratégias de leitura hipertextuais no texto impresso, a complexidade de um arquivo electrónico exige competências de navegação que nem sempre são condição de leitura de um livro. A questão dos limites põe-se assim relativamente a um formato que procura des-editar edições impressas, também elas limitadas, por motivos opostos. Se, pelas suas características físicas, estas não eram capazes de incluir tanta informação quanto a desejável, na ânsia de fazê-lo, o Arquivo pode tornar-se de difícil ou impossível utilização. Por todos estes motivos se conclui que, libertando embora a obra de Blake de alguns dos constrangimentos do formato do livro, o Blake disponibilizado pela edição electrónica é, também ele, claramente “editado”, necessitando, como diria Randall McLeod, de ser sujeito a um processo de “un-editing”.

No processo de remediação, reforçado pela rigidez da estruturação, o Arquivo recupera a obra de Blake de uma tradição impressa que a reduzira à dimensão verbal sacrificando a visual, mas fá-lo “at the cost of cybernetic difference” (Hayles 2005: 90), recorrendo a uma tecnologia cuja materialidade diverge mais da do livro do que a das cópias entre si. O Arquivo é uma máquina de simulação pródiga, é certo, em meta-informação, clarificadora de todos os aspectos do seu funcionamento, quer na secção *About the Archive*,³⁸⁵ que cobre questões tão diversas como os conteúdos, os editores, os princípios editoriais, a concepção e os objectivos, contributos e aspectos técnicos da sua construção, quer na secção *What’s New in the Archive*.³⁸⁶ Contudo, apesar de assente numa forte consciência da materialidade específica do meio digital, o Arquivo não inclui qualquer referência a essa materialidade específica, valorizando apenas as diferenças de significado resultantes da variação das cópias iluminadas de William Blake.

screen will take you to the corresponding location in the main Help document where additional information about the button or feature is provided.

³⁸⁵ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/index.html>>.

³⁸⁶ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/public/update.html>>.

6.3. A aura digital do livro iluminado

No *Prospectus* de 1793, William Blake anunciava ter criado um método que lhe permitia divulgar a sua obra num estilo “more ornamental, uniform, and grand than any before discovered” (E 1988: 692). Para além de permitir fundir invenção e execução, esse método assegurava outro dos seus objectivos: combinando o trabalho de “the Painter and the Poet”, possibilitava que cada livro fosse, quer pela gravação, quer pela iluminação final, um livro em construção diferente, cujos pormenores podiam, se o pretendesse, ser suprimidos ou alterados a qualquer momento. Tinha ainda a vantagem de lhe permitir contornar a dependência do Artista de patronos e clientes, numa época em que se transitava do mecenato aristocrático para o mercado burguês impaciente por reproduções rápidas e acessíveis de obras de arte, como se pode ler no *Prospectus*:

Mr Blake’s powers of invention very early engaged the attention of many persons of eminence and fortune; by whose means he has been regularly enabled to bring before the Public Works (he is not afraid to say) of equal magnitude and consequence with the productions of any age or country [...] (E 1988: 692).

As potencialidades do método de produção, a atenção do público e o reconhecimento do seu mérito constituíam para um autor que pretendia chegar ao Público sem intervenção de intermediários, “his reward”, uma forma de assegurar “a great reputation as an Artist” (E 1988: 771). Para além de inovadora, a impressão iluminada assegurava-lhe a independência pelo controlo dos materiais e meios de produção e subvertia a economia de produção e distribuição do livro no mercado: “No Subscriptions for the numerous great Works now in hand are asked, for none are wanted; but the Author will produce his Works, and offer them to sale at a fair price” (E 1988: 692). A impressão iluminada caracterizava-se por uma flexibilidade que William Blake compreendeu e explorou, produzindo de forma única de cada exemplar, como se cada cópia correspondesse a uma edição e o autor fizesse suas as palavras de Walter Benjamin, referindo-se à forma como a reprodução mecânica afecta a autoridade e a autenticidade: “[...] o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura” (212). Considerando que essa eliminação é sintoma de

qualquer coisa que se encontra para lá do âmbito da arte, Benjamin acrescenta: “[...] a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. [...] E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido” (211). A natureza autográfica do livro iluminado e do seu método de produção e transmissão subverte aquele que era tradicionalmente seguido no seu tempo, ao mesmo tempo que, sendo embora uma forma de produção mecânica, escapa à massificação que caracteriza a imprensa, não resultando na disseminação de muitas cópias idênticas do mesmo texto. Equiparando o carácter único de cada exemplar a autenticidade, William Blake furta-se à disseminação económica da sua obra e, conseqüentemente, à sua disseminação cultural e social. A tensão decorrente da impossibilidade de o desenho gravado na chapa constituir o original de uma dada obra, porque reformulado a qualquer momento pelo acabamento da pintura, prolonga-se na impossibilidade da reprodutibilidade e circulação visível de um livro cujos exemplares se pretendem únicos ou se tornam únicos pela natureza do modo de produção. É o próprio método de produção e a intenção subjacente de alcançar directamente o público, controlando todos os materiais e estádios de produção, a minar esse propósito. O livro iluminado é “a product in production” (Cooper & Simpson 1999: 129).

A autoconsciência da materialidade evidenciada pela impressão iluminada e o seu método de produção reduzem duplamente a possibilidade de reprodução, desde logo pela gravação a água-forte na chapa de cobre, posteriormente pelo fac-símile impresso. Ao fazê-lo, inserem-se num contexto mais amplo, que envolve uma concepção de Arte e de Vida em que se jogam a conciliação dos Contrários, cópia e original, invenção e execução, percepção e não percepção. É o Génio Poético que dita as palavras que a mão escreve na chapa e que o ácido gravará, fazendo desse microcosmos a reprodução e a consecução de um sistema mitológico e visionário mais vasto. Nesta perspectiva, contrariando a concepção de arte de William Blake, a “reactivação” do livro iluminado por *The William Blake Archive*, consumada pela interacção do objecto com estratégias de significação específicas do meio digital concorrentes para a construção do seu significado constitui “technical reproduceability with a vengeance” (J. Hillis Miller). Neste sentido, nem mesmo com ironia se poderia considerar que o hipertexto literário permitiria a William Blake continuar a produzir cada um dos livros iluminados

enquanto artefacto físico, chamando a si os papéis de escritor, codificador, editor, leitor, e evidenciar de forma particular a sua materialidade.³⁸⁷

Concretizando-se no meio e pelo meio físico, nesse aspecto, o livro iluminado não oferece “bibliographic resistance” (Sutherland 1998). É precisamente na e pela materialidade dos objectos, sejam eles a chapa, o ácido, os pincéis, o prelo, as tintas, o papel ou, finalmente, o livro, que, no espaço físico da oficina do gravador e do tipógrafo, a Imaginação toma forma. O objecto-livro é produto do Génio Poético e a “resistência bibliográfica” do texto não se traduz, como para o Romântico, na resistência à conformação a essa forma física. No caso de Blake, a imaginação poética não parece opor-se à sua concretização material. Mas o entendimento da página como espaço multimédia, o texto caligráfico, com uma dimensão simultaneamente visual e intelectual, em que frequentemente se fundem letras e desenhos, ilustrado e acabado a aguarela não deixa de ser simultaneamente original e próximo do fascínio romântico pelo gesto autográfico, espontâneo e orgânico. É sobretudo nessa última característica, na impossibilidade de cada texto iluminado se materializar apenas de uma dada forma, como se procurasse permanentemente a melhor instanciação física, traduzida na variação intencional constatável nas diferentes cópias de um mesmo livro, que a “bibliographic resistance” da iluminura se manifesta. Essa forma de resistência tem consequências de outro tipo, fundamentadas numa teoria de arte e de vida assente na Imaginação e no objectivo de abrir as portas da percepção. A concretização desse objectivo fundamenta-se no método de produção criado por William Blake, o que acentua a dimensão material da percepção e do conhecimento, que tem o seu equivalente no entendimento da chapa de cobre e da oficina do gravador como espaços de revelação de uma cosmogonia.

Por extensão, a reprodução da obra de William Blake limita o carácter único e autêntico que a união dos momentos da concepção e da execução lhe imprimira. Ao disseminar-se, cada livro iluminado perpetua-se, mas “o seu aqui e agora” (Benjamin 211) é sempre desvalorizado. Interferindo com a autenticidade, a reprodução do livro iluminado entra em conflito com a concepção artística subjacente à sua produção, tensão replicada inversamente pela edição digital. Tornando uma mercadoria, eliminada a

³⁸⁷ Essa possibilidade, à semelhança do que sucede em *The William Blake Archive*, contribuiria para restituir a aura única de cada exemplar e não para acentuar a reprodutibilidade infinita inerente ao código digital, concorrendo para a criação de uma “aura digital”. Tal como no Arquivo, a autenticidade e singularidade de cada exemplar seriam reinstituídas e reforçadas pelos processos de representação e manipulação digital que permitem maximizar as diferenças materiais entre cópias da mesma obra.

distância, o carácter único e o sentido de permanência, perdida a “aura”, pela edição impressa o livro iluminado é recuperado para o circuito comercial, cultural e social, mas à custa da vontade do autor. No entanto, essa é a condição da perpetuação, o que inscreve obra e autor numa tensão permanente e irreconciliável entre o desejo de ter um público e manter a produção e o consumo privados. Por outro lado, paradoxalmente, o carácter autográfico do livro iluminado e a singularidade de cada objecto não deixam de resultar de um acto que é uma produção mecânica, de algum modo próxima da reprodução de imagens praticada na era industrial. Mas a fusão da invenção e da execução, o controlo de todas as fases de produção contradiz a divisão do trabalho que define a sociedade industrial. Mesmo partindo da mesma matriz de impressão, a impressão iluminada permite a William Blake adoptar práticas que se aproximam do manuscrito medieval, dando a cada página uma coloração diferente. Por isso, a aura do livro iluminado não consegue evadir-se à tensão decorrente do facto de cada cópia de um livro ser ao mesmo tempo um objecto artístico singular e reproduzível, paradoxo fundamentado no próprio acto criativo de um autor que queria controlar todo o processo de produção e circulação da sua obra.

A representação digital da obra de William Blake contraria um dos princípios da sua teoria de Vida e de Arte, enunciado em *The Marriage of Heaven and Hell*, o que constitui outro dos aspectos que acentuam o seu carácter simulatório. Uma das faculdades da impressão iluminada era permitir à sua poesia exercer um poder transformador sobre um ser humano que permanece encerrado nos limites dos sentidos, o que diminui sua capacidade de percepção: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. / For man has closed himself up, till he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (E 1988: 39). William Blake não dissocia o poder transformador da sua poesia do método de produção que inventou: “But first the notion that man has a body distinct from his soul is/ To be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by/ corrosives, which in Hell are salutary and medicinal [...]” (E 1988: 39) Uma página iluminada tem o poder de abrir as portas da percepção, mas o mesmo não pode ser atribuído ao fac-símile digital. Embora quer a impressão iluminada, quer o fac-símile digital sejam formas de representação tecnológicas e ideologicamente auto-conscientes, o modo de produção difere obviamente. A materialidade do meio, que William Blake associa ao poder da iluminura de alterar a natureza perceptiva do ser humano, também se altera, com consequências substantivas. Quando se considera o livro iluminado, trata-se do exacto objecto que

William Blake produziu, como se a chapa de cobre que utilizou correspondesse à própria oficina infernal. Antes de mais e em última análise, o significado de um livro iluminado consiste em que foi Blake quem o produziu e que o fez de uma dada forma porque assim o quis. Não se tratou apenas da produção de significado, mas da produção *como* significado. A impressão iluminada é uma encarnação do Génio Poético, mas é-o no objecto-livro, um artefacto que decorre de uma dada técnica. É a união da alma e do corpo que permite ultrapassar a divisão das formas, um dos aspectos do mundo caído, o que só pode ser feito através do método infernal que inventou.

Estabelecendo um paralelo entre meio digital e impressão iluminada, pode dizer-se que, se esta última permitiu a William Blake unificar aqueles que são os Contrários fundamentais da arte gráfica do seu tempo, a invenção e a execução, e com isso obter um texto que não é um mero texto ilustrado, mas que resulta da união entre processos gráficos, os editores do Arquivo limitam-se à execução: “[...] the inventive part of the Archive Project exists entirely at the level of the execution, its purpose being the unvisionary one of fitting Blake’s received work into a new medium” (Cooper & Simpson 66). O fac-símile, impresso ou digital, não permite representar os diferentes estádios da produção, da gravação na chapa ao acabamento final, mesmo se, nalguns casos, o Arquivo possibilita a distinção da tinta posteriormente dada ao desenho. Ao unificar invenção e execução e ao atribuir-lhes o mesmo estatuto estético no acto de produção, William Blake faz coincidir o próprio objecto-livro e o texto verbal e pictórico, produzindo-o ao mesmo tempo obra e texto barthesianos, impedindo com isso a possibilidade de reprodução da identidade da obra de arte. Como salienta J. Hillis Miller a propósito de *The Marriage of Heaven and Hell*, as características de cada cópia de um livro iluminado que a tornam única, entram em contraste com os procedimentos repetitivos e mais ou menos uniformes a que a digitalização obriga. O que se pode afirmar relativamente ao Arquivo é que, à semelhança do sucedido noutros projectos de edição electrónica, desmaterializando a obra de arte e alterando a sua ontologia, a interface acentua a separação entre forma e conteúdo. Além disso, salvaguardando a especificidade própria de cada uma das tecnologias, o Arquivo digital tem algumas semelhanças com a impressão iluminada: ambos dependem de uma tecnologia inovadora para reproduzir textos e imagens e ambos são meios híbridos que reúnem essas duas vertentes num mesmo espaço. Considerar como Miller que “[...] Blake himself would have been right to see the Blake Archive as a denaturing of his work’s power” soa a exagero. A digitalização dessa obra não pode ter o mesmo poder de abrir

as portas da percepção, mas a intenção dos seus editores não é representar o poder transformador da poesia de Blake e da sua tecnologia de produção e impressão. A alternativa ao Arquivo pode bem ser uma possibilidade inacessível a muitos, a quase todos: a análise dos originais ou, a mais provável, a conformação a edições fac-similadas ou impressas, o que não significa, seguramente, uma percepção mais esclarecida.

Ao representar uma obra híbrida produzida por instrumentos e materiais tradicionais pelo fac-símile, a edição digital constitui uma forma de remediação, tal como Bolter e Grusin (2001) a entenderam, que procura transcender os problemas acarretados pelas anteriores edições. No processo de remediação, a decisão editorial de representar o livro iluminado em formato electrónico permitiu manter algumas propriedades dessa outra forma tecnológica, reconvertendo-as mediante estratégias de remediação específicas, mas não se fez sem custos decorrentes de limitações técnicas. Nos anos 80, Paul Mann considerava a fotografia e outras formas de reprodução de imagem como uma resposta ao problema de representação da obra de William Blake. Nesse contexto, afirmou: “Image-reproduction seems more direct and neutral, somehow less mediated: it shows us the line. It is therefore rather easy to assume that image-reproduction is transparent, that it has no distinct ontology, that it is so clearly defined that it signifies Blake’s image and no other thing” (13). Contudo, para Mann, nem mesmo o fac-símile é capaz de representar uma obra iluminada destinada a um público muito restrito, produzida em pequenas edições, em que a cada cópia de um mesmo livro foi, frequentemente, dado um acabamento final. Particularmente no período de 1794, em que William Blake passou a imprimir a cores, ou a partir de 1795, quando introduziu molduras na página iluminada, os seus livros assemelhavam-se mais a pinturas do que propriamente a um livro, a única finalidade a que o fac-símile, destinado a um público mais vasto, poderá aspirar. Além disso, a reprodução fac-similada impressa do livro iluminado deturpa a sua percepção pelo público e do próprio modo de produção de William Blake. Dada a dispersão dos originais e a impossibilidade de reproduzi-los a todos, a reprodução recai sempre sobre as mesmas cópias, editando de uma dada forma o autor. Com isso, um dado traço de contorno institui-se como a norma, a colocação da gravura na folha é sempre alinhada, a dimensão das margens não corresponde à real e não é possível avaliar a repetição e a diferença. Fica a dúvida do que é representado: se o texto ideal, se uma versão de um livro, se apenas o modelo de um dado fac-símile.

Todas estas limitações são conducentes a que a interpretação da poesia iluminada e da intenção autoral se baseie em provas materiais reduzidas.

Por esses motivos, o fac-símile não é capaz de representar adequadamente a obra de William Blake. Também Tanselle refere as limitações dos diferentes tipos de fac-símile na representação do original:

Microfilms and other reproductions can be helpful to scholarship if their proper use is recognized; but equating them with originals undermines scholarship by allowing precision to be replaced with approximation and secondary evidence to be confused with primary. The texts of many documents that once existed are now lost forever, and the texts of others are known only in copies. We use whatever there is; but when there are originals, we must not let substitutes supplant them as the best evidence we can have for recovering statements from the past. (*SB* 042: 48-9)

Argumentando que as cópias de um livro produzidas numa mesma edição ou tiragem partilham a mesma invenção e, basicamente, proporcionam a mesma experiência de leitura, Viscomi considera que, mesmo apesar das suas limitações, é possível ao fac-símile representar as intenções de William Blake para um dado livro (1993: 180).

Analisando a opção por uma edição impressa fac-similada, Buzzetti e McGann (2006) referem algumas limitações, também elas aplicáveis ao fac-símile digital, mesmo sendo o arquivo electrónico mais eficaz na representação da instabilidade textual pela possibilidade de inclusão de todas as versões do que a sua cristalização num único texto impresso:

[...] the facsimile editor can never forget that the edition being made comes at a certain place and time. At best, therefore, the edition is an effort to simulate the document at that arbitrary chosen moment. The document bears within itself the evidence of its own life and provenance, but that evidence, precisely because of the document's historical passage, will always be more or less obscure, ambiguous in meaning, or even unrecoverable.

Os autores salientam dois aspectos que se aplicam a *The William Blake Archive*: o facto de cada texto conter em si a marca do seu processo de disseminação e inscrição num determinado momento no espaço e no tempo e o entendimento do fac-símile como uma *simulação*. As palavras de Paul Mann relativas à aparente transparência da

representação fotográfica antecipam alguns dos constrangimentos sentidos pelos editores de uma edição electrónica relativamente à imagem e reforçam a ideia do Arquivo como máquina de simulação da obra do autor. Qualquer forma de reprodução, assente na economia própria de uma dada tecnologia, seja ela impressa ou electrónica, ultrapassa a mera mediação para afirmar a sua diferença relativamente à imagem que reproduz, isto é, para significar em si mesma, de acordo com as suas convenções, integrantes do significado. Uma reprodução é capaz de representar outra coisa precisamente pelo facto de a sua natureza ser diferente, o que, para além de mediação, pressupõe uma forma de significar e um significado diferentes. É a actualização da fórmula referida por McGann: “a equals a if and only if a does not equal a” (2001b:175).

Em meio digital a imagem pressupõe a distinção “between physical and logical representation of a document, or between its mere reproduction and its analysis” (Buzzetti 1993: 148). Uma vez que o fac-símile não pode limitar-se a representar a informação física e textual da página iluminada, é necessário que a marcação do original seja compatível com procedimentos críticos passíveis de serem executados computacionalmente. Esta circunstância sublinha a importância de hermenêutica, crítica textual e marcação não serem actividades desenvolvidas independentemente e do papel do codificador dos textos, que pode coincidir ou não com o editor, nas tomadas de decisão e na construção de uma edição electrónica que pretende disponibilizar e permitir a leitura e o estudo dos textos, numa lógica fragmentária subjacente à racionalidade que fundamenta o formato de um arquivo electrónico, como salienta Sutherland:

In the electronic environment, the real work of editing, as the modelling of the relation of a text to its parts or of a group of texts, has shifted from the literary editor to the electronic encoder. In the electronic environment, text has to be constructed from a more fundamental level, and its composition and decomposition are the subject of a more rigorous debate than need impinge on editorial activity in book form. [...] It is the activity of the text encoder that provides the most persuasive (because the most powerful) model for the edition of the electronic era, for it is the activity of the text encoder that determines how the text appears and how it can be used. (1998: 37-8)³⁸⁸

³⁸⁸ O modelo de texto referido por Sutherland e Buzzetti (2002) é construído a partir do nível mais baixo do algoritmo que determina a representação da variação textual e dos procedimentos analíticos, sobre o qual toda a edição electrónica se constrói, o que reconfigura a relação entre o fragmento e o todo, fazendo que os fragmentos se acumulem em sucessivas camadas de informação de natureza diversa.

O caso particular da obra de William Blake levanta questões específicas relativamente à possibilidade de reprodução electrónica e da natureza do que é reproduzido, do que se modifica, do que se ganha e se perde nesse processo de remediação. No Arquivo, a alteração da natureza da obra de arte é ainda mais evidente pelas estratégias próprias de significação e pela ausência de palpabilidade. A impossibilidade da transparência obriga à análise da forma como os elementos visuais disponibilizados pelo ecrã interferem no significado textual. Esta necessidade exige “a media-specific analysis” (Hayles 2004), isto é, o reconhecimento da impossibilidade de transpor para o meio electrónico uma análise literária tradicional e a necessidade de considerar a forma como os constrangimentos e potencialidades específicas desse meio modelam o texto. Uma vez que a edição impressa elimina a vertente pictórica, a tentativa de apurar até que ponto o meio digital re-representa o livro iluminado, transcendendo-o enquanto metalivro, mas sem com isso perder o vínculo documental, ou se, pelo contrário, cria uma forma completamente diferente cuja relação com ele é apenas vestigial e indirecta, deve considerar as iluminuras originais, não a edição impressa.

A aproximação pela reprodução, baseada na convicção de que é possível ao objecto reproduzido substituir aquele que reproduz, interfere com a percepção dos objectos. Quando a reprodução é, como em *The William Blake Archive*, de natureza electrónica, esse sentido agudiza-se pela especificidade do meio que acentua a “resistência bibliográfica” e pelo facto de o fac-símile digital funcionar como um modelo do original ausente. O que garante a autenticidade e a originalidade de cada cópia é, para William Blake, o método de gravação do desenho e do texto na chapa de cobre:

Reengravid Time after Time
Ever in their Youthful prime
My Designs unchangd remain
Time may rage in vain
For above Times troubled Fountains
On the Great Atlantic Mountains
In my Golden House on high
There they Shine Eternally
(*Notebook 87*)

Em meio digital, a tensão existente entre a aura do livro iluminado original, a sua natureza simultaneamente autográfica, mecânica e reproduzível com variações e a evasão explícita do autor aos circuitos de reprodução e circulação dominantes processa-se de forma inversa. A reprodução electrónica reforça ainda mais a forma como o livro iluminado de Blake insiste em expor a sua existência enquanto produto de uma determinada técnica, em valorizar a presença do artista, mesmo quando se trata da cópia de um livro. O método de trabalho de William Blake obriga qualquer tecnologia de reprodução a expô-lo, o que a impede de servir de mera mediação. O meio digital resolve a questão da representação de uma obra com essas características de um modo diferente do fac-símile impresso. A “resistência bibliográfica” de um objecto cujas propriedades não se deixam representar completamente em meio digital decorre no paradoxo do reforço da aura original pela reprodução, em que os processos de representação e manipulação digital permitem maximizar as diferenças materiais entre cópias da mesma obra, de certo modo em oposição ao sucedido na era da reprodução mecânica, tal como perspectivada por Walter Benjamin. A possibilidade de reprodução teoricamente infinita em meio digital contrasta com o carácter relativamente único de cada cópia original produzida por William Blake. Além disso, a reprodução altera o próprio original, pois cada reprodução passa a ser um original. O Arquivo tem uma capacidade de disseminação que a teoria estética e de produção de William Blake rejeita e que é condição da sua sobrevivência.

No meio digital, de uma forma muito acentuada pela aparente imaterialidade, a “aura” corresponde ainda mais ao “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (213). A digitalização é também uma forma de representação mecânica de um original cuja aura pode ser conservada pelo facto de o leitor estar consciente de trabalhar com um meio distante, que não lhe permite tocar nos documentos que lê e estuda. Uma vez que “[...] the clicking of a keyboard or mouse is not the same thing as turning the leaves of a book, [...] digitalization thus reopens the cognitive gap that other forms of mechanical reproduction may have tried to close” (Greetham 1999: 395-6). O facto de as instituições que detêm o arquivo da obra de William Blake autorizarem a sua digitalização e publicação em linha constitui uma negociação, uma solução de compromisso entre a impossibilidade de permitirem o seu manuseamento e as limitações da sua representação em catálogo, que os catálogos orientados por Keynes, Bindman, Bentley, Butlin e Essick, apesar da sua qualidade, haviam demonstrado. A digitalização permite a socialização dos documentos, constituindo “[...] further

evidence of the peculiarly compromised ontological and social status of the digitized image” (Greetham 1999: 396). O meio electrónico publica e divulga, o que contribui para reforçar a aura do objecto original, longínquo em termos culturais, mas também físicos,³⁸⁹ inacessível entre as paredes de um museu, mas a manipulação das imagens fac-similadas da página iluminada decorre de uma forma privada, entre o leitor e a interface, que lhe permite accionar ferramentas de pesquisa, manipular e comparar documentos. Deste modo, este tipo de reprodução mecânica parece escapar à reprodução da obra de arte tal como referida por Walter Benjamin, destinada à circulação pública. À semelhança da edição impressa e ao invés da edição iluminada e da vontade do seu autor, ao reproduzir a obra de William Blake, a edição electrónica recupera-a para o domínio público, mas não se pode dizer que para o circuito económico ou que a transforme numa mercadoria.³⁹⁰

A reprodução do livro em meio digital desenrola-se na tensão entre a capacidade de armazenamento do meio digital, capaz de abarcar a história completa da edição de uma obra, e a resistência desse formato a deixar-se representar no espaço electrónico. No Arquivo, tal como sucedera nas edições impressas que arquivam a obra completa de William Blake, ao mesmo tempo em que é *arquivada*, a obra é *produzida*. Na edição impressa, o fac-símile era a única forma de reprodução de um livro, originando a edição do texto num novo livro. No Arquivo, a “resistência bibliográfica” do livro à representação digital conduziu os editores à eliminação da possibilidade de criar uma “reverse remediation” (Bolter & Grusin 2001), não simulando efeitos específicos do livro tecnologicamente possíveis como o virar das páginas. Na tentativa de alcançar a transparência, houve da sua parte a preocupação de actualizar os processos de digitalização, a fim de representar características físicas que não têm uma dimensão meramente visual: “by scanning at 600-dpi, we capture more information, including paper tone and texture” (Viscomi 2002: 36). Contudo, embora optando pelo fac-símile, *The William Blake Archive* é incapaz de simular totalmente o livro enquanto fenómeno sensorial, limitando-se aos elementos linguísticos e visuais, estes últimos apenas

³⁸⁹ Benjamin define a aura “[...]como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (213).

³⁹⁰ No caso de *The William Blake Archive*, uma representação da obra de Blake é distribuída fora dos circuitos económicos electrónicos, como parte do espaço público protegido da investigação científica e do património artístico e cultural. O Arquivo tornou esta representação da obra de William Blake reproduzível, mas abdicando de vender o acesso às reproduções, permitiu também que ela se disseminasse fora do mercado da edição electrónica. Enquanto objecto reproduzível pode, eventualmente, se as condições económicas futuras do Arquivo se alterarem, ganhar também a condição de mercadoria – mas não é esse ainda o caso no momento actual.

parcialmente. Não é possível, por exemplo, a incorporação de aspectos como o toque da capa ou do papel, o peso do objecto, o cheiro das páginas. É em resultado de a mão tocar no rato que se dá a sucessiva abertura de janelas, mas esse gesto não é comparável ao folhear das páginas. É também evidente que, ao abandonarem a oficina tipográfica, as páginas dos livros eram apenas ligadas por um fio passado através de dois ou três buracos e embrulhadas em papel azul, sem qualquer encadernação. Ao não representar a capa do livro, o Arquivo não se afasta do original, uma vez que este era encadernado posteriormente pelo comprador.³⁹¹ Mas tendo presente o cuidado de William Blake com a qualidade do papel esse é um aspecto a que, do ponto de vista académico, é interessante ter acesso. Embora a utilização da ferramenta de aumentar permita distinguir alguns pormenores relativos ao papel, essa possibilidade resulta de uma imposição ao objecto, que não substitui “the Human Touch, Software of a Highest Order” (Smith 2007), aqui literalmente entendido. Não são também representadas páginas em branco, correspondentes ao verso das cópias que William Blake apenas imprimiu na frente. A opção de fazer da página isolada a unidade discreta de representação e pesquisa impede também a simulação dos dípticos ou páginas opostas incluídos em algumas cópias de alguns dos livros iluminados. Além disso, particularmente em *Urizen*, William Blake demonstra uma preocupação com o objecto-livro, com a sua materialidade específica, com as convenções de produção de livros do seu tempo, às quais se opõe. O público a que a sua escrita se destina é um leitor de livros, não de textos: “Reader! [*lover*] of books!” (E 1988: 145).³⁹²

A não representação do formato do livro foi uma opção conscientemente tomada pelos editores do Arquivo, que consideram que o princípio metodológico de orientar toda a sua estrutura para o estudo do *objecto físico*, da página, da imagem, da tela, ao invés de considerar a unidade textual ou outra, não descontextualiza a obra do meio físico.³⁹³ Contudo, embora reunindo os elementos pictóricos e verbais da página

³⁹¹ Embora não seja aqui o caso, a encadernação de um livro é muitas vezes encarada como um elemento silencioso, uma inerência do objecto livro, que em nada contribui para o seu significado. O facto de William Blake não encadernar ele próprio os livros faz da encadernação das edições iluminada e impressas mais um exercício cultural integrante do acto editorial, cuja autoria nem sempre é tão claramente identificada quanto a do texto, da edição, das notas e comentários.

³⁹² Este constrangimento poderia ser ultrapassado inserindo por baixo da ferramenta *Compare* uma outra, intitulada, por exemplo, *Full copy*, que permitisse representar a sequência de um livro, embora neste formato as páginas sejam co-presentes e não sequenciais.

³⁹³ Embora o acesso ao Arquivo seja gratuito, os editores incluem o *copyright* na sua política editorial. Logo na página de entrada, o utilizador aceita as condições de utilização dos textos e imagens, sendo proporcionados os formulários para o efeito. São ainda incluídas ligações a informação relativa ao *copyright* proporcionadas pela Library of Congress. Estas medidas decorrem da importância atribuída ao

iluminada, o Arquivo desencarna-a do objecto-livro, recodificando a sua materialidade de uma forma que altera necessariamente o significado. Morris Eaves explica:

This is another decision that we have made in the past: to focus on representing images one at a time, discretely, and (always, always) within severe limits imposed by a variety of formidable factors (processor speed, monitor quality, the quality of imaging algorithms, the nature of museum photography services, memory limits). We don't reproduce much white space (which may be aesthetically significant, but representing it has unpleasant consequences), we don't reproduce blank versos, we don't reproduce bindings. We do not try to duplicate the "codex" or "portfolio" effect that an actual physical object or collection of objects would have.³⁹⁴

Concentrando-se na imagem, foi possível, é certo, inverter a ordem tradicionalmente imposta pela edição impressa, que consiste em proporcionar, primeiro, a leitura do texto e, de seguida, com carácter acessório e secundário, a visualização de escassas imagens ilustrativas, seleccionadas pelo editor. Porém, essa estratégia elimina informação bibliográfica pertinente, o que parece contraditório com o cuidado relativamente à correcção da cor das imagens, por comparação com as transparências utilizadas no processo de digitalização, estas, por sua vez, comparadas com os originais. Mais contraditório se afigura se considerarmos um comentário de Joseph Viscomi à reprodução fac-similada apresentada pelas edições impressas:

Reproductions and facsimiles also edit Blake by reproducing only the image and not the full sheet, which means bibliographical information, such as paper's size and the plate's registration to the paper, goes unrecorded and Blake – or Mrs. Blake – appears to be a neater printer than he/she was and the pages visually more uniform than they are. (2002: 30)

objecto físico e do facto de se tratar de um Arquivo muito dependente do espólio de um elevado número de instituições e de particulares. No índice do Arquivo é incluída a hiperligação *Reproductions and Permissions*, <http://www.blakearchive.org/blake/public/permission_form/request_permission.html>, com o objectivo de evitar a utilização ilícita de imagens e de proporcionar um ambiente em que museus e instituições confiem para disponibilização de material. Além disso, por baixo de cada imagem, na *Object View Page*, surge o ícone ©, contendo informação relativa ao *copyright* de cada cópia. No caso das colecções que solicitaram marca de água digital, foi inserida em cada imagem uma marca invisível mas detectável criada pela *Digimark Corporation*.

³⁹⁴ E-mail trocado com Morris Eaves a 02-04-08.

Em consequência desta opção, aquela que era uma das limitações da edição impressa, a não representação da colocação da chapa de cobre na folha de papel, nem sempre cuidadosa, resultando por vezes em páginas tortas relativamente às margens do papel, mantém-se no Arquivo, evidenciando a forma como a mediação editorial organiza e modela a representação. Viscomi reconhece essa lacuna, que resulta na representação de uma imagem não correspondente à original, mas justifica-a por motivos técnicos e pedagógicos:

Admittedly, cropping discards bibliographical information, such as [...] the plate's poor registration to the sheet, and thus fails to represent the artifact itself. Consequently, like printed reproductions and facsimiles, our digital images [...] also hide poor registrations, but our reasons for cropping are more technical and pedagogical than economic and aesthetic. (34)

Tendo presente o público académico a que o Arquivo se destina, seria de esperar que a justificação para a eliminação desses aspectos não passasse por razões pedagógicas. Também pelo mesmo motivo, a sua eliminação não é uma questão estética, uma vez que se trata de um código bibliográfico significativo. Trata-se, sobretudo, de um constrangimento técnico denunciador da dificuldade do meio digital em representar a página iluminada em toda a sua dimensão física:

[...] cropping out the image's margins significantly reduces file, size, and, for most images, enables the image to be shown within the Archive's interface on monitors 17 or larger without scrolling. For us [editors], cropping at this initial stage of photography is determined by the current material constraints of the electronic medium – by file sizes, monitor size, screen resolutions, and band width. (35)

Ao mesmo tempo, esta recodificação da materialidade do livro iluminado decorre num paradoxo: o de que paralelamente à preocupação com a contextualização das cópias no conjunto da obra, as páginas são isoladas e a unidade do livro não é representada. Mas ao admitirem que não representam o original, indirecta e implicitamente, os editores estão a valorizá-lo, pois reconhecem no Arquivo um meio de remediação que se legitima reportando-se a esse original.

Esta resistência bibliográfica do livro à representação electrónica demonstra como a representação do texto e do livro em meio digital é confrontada com o livro

impresso e com convenções impressas que constituem “the representational filter of the book [...] which functions as the Thing to be represented, the Real Thing” (Sutherland 1998: 18). Até mesmo o princípio implícito de que o Arquivo terá sido criado para ultrapassar as limitações físicas desse formato e permitir estudar cada um dos livros iluminados sem que seja necessário recorrer a outros livros, isto é, a outras máquinas de conhecimento que sofrem das mesmas limitações, pressupõe que representa mais adequadamente o livro iluminado do que o livro impresso.³⁹⁵ Ora esse pressuposto parte, também ele, do confronto com assunções específicas do impresso, não explorando as potencialidades do meio digital enquanto forma de representação alternativa, com estratégias de representação próprias. Os editores do Arquivo optaram por preservar a forma e o código bibliográfico originais, não explorando estratégias digitais que lhes permitissem uma disponibilização mais criativa dos documentos e o estabelecimento de outro tipo de relações entre eles, que poderiam significar uma actualização da “Museum Function” (Vanhoutte). Enquanto “arkhon”, os editores preservam o arquivo documental nos termos de Derrida, determinando como é representado, disponibilizado e lido e guardando-o num “arkheion” que “a force de loi, d’une loi qui es celle de la maison (*oïkos*), de la maison comme lieu, domicile, famille, lignée ou institution” (1995: 20). A força dessa lei obriga o Arquivo à preservação desse património, herança de um artista de que instituições reputadas são guardiães e cuja digitalização autorizam precisamente na certeza de que a sua integridade não será comprometida. Também por esse motivo, o Arquivo constitui um exemplo de como no processo de remediação se perdem propriedades específicas de um meio. A representação de cada livro iluminado corresponde não apenas a esse objecto, mas também à da sua ausência e à da diferença em relação a ele, substituída pela representação digital da página iluminada.

Ainda que a página iluminada e a *Object View Page* mantenham a mesma matriz, para que o fac-símile digital resulte enquanto modelo do original, os editores procuram assegurar a sua autenticação. É assim que, embora eliminado o formato físico do livro, é por referência ao livro iluminado que a autoridade das próprias reproduções incluídas no Arquivo é garantida, o que reforça a aura do original. A preocupação pela reautenticação do objecto é marcada pela inclusão da transcrição diplomática dos textos,

³⁹⁵ Embora no Arquivo este pressuposto não seja explicitado, escrevendo sobre os fac-símiles digitais nele incluídos, Viscomi é claro: “Seeing the original prints, paintings, manuscripts, and typographical works is good in itself; but seeing them in fine, trustworthy reproductions, in context and in relation to one another is the scholarly ideal” (2002: 31).

pela manutenção da ordem das páginas e da paginação do objecto, pela disponibilização de informação sobre as dimensões da gravura e da página e pela especificação da escala, pelo rigor na resolução da cor e com a luz observados durante a digitalização. A resistência bibliográfica do livro e a vontade dos editores do Arquivo de representarem cada página iluminada tão aproximadamente quanto possível do original justificam a inclusão do mecanismo *calibration applet* e a secção *Help Document* contendo ilustrações de páginas iluminadas para exemplificar a arquitectura e as funcionalidades do Arquivo. A ênfase no objecto não impede que os editores e o autor sejam categorias mais ou menos directamente valorizadas. No primeiro caso, porque, pelo facto de implicar o acesso e a possibilidade de digitalização dos originais, a autoridade do Arquivo é reforçada. No segundo, verifica-se a tendência para valorizar uma dimensão conservadora e tradicional da categoria de autor. O Arquivo tem de impor limites, tem de actualizar a função-autor, não se permitindo desligar de algumas das características do livro enquanto formato que pretende transcender. William Blake surge como um elemento estruturante e é por referência aos originais enquanto contedores dos marcadores da sua intenção autoral que os fac-símiles se legitimam e, com isso, o próprio Arquivo. Além disso, é a aura do objecto original que é reforçada, e que surge aqui, de certo modo, transfigurada numa aura digital. A solidificação da categoria do autor no Arquivo pela inclusão dos objectos textuais correspondentes às diferentes intenções autorais, “perdidas” na edição impressa, pode ser entendida na acepção de Foucault, enquanto categoria discursiva que tradicionalmente tende a reprimir a disseminação do significado:

How can one reduce the great peril, the great danger with which fiction threatens our world? The answer is: one can reduce it with the author. The author allows a limitation of the cancerous and dangerous proliferation of significations within a world where one is thrifty not only with one's resources and riches, but also with one's discourses and their significations. The author is the principle of thrift in the proliferation of meaning. (390)

Todavia, apesar do descentramento da leitura proporcionar alguma liberdade relativamente a procedimentos editoriais do meio impresso, o Arquivo não alcança a ilusão da imediação, sendo os objectos textuais mediados de uma forma muito óbvia.

A tensão entre as potencialidades de armazenamento de um número teoricamente infinito de livros em meio digital e a resistência desse formato à sua representação digital é reforçada pela impossibilidade de repetição do momento histórico em que um dado livro surgiu, o que faz do fac-símile uma reprodução, noutra contexto, que pretende ser exactamente idêntica à de um momento anterior. Esta representação faz-se à custa da historicidade do objecto representado: “There is no such possibility as the exact iteration, the exact reproduction of a text: even facsimiles of book texts are no more than an illusion of iterability, in their attempt to displace temporality, to repeat a set of historical configurations” (Sutherland 1998: 34). Deste modo, o princípio da teoria social da edição de que o meio digital pode representar um número teoricamente infinito de livros encontra resistências que se prendem não apenas com limitações técnicas na representação digital do livro, mas também com a impossibilidade de recuperar a sua historicidade pelo fac-símile. Essa limitação do fac-símile enquanto forma de instanciação pseudo-histórica mina ainda, até certo ponto, o propósito da teoria social da edição de considerar os textos de uma obra nas redes de relações que estabelecem entre si. Não só não é possível a repetição do contexto em que um texto ocorreu como a recuperação da sua historicidade decorre num processo de proliferação continuado e interminável, favorecido pela volatilidade do meio electrónico e pela possibilidade teoricamente infinita de descarregar ficheiros redundantes, porque semelhantes, num computador pessoal. Embora o horizonte editorial de uma obra possa ser definido e disponibilizado fenomenologicamente através de uma rede de relações entre ficheiros, a recriação da forma e do contexto originais devem ser entendidos como parte do dispositivo crítico de representação, como uma simulação.

No Arquivo, tal como na impressão iluminada, a materialidade do meio e as suas estratégias de significação específicas integram a forma como o significado é construído. Em ambos, os processos físicos que concorrem para a representação constituem “the method in which knowledge is transmitted from generation to generation” (E 1988: 40). Em qualquer tipo de edição a textualidade não pode ser isolada do veículo que a disponibiliza. A reinstanciação de um texto pelo fac-símile conduz a uma re-significação dos códigos linguísticos e bibliográficos desse texto, não constituindo propriamente um edição capaz de recuperar a socialização textual original, tanto mais que a impossibilidade de reprodução exacta de um texto impede uma sua re-representação, promovendo antes uma nova representação.

Após a dupla mediação fotográfica e digital, ampliada pela do ecrã do computador, a aura da página iluminada é reforçada, porque a sua reprodução não se fica pela digitalização, mas se consoma na disponibilização e disseminação teoricamente infinitas da distribuição electrónica. Nesse sentido, “[e]lectronic facsimile images are offered in order to allow the reader to check the editors decisions against the original [...]”, podendo mesmo ser encarado como uma forma de garantir a estabilização do original, mas “[...] this original is in fact a hyperreality” (Van Hulle 1999). Esse elemento de hiperrealidade possibilita ultrapassar as contigências da edição impressa e a dificuldade de acesso ao livro iluminado. Embora dando a ilusão ao utilizador de se encontrar perante o original, o que lhe proporciona é uma imagem manipulada, resultante de uma série de opções editoriais relativamente à sua representação e um conjunto de ferramentas digitais que lhe permitem conhecer e modelar mais aspectos do original do que a observação directa (por vezes auxiliada por lupas) do livro iluminado.

6.3.1. Fac-símile digital e pesquisa de imagem em *The William Blake Archive*

A apresentação de uma versão digitalizada dos documentos e a criação de uma edição hipertextual que pretende oferecer um enquadramento e um modelo computacional e de utilização dessas representações documentais obrigam a uma série de procedimentos selectivos e, por essa razão, subjectivos, que constituem actos interpretativos e orientadores da leitura e análise dos documentos. As potencialidades geradas pela opção pelo fac-símile constituem apenas uma das vertentes da questão. A outra está em saber se a representação resultante dessa escolha, que não pode aspirar a ser outra coisa que não um substituto do original, corresponde exactamente ao texto nas suas vertentes verbal e icónica, tal como William Blake o concebeu, ou a versões materialmente diferentes, e até que ponto essa simulação mantém a relação com a edição iluminada. Na presente secção, a análise da representação do pictórico e do verbal será, tanto quanto possível, ilustrada com exemplos de *Songs of Innocence and of Experience*.

Do ponto de vista da marcação da imagem, uma obra intercanónica como a de William Blake obriga a repensar as relações entre as vertentes verbal, pictórica e bibliográfica de um texto. Tal como sucede com a edição e pesquisa de textos em meio digital, quer pela selecção dos aspectos a anotar, quer pela determinação de palavras-chave que possibilitam o acesso e pesquisa de imagens, a marcação de imagens é um acto interpretativo com implicações culturais. A manipulação documental inicia-se imediatamente ao nível da transcrição do fac-símile digital em metalinguagem, os “performative metatexts” (Drucker 2007), sendo mais evidente na criação de um aparato crítico que sobrecarrega cada OVP de ferramentas de pesquisa. No Arquivo, só é permitida a manipulação da dimensão das imagens. Ao leitor é vedada a manipulação dos códigos linguísticos ou do código-máquina que materializa a página iluminada no ecrã, o que limita a possibilidade de o leitor “escrever” em meio digital nos termos barthesianos. Do ponto de vista editorial, a manipulação da imagem decorre não só ao nível da representação, envolvendo aspectos como a resolução, a cor, a escala, mas também da determinação dos aspectos pesquisáveis. Frequentemente justificadas por constrangimentos técnicos, tais tomadas de decisão constituem procedimentos editoriais que, por muito rigorosos que se pretendam, não deixam de assentar em alguma subjectividade.

A aproximação das imagens disponibilizadas às versões originais resulta em parte do facto de os seus editores terem, desde a sua criação até ao presente, acompanhado a evolução tecnológica, quer no respeitante à digitalização de imagens, quer ao seu armazenamento, investindo no seu processamento a esses dois níveis, e ao dos algoritmos de compressão, da correcção da cor e do contraste.³⁹⁶ Como Kirschenbaum (2008) salienta, a compressão de imagens em formato JPEG constitui mais uma prova da materialidade digital. Comprimindo a imagem sem a encarar como um todo conceptual, mas antes como um conjunto de dados passíveis de manipulação matemática, o JPEG ignora informação que ocorre com muita frequência, considerando-a redundante, ou como não estando ao alcance da visão humana. A materialidade

³⁹⁶ O Arquivo utiliza o formato TIFF (*Tagged Image File Format ISO / IEC 10918*), considerado o formato em que os dados pictóricos e de imagem menos propriedades perdem para guardar e armazenar imagens digitalizadas e ficheiros JPEG (*Joint Photographic Exports Group*) para derivar novas imagens e disponibilizar imagens digitalizadas. A digitalização é feita a 600 dpi, o que possibilita a captação de mais pormenores, de que derivam imagens comprimidas a 300 dpi em TIFF, para correcção da cor.

À semelhança das imagens, os textos são codificados utilizando formatos da *International Organization for Standardization* (ISO), inicialmente em SGML e actualmente em XML, com a primeira versão em linha do Arquivo em XML a surgir em Janeiro de 2006. Esta última circunstância conduziu a uma maior compatibilidade entre o Arquivo e outras edições académicas em linha.

formal do algoritmo JPEG introduz a diferença relativamente ao original, não permitindo a recuperação da informação que retém. Um histograma permite demonstrar que a estrutura computacional de uma imagem em JPEG é diferente da estrutura de uma imagem em GIF (figuras 140 e 141).

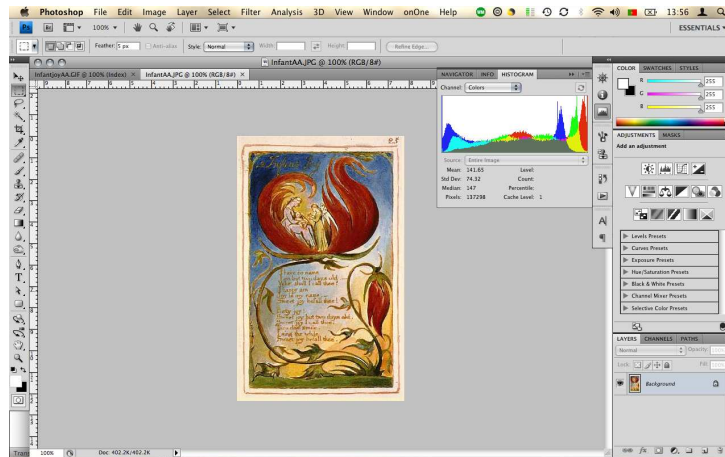


Figura 140 – Histograma da imagem de “Infant Joy”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 25 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), 1826 (The Fitzwilliam Museum) comprimida em JPEG.

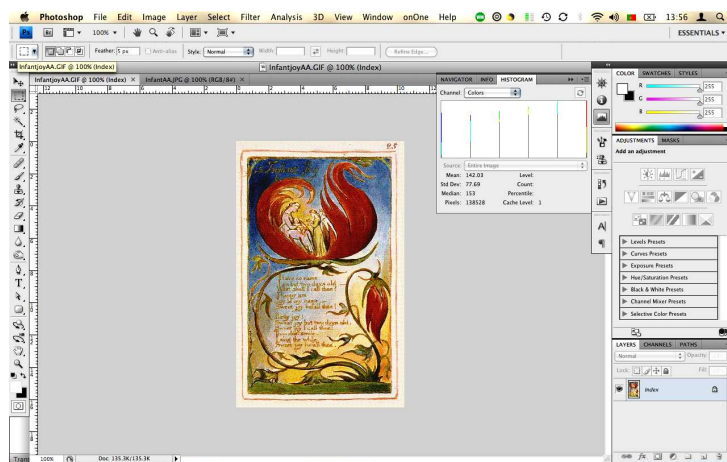


Figura 141 – Histograma da imagem de “Infant Joy”, *Songs of Innocence and of Experience*, cópia AA, gravura 25 (Bentley 25, Erdman 25, Keynes 25), 1826 (The Fitzwilliam Museum) comprimida em GIF.

No Arquivo, de uma série de actos interpretativos resultaram imagens mais rigorosas do que as proporcionadas antes por qualquer forma de reprodução fotomecânica e pelo fac-símile impresso, imagens não reproduzidas tipograficamente e várias versões de uma mesma imagem.³⁹⁷ Também as transcrições textuais são mais

³⁹⁷ Graças à generosidade das instituições que permitiram a digitalização das suas colecções, o Arquivo disponibiliza reproduções de originais e não reproduções de reproduções. Ao mesmo tempo, explorando o

fiéis aos textos do autor do que quaisquer outras anteriores. De acordo com Joseph Viscomi, essas características fazem do Arquivo “the first place to stop when studying Blake” (2002: 43). Para além desta preocupação com a reautenticação dos fac-símiles, a manutenção do vínculo bibliográfico é garantida pela adopção da ordem e da paginação do original iluminado. A preocupação com a credibilidade e o rigor editorial e textual é ainda patente na disponibilização de informações sobre as dimensões da gravura e da página e na especificação da escala, elementos também eles vinculativos ao original. As imagens com uma dimensão de até 40x30 cm são produzidas a uma escala de 1:1 relativamente ao original, para que, quando disponibilizadas num monitor com uma resolução de 100 dpi, o sejam na sua dimensão real. As imagens de tamanho superior a essa são produzidas a uma escala 1:2/3, disponibilizadas a uma dimensão inferior ao original, mas ajustável utilizando a ferramenta *ImageSizer*.

Considerando que as variações na coloração introduzem mudanças no significado, os editores do Arquivo têm a preocupação de manter a fidelidade às cores originais. “This step”, sublinham, “is key in establishing the scholarly integrity of the Archive, for it ensures that each image will match the original artifact when displayed under optimal conditions”.³⁹⁸ O processo de reprodução inicia-se pela fotografia dos originais, utilizando película da maior dimensão possível, a fim de diminuir a proporção da escala entre original e reprodução. A digitalização das imagens é feita directamente a partir de transparências de 4”x5”, e de 8”x10”, sem mediação de qualquer vidro, e, mais raramente, no caso dos objectos de menor dimensão, a partir de diapositivos de 35 mm.³⁹⁹ Para garantir a clareza das imagens, é utilizado ar comprimido para limpar o digitalizador. As transparências coloridas são acompanhadas de barras laterais de cores para assegurar a fidelidade ao original, com o qual são confrontadas, sendo depois corrigidas individualmente, em monitores próprios, concebidos especialmente para o efeito e regularmente calibrados. Para cada imagem, esse processo, necessário em virtude de perderem a qualidade durante a digitalização, pode durar entre trinta e minutos e várias horas. Cada imagem fac-similada é assim sujeita a uma dupla mediação, fotográfica e digital, de que resultam imagens cuja qualidade em termos de

seu potencial enquanto instrumento académico, divulga as colecções de uma forma integrada e com um alcance que seria difícil a essas instituições conseguir.

³⁹⁸ Cf. *Technical Summary*, <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tech/index.html>>.

³⁹⁹ Para um relato sobre a evolução na digitalização de imagens do Arquivo, cf. a subsecção *Technical Summary* do Arquivo <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/tech/index.html>>, os artigos de Matthew G. Kirschenbaum (1998), Morris Eaves, Robert N. Essick, Joseph Viscomi, and Matthew Kirschenbaum (1999), Viscomi (2002), Morris Eaves, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi (2002a e 2002b) e a entrevista de Kari Kraus aos editores (2002).

cor, escala e pormenor é superior às obtidas pelos editores dos fac-símiles do *Blake Trust*, produzidas através de uma combinação de colotipia e coloração à mão usando *stencils*. Contudo, no momento da disponibilização no ecrã do computador, a cor é um aspecto que os editores não controlam totalmente, uma vez que as diferenças entre sistemas operativos e monitores, entre outros factores, podem gerar variações imprevisíveis na imagem. Por esse motivo, indicam as condições de visualização adequadas à calibração do monitor pelo utilizador.

Uma das inovações na coloração reside no facto de não haver uma demarcação das cores, alcançando-se um efeito tão natural e realista quanto possível. Ainda assim, os editores têm consciência da impossibilidade de uma coincidência total entre original e fac-símile: “[...] reproductions can never be perfect, and our images are not intended to be ‘archival’ in the sense sometimes intended – virtual copies that might stand in for destroyed originals” (Editors and Staff, *The William Blake Archive*). Na tentativa de recuperar o “original”, à semelhança do fac-símile impresso, o fac-símile digital representa uma obra que ele próprio produz, diferente dele. Além disso, a correcção da cor é uma intervenção editorial levada a cabo por Joseph Viscomi, uma vez que o trabalho realizado pela máquina não garante a qualidade. Obrigando a tomadas de decisão, é também um acto interpretativo em que a subjectividade do editor interfere. Viscomi reconhece: “While *absolute* accuracy is not possible – not even for Photoshop – the electronic medium combined with the skills and good ideas of an editor can create trustworthy reproductions” (2002: 38). Esta dimensão subjectiva é acentuada pelo facto de a fotografia da imagem não abranger a folha completa em que esta se inscreve.

No respeitante à imagem, a hipermediação é evidente logo que se inicia a pesquisa, em virtude de o acesso ser mediado pela palavra. A insatisfação face às limitações das linguagens de marcação de textos é mais acentuada quando se trata de imagens, pela dificuldade em categorizar e definir um sistema de palavras-chave e pela impossibilidade de, através de palavras, anotar e descrever adequadamente o pictórico. Tal como para a anotação de textos, o editor norteia-se por princípios que se pretendem rigorosos e objectivos. A Library of Congress estabeleceu um conjunto de princípios de indexação de imagem (*Thesaurus for Graphic Materials I*), que procuram distinguir claramente os aspectos relativos ao conteúdo e à forma das imagens e orientar o editor para que este não contamine a anotação deixando a intenção autoral ou a sua própria interpretação transparecer nas palavras de acesso seleccionadas:

By their very nature, most pictures are "of" something; that is, they depict an identifiable person, place, or thing. [...] In addition, pictorial works are sometimes "about" something; that is, there is an underlying intent or theme expressed in addition to the concrete elements depicted. [...] Indexers should examine images, their captions, and accompanying documentation carefully to determine both the most salient concrete aspects (what the picture is "of") and any apparent themes or authorial intents (what the picture is "about"), taking care not to read into the images any subjective aspects which are open to interpretation by the viewer.⁴⁰⁰

Estes princípios orientadores, aparentemente capazes de fazer representar com neutralidade e satisfatoriamente a imagem, não consideram a impossibilidade de fixação definitiva do significado textual ou da intenção autoral, alvo de interpretação subjectiva. A selecção das palavras que descrevem e permitem a pesquisa de imagem é incapaz de isolar a significação e, oscilando entre a vontade de reduzir ao mínimo a leitura de quem anota e a de traduzir a riqueza visual da imagem, não consegue evadir-se ao processo interpretativo que um sistema de indexação por palavras-chave constitui. Assim, a marcação e indexação de imagens tem um carácter ideológico e cultural, que incorpora as opções do editor na estrutura e nas ferramentas de acesso, modelando o que o utilizador vê ou não. Por si só, a necessidade de pesquisar uma imagem clicando numa palavra, isto é, numa entidade de uma outra dimensão textual que está *por ela*, constitui um nível de hipermediação que distingue a sua observação da que é possível, por exemplo, no espaço físico de um museu. Pela forma como expõe os mecanismos de acesso, a utilização de palavras para localizar a imagem e a sua organização em listagens reforça a hipermediação. Além disso, a materialidade da imagem não se deixa representar totalmente pela palavra, o que obriga o editor a fazer opções de marcação. Não há, pois, uma forma neutra ou objectiva de anotar imagens, esse acto interpretativo decorre das próprias propriedades do meio digital.

Só até certo ponto se pode pensar que, ao depender de uma nova forma tecnológica para representar imagens de textos e imagens, o Arquivo tem o seu paralelo na tecnologia inventada por William Blake, cujo objectivo fundamental fora a criação de uma nova forma de integrar escrita e pintura. Isso é evidente se não se perder de vista que para alguém que se considerava indissociavelmente “the Painter and the Poet”, o pictórico não funcionava como uma mera ilustração do verbal. Semelhante

⁴⁰⁰ Cf. <<http://www.loc.gov/rr/print/tgml/iib.html>>

entendimento da obra do artista tiveram, desde logo, vários contemporâneos seus. Nesta perspectiva, o Arquivo não apenas se adequa à concepção de textualidade de William Blake, como evidencia a materialidade específica de cada edição enquanto entidade substantiva, na sua relação com a materialidade linguística. Por outro lado, embora procurando recuperar a imagem e fazer dela o centro dos procedimentos editoriais, fundamenta as ferramentas de pesquisa na palavra, quer se trate de transcrições, de descrições de imagens, de informação bibliográfica ou, mais flagrantemente, dos mecanismos de pesquisa de imagem.

Este aspecto torna evidente como no processo de migração para meio electrónico a modelação dos textos verbais ou pictóricos é fundamental e como em meio digital se assiste à textualização da interface. O processo inicia-se imediatamente no índice geral do Arquivo. Se o utilizador optar por não seguir a ligação *Works in the Archive*, mas antes a ligação *Search*, ao clicar em *Text search*, mediante a introdução de uma palavra-chave, expressão ou frase, tem acesso à transcrição diplomática de texto indexada a uma dada obra, cópia ou imagem, de todas as ocorrências, sendo estas assinaladas a vermelho. As potencialidades deste mecanismo possibilitam a pesquisa de dezanove termos em simultâneo e de todas as categorias, o que diz muito do rigor e consistência das ferramentas de indexação utilizadas. A partir daí, é possível aceder à própria página e a todos os mecanismos de pesquisa que a acompanham.

Optando pela ligação *Image search*, torna-se evidente que a representação da imagem da página iluminada é, ela própria, intercanónica. Quer isto dizer que as imagens são organizadas e tornadas acessíveis e pesquisáveis pela palavra, como se também elas fossem reduzíveis a texto. O mesmo é dizer que significam como elementos linguísticos, estruturando-se como uma linguagem verbal, pela qual podem ser descritas ou mesmo substituídas:

In a digital environment, the retrieval of images takes place on the level of language. Words here make sense of pictures; they organise them and allow them to be accessed by the user. [...] What this magic trick tends to conceal from view, however, are the methodologies and critical suppositions that make the search for images possible in the first place. (Julia Thomas 194)

A ligação entre imagem e texto processa-se ao nível da página ou da imagem, não ao nível das palavras e das linhas do texto. Por outro lado, a organização destas listagens

de palavras de pesquisa só é possível devido ao rigoroso conhecimento dos seus editores da obra do autor. A representação visual assenta na textualidade verbal a dois níveis. Por um lado, baseia-se na possibilidade de representar textualmente uma imagem, ancorando-lhe determinados marcadores, indexando através de termos de pesquisa enquadrados em cinco categorias textuais não-hierárquicas – *figure*, *animal*, *vegetation*, *object* e *structure* – e um mecanismo que disponibiliza a descrição verbal do conteúdo da imagem seccionada em quatro partes (figura 142).⁴⁰¹

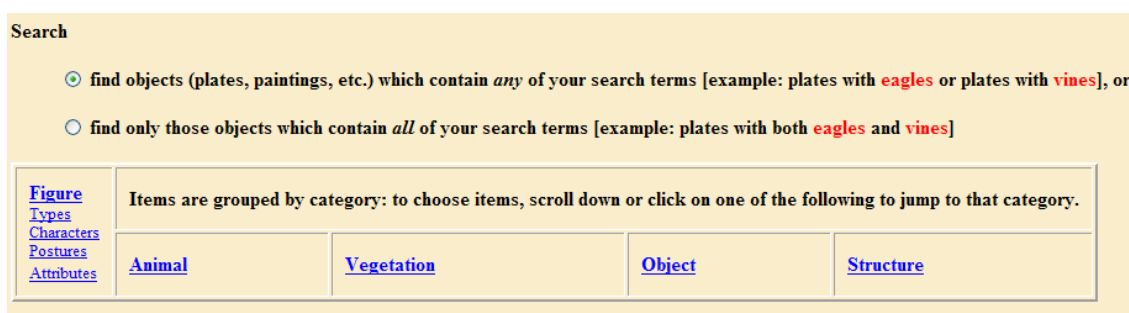


Figura 142 – Pormenor da interface de pesquisa das categorias textuais em *The William Blake Archive*.

A organização das listas de palavras-chave articula-se com a noção de arquivo como “ecossistema vivo”, sendo um trabalho orgânico e em permanente desenvolvimento, uma vez que são as próprias obras a sugerir as palavras a incluir. Isso significa que essas listas podem ser, a todo o momento, actualizadas, à medida que vão sendo digitalizadas e incluídas novas obras no Arquivo. Quando o utilizador introduz uma palavra não compreendida nessas categorias, não obtendo, por isso qualquer resultado de pesquisa, os editores sugerem como critério de selecção um sinónimo ou um termo correspondente a uma categoria mais abrangente ou abstracta. Este processo de selecção, que decorre “not in the computer, but in the searcher’s head” (138), constitui um exemplo de como o conteúdo de uma imagem não se deixa representar ou esgotar pela palavra de uma forma pacífica.

Por outro lado, uma vez que a possibilidade de pesquisa se concretiza pela coincidência entre as palavras seleccionadas pelo editor e as pretendidas pelo

⁴⁰¹ Ironicamente, devido à falta de uma linguagem de marcação adequada, é aquela mesma palavra que não consegue descrever a imagem, que a cataloga em cinco categorias verbais e que lhe confere acesso, expondo quer o carácter tecnológico e artificial da representação e pesquisa de imagem, quer precisamente a incapacidade da linguagem de proceder a essa representação.

utilizador,⁴⁰² o acesso faz-se pela selecção de uma dessas categorias verbalmente denominadas e disponíveis na interface de entrada. Este aspecto da estruturação do Arquivo constitui um exemplo de que a modelação do texto, seja ele verbal ou pictórico, é um acto interpretativo e de como a migração para meio digital obriga à explicitação de elementos implícitos. As palavras que proporcionam o acesso a essas cinco grandes categorias em que se armazenam as imagens disponíveis estão, assim, *por* elas. São, ao mesmo tempo, descritor e ferramenta de acesso que se desdobram em listagens de palavras-chave correspondentes a imagens constantes no Arquivo. O armazenamento das imagens é mediado pelas palavras e é através destas que é possível chegar-lhes, como se estabelecessem a ponte para as imagens ou as substituíssem. Pode dizer-se que, neste aspecto, a estruturação do Arquivo assenta num princípio de equivalência entre o pictórico e o verbal, que constituía, aliás uma das ideias fundamentais da poética blakiana.

A prática de fazer assentar a edição da obra intercanónica de William Blake na palavra parece ter sido uma tendência que percorre toda a história editorial. A primeira geração de editores tratou imediatamente de desfazer a unidade da página iluminada, fundamentando na palavra toda uma estrutura que pretendia tornar William Blake, sobretudo o Poeta, inteligível, incluindo quer para os textos, quer para as imagens explicações críticas e análises bibliográficas. Tal como no caso da edição electrónica, essa prática explica-se, em parte, por razões técnicas e económicas. A textualização da imagem e a forma como essa paridade se organiza suscita algumas reflexões.

A primeira dessas reflexões aponta para as implicações teóricas da possibilidade de o texto descrever exhaustivamente a imagem. Em *The William Blake Archive*, a selecção dos aspectos a codificar concentra-se nas categorias linguísticas. De entre as virtualidades da pesquisa de imagem, Morris Eaves salienta a existência de “elaborate verbal descriptions of every version of every illuminated-book image” (2006b: 216). A um nível mais visível para o utilizador, a aparente equivalência entre o pictórico e o verbal estabelece-se pelo mecanismo *Inote*, anteriormente desenvolvido aquando da

⁴⁰² Depois de posta de parte a adopção de um programa de reconhecimento de padrões pelo computador (“machine vision”), que consideraram não ser suficientemente discriminativo, os editores tinham duas possibilidades: estabelecerem eles próprios os termos de pesquisa ou permitirem que fossem os utilizadores a gerá-los. A última hipótese apenas aparentemente dava ao leitor maior liberdade de pesquisa, permitindo-lhe construir o seu próprio vocabulário. Na prática, isso não sucedia, uma vez que essa modalidade não dispensava a existência de um vocabulário “de bastidores”, gerado pelos editores, o qual teria de ser complementado por uma série de sinónimos que permitissem a correspondência com os termos introduzidos pelo utilizador. Esta possibilidade exigiria um trabalho mais moroso do que a própria marcação das imagens. Assim, optou-se pela disponibilização dos termos de pesquisa.

concepção de *The Rossetti Archive*. As anotações de imagem proporcionadas por esta ferramenta são geradas directamente a partir das descrições da ilustração codificadas em XML preparadas pelos editores. McGann explica por que motivo o Arquivo otimiza as potencialidades dessa ferramenta de uma forma tão satisfatória: “Blake's work lent itself to the idea of Inote because that idea was fundamentally a textual one; and while Blake's works are profoundly iconological, they are also, at bottom, texts, not pictures (1998)”. Esta coincidência entre obra e meio justifica-se por uma concepção de texto que ultrapassa os elementos linguísticos, lutando contra a “resistência bibliográfica” da imagem à representação digital e com insuficiências técnicas eventualmente ultrapassáveis no futuro.

A pesquisa de imagem no Arquivo revê-se na caracterização de McGann da ferramenta *Inote* como fundamentalmente textual. Esse mecanismo permite seccionar cada imagem em quatro áreas e, paralelamente a cada secção, apresentar um texto que pretende descrever exhaustivamente e comentar o seu conteúdo, sendo cada descrição específica da imagem a que se reporta. Contudo, neste caso particular, esta aparente equivalência não é sinónimo da ideia blakiana de que o pictórico tem o mesmo valor que o textual, da mesma forma que em qualquer edição em linha que inclua imagens, a ideia de que todos os objectos e práticas culturais são reduzíveis a texto esbarra com resistências próprias da materialidade específica do pictórico. A convicção de que o meio digital, pelas suas propriedades miméticas superiores, transcende outras formas de representação pela remediação, depara com a dificuldade de categorizar e definir um sistema de indexação por palavras-chave para as imagens. Além disso, como acontece em *The William Blake Archive*, por muito inclusiva que pretenda ser a descrição textual proporcionada pelo *Inote*, há propriedades específicas do visual que não se esgotam nem se deixam representar ou substituir pela palavra. Atente-se, por exemplo, na gravura “The Little Boy Found”, de *Songs of Innocence and of Experience*, à qual é possível chegar clicando na categoria *Figure* e seleccionando, por exemplo, a palavra “child”. Quando, após percorrer vários passos na estrutura rígida do Arquivo, o utilizador chega a *Image search results for child*, constata como o objectivo de construir um instrumento académico até certo ponto contaminou o equilíbrio que deve existir entre a necessidade de o editor reduzir ao mínimo a sua leitura da imagem e a de traduzir a riqueza pictórica. Os próprios editores têm consciência disso, mesmo se não o dizem abertamente, apresentando como justificação para esse procedimento erros

editoriais e académicos anteriores, baseados num exercício de interpretação mal conduzido:

Although information cannot be completely separated from interpretation, our emphasis is strongly on information and hence on description. (If interpretations are added to the Archive at some stage, they will be identified as such.) The meticulous descriptions themselves may have considerable significance, however. Many interpretations have been based on weak, partial, or mistaken impressions of what appears in the designs.⁴⁰³

Assim, a informação relativa às imagens tem como principal objectivo orientar o utilizador naquela que é a interpretação correcta da obra do autor, mesmo se isso implica a interpretação editorial. É evidente que, os créditos dos editores, o seu conhecimento profundo dos métodos de produção de William Blake e o público a que se destina o Arquivo, sobretudo académicos, são garantia de rigor. Não são, porém, argumentos suficientes para considerar a possibilidade de equivalência entre texto e imagem como pacífica ou para isentar, nesse aspecto, o Arquivo de subjectividade. Os seus editores registam:

[...] we should point out that our descriptions of these designs [the designs from the illuminated books in Erdman's *The Illuminated Blake*] and their component motifs are not based on Erdman's work in any way. They are based on our own perceptions of Blake's images. (1999: 142)

Isso é particularmente evidente quando, na secção referida ou quando se acciona a ferramenta *Inote*, o texto disponibilizado contém não apenas a descrição da imagem, mas notas e comentários do editor. Abrindo mais do que uma cópia de um livro, é possível disponibilizar em paralelo a informação do mecanismo *Inote*, obtida através da uma mesma pesquisa de imagem ou de mais do que uma. Clicando nesse último dispositivo, a imagem surge seccionada em quatro campos – AB, B, CD e D (figura 143).

Até certo ponto, pode dizer-se que há a tentativa de manter separados o conteúdo e o contexto da interpretação. Por exemplo, frases como “[...] walks beside a boy whose arm he holds” e “He looks down toward the boy” descrevem de forma neutra as acções das figuras representadas. Não veiculam a sua atitude ou o seu estado de espírito,

⁴⁰³ Cf. <<http://www.blakearchive.org/public/about/principles/index/html>>.

cuja avaliação é reservada ao leitor, no momento em que vê a imagem e lê o texto que a acompanha. Ao mesmo tempo, essa circunstância confirma a incapacidade da palavra para descrever o pictórico. Por outro lado, a natureza ideológica da anotação da imagem é evidente, não apenas pela tentativa de incluir exaustivamente todos os aspectos na sua descrição, pela selecção de palavras a ancorar à imagem, mas também pela forma como a descrição da imagem frequentemente parte da interpretação do texto e para ele remete, resolvendo ambiguidades e fundamentando-se na citação de expressões. Por exemplo, na descrição global da imagem na secção A-B, *Plate illustration*, a “figura adulta de cabelo comprido” é descrita como “visually ambiguous in gender but male according to the text”, rematando com o seguinte esclarecimento relativamente às personagens representadas: “The text describes the "little boy lost" who is "by the hand led" to safety by "God [...] like his father in white" (lines 2-6)”⁴⁰⁴

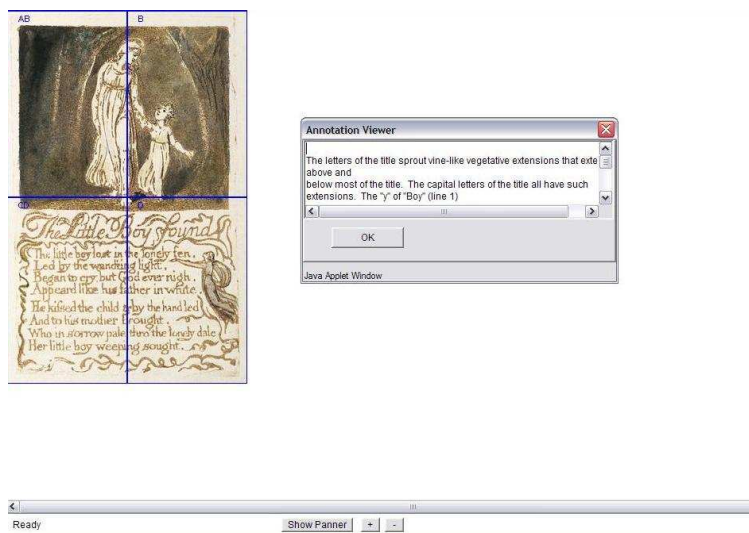


Figura 143 - *Songs of Innocence and of Experience*, cópia B, gravura 28 (Erdman 14, Keynes 14), 1789, 1794 (British Museum) – imagem seccionada em quatro áreas e opção *Annotation Viewer*, acessível pela ferramenta *Inote*.

Ao passar a uma descrição mais detalhada por sectores, na secção AB, continuando a comentar a figura masculina, o editor, para além de remeter para o texto que acompanha a imagem, baseia-se no conhecimento da obra de William Blake, deduzindo: “If this is God, it is very probably Christ, given the similarities between this figure and several of Blake's other representations of Christ”. Partindo da análise do

⁴⁰⁴ Cf.

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illudescresults.xq?objectid=songsie.b.illbk.28&cb=child&boolean=and&objectdbi=songsie.b.p28-14>>.

pictórico, o editor apresenta algumas sugestões, por exemplo, relativamente ao chão: “The rather barren ground may include some grass”, ou ao ambiente que rodeia as figuras, fundamentando a sua interpretação em elementos textuais: “A dark landscape--the "lonely dale" (line 8) of the text--is dominated by two or three large and ominous tree trunks [...]” ou “The darkness suggests that the time is still the "night" (plate 27, line 6) specified in "The Little Boy lost" (plate 27, line 1)”. A recomendação de que “Indexers should examine images [...] taking care not to read into the images any subject aspects which are open to interpretation by the viewer”⁴⁰⁵ não é observada quando, no exemplo citado, é associada à descrição global da imagem na secção A-B, a palavra de busca “God”, ou quando ao conteúdo da secção D, são associadas a palavra “mother” e a seguinte descrição: “A gowned angelic spirit with long hair, probably female, floats with arms outstretched [...] This may be the child's "mother" (line 7) to whom he is led”.

Por outro lado, ainda que seja referido o ambiente negro e ominoso, a frase “The trunks and their branches arch to create a kind of dark tunnel in which the two figures walk” é insuficiente para traduzir o contraste entre o fundo escuro e a quase luminosidade que irradia das figuras. O que os editores do Arquivo fizeram, sem dúvida que condicionados por limitações técnicas, foi representar os elementos narrativos da imagem, isto é, aqueles que eram traduzíveis em palavras. Nessa descrição, para além de perdida a visão de conjunto, não há qualquer referência a determinadas categorias que concorrem para o impacto visual da imagem e que a definem enquanto tal: a superfície, as linhas da gravação, eventuais manchas de tinta ou outros aspectos decorrentes do método artesanal de produção de William Blake. O que se vê não é a imagem, mas uma descrição verbal desta. Quando, finalmente, o leitor tem acesso à imagem, pode ver os aspectos não traduzíveis em palavras, o que em *The William Blake Archive* é muito produtivo: utilizando a ferramenta *Text and Image Options*, é possível seleccionar a opção *Image Enlargement* e observar de perto a superfície da gravura.⁴⁰⁶ Este procedimento, permite ao leitor confirmar ou contrariar as anotações dos editores. Se optar por clicar em *View object*, o utilizador tem imediato acesso à imagem e à possibilidade de colação da mesma imagem de todas as cópias disponíveis no Arquivo ou de apenas duas delas, mediante recurso à ferramenta *Compare*.

⁴⁰⁵ <<http://www.loc.gov/rr/print/tgm1/iib.html>>.

⁴⁰⁶ Cf. <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p28-14.300.jpg>>.

A segunda dessas reflexões é que só aparentemente a pesquisa segue unicamente aos interesses do leitor, pois a remediação da imagem iluminada faz-se num contexto interpretacional e crítico, em que a ancoragem e a organização dos aspectos pesquisáveis não são inocentes. É claro que este princípio editorial confere coesão e sistematicidade à tarefa do utilizador, ao mesmo tempo que permitira ao editor reduzir o número de possibilidades a prever. Mas é, sobretudo, um acto interpretativo que molda e delimita as possibilidades de pesquisa através de um sistema classificatório restrito e restritivo, sem que o leitor menos avisado se aperceba disso: “Far from closing off the meanings of an image, this system [a keywording system] can actually reflect its plurality; multiple, even contradictory, words can be used to index the same picture or aspects of a Picture (Julia Thomas 202). Os critérios de marcação pretendem precisamente valorizar a importância das imagens, isolar os elementos a marcar e a tornar pesquisáveis. Desde o primeiro momento que a palavra medeia o acesso à imagem, reportando-se ao seu conteúdo e ao seu contexto. Antes de iniciado esse processo, já as imagens tinham sido analisadas com o objectivo de determinar os aspectos a disponibilizar para pesquisa. A determinação ou nomeação dos elementos que é possível observar e analisar numa imagem faz-se pela palavra, o que constitui uma forma de representar a sua pluralidade mas também de contê-la e de esclarecer qualquer ambiguidade relativa ao seu conteúdo. As decisões de marcação de uma imagem são actos interpretativos dependentes da leitura do codificador, que influencia a selecção de palavras-chave de pesquisa.

A marcação contém uma análise dos documentos, determinando o que neles é significativo. A forma como todas as unidades discretas de uma gravura são codificadas separadamente permite, utilizando a mesma palavra-chave, o acesso a essas mesmas representações em todas as imagens em que surgem (figura 144). Por exemplo, ao descrever separadamente a bolsa e o cajado do pastor, atribuindo-lhe entradas separadas, bem como outros pormenores da figura, os editores possibilitam a pesquisa individualizada da figura do pastor noutras gravuras. Este procedimento exige uma análise atenta da imagem, a tomada de decisões baseadas na interpretação do seu conteúdo ou mesmo decorrente do conhecimento do texto que a acompanha. Trata-se de um exemplo que permite demonstrar a materialidade em meio digital e a forma como, nos termos de Kirschenbaum, a ordem forense se interliga com a ordem formal, e como esta última é mais óbvia pela dimensão visual. O acto interpretativo de leitura, anotação e descrição de imagem em *The William Blake Archive* torna-se visível na

subcategorização da categoria *Figures* em *Types*, *Characters*, *Postures* e *Attributes*, de entre as quais as duas últimas subcategorias serão as que menor objectividade implicam.



Figura 144 – Exemplo da SGML utilizada pelos editores do Arquivo para descrever o pastor de *Songs of Innocence and of Experience*, cópia Z, gravura 5, (Bentley 5, Erdman 5, Keynes 5), 1826 (Library of Congress).

A forma como o meio digital representa e disponibiliza uma imagem mediando-a pela palavra, não decorre da vontade de equiparar pictórico e verbal, mas da inexistência de uma linguagem apropriada para esse fim. Com isso, não se pretende exactamente tornar palavra e imagem equivalentes, mas antes utilizar a primeira como ferramenta para clarificar e desvendar o significado da segunda. No exemplo da gravura de *Songs of Innocence and of Experience* apresentado, o editor optou por interpretar a figura masculina para codificar e elaborar as anotações da imagem. Daqui advém que, para além de se tornar evidente a impossibilidade de uma representação única dos elementos visuais mediada pela palavra, é a própria natureza cultural e histórica do acto de codificar e anotar imagens que se torna visível, em contraste com o formato do fac-símile digital, que esconde a historicidade do original que representa. Esta impossibilidade resulta ainda de constrangimentos técnicos que expõem a natureza tecnológica e construída do próprio meio que veicula a imagem.

Conclusão

Após a morte de William Blake, houve que construir a sua imagem do ponto de vista biográfico e da sua obra. Essa atitude permitiu conformar escritor e obra ao cânone e tornar esta última publicável e aceite pelo público. Tratava-se de uma forma de estabilizar simultaneamente o texto e a categoria autor, apresentando, numa primeira altura, William Blake como uma criança ou um louco, incapaz de assumir a responsabilidade da obra que produzira. Ao mesmo tempo, esta posição legitimava uma acção editorial intrusiva que alterou drasticamente o seu objecto de análise.

Numa primeira fase, tal função, assumida por Alexander Gilchrist e Algernon Swinburne, transformou a forma e, com isso, o significado do livro iluminado. Pretendendo dar a conhecer o pintor ignorado, de *Life of William Blake* foram excluídos todos os poemas passíveis de associação à faceta “insana” do autor. *William Blake, a Critical Study* aspirou a tornar legível e inteligível a página iluminada. A par de constrangimentos económicos e técnicos, ambos os livros procuraram atingir os seus objectivos desintegrando as vertentes verbal e pictórica do livro iluminado, eliminando a imagem e privilegiando o texto literário.

Esta acção amputadora abriu caminho a uma tradição editorial que recodificou bibliograficamente a impressão iluminada, que fora concebida de forma integrada quer do ponto de vista do método de produção, quer do da representação verbal e pictórica. As edições de George Bentley, Geoffrey Keynes e David V. Erdman prosseguiram a tendência para sacrificar o pintor e o gravador e privilegiar o escritor. Então mais adequada ao cânone literário em que passou a integrar-se, em torno da obra de William Blake construiu-se um cânone de estudos que, ao privilegiar os poemas ignorando as imagens, consolidava a vertente literária e ignorava a dimensão pictórica. As edições impressas transmitem um Blake “editado”, cujo cariz literário é reforçado por um conjunto de ensaios de natureza académica.

As edições impressas utilizadas nesta dissertação, a de Geoffrey Keynes e a de David V. Erdman, resultam de e contribuem para uma dada construção do autor e da sua obra, que determinou que a edição impressa fosse, sobretudo, uma edição literária. Essa tradição editorial, resultante em parte da tradicional hierarquização das formas artísticas,

é também produto das dificuldades técnicas e económicas levantadas pela reprodução de imagens. Ao separar texto e imagem, justamente devido às suas características materiais, a edição impressa inscreve a sua própria materialidade nesse processo de representação textual. Tal limitação não se restringe à impossibilidade de representar cabalmente o objecto, isto é, a impressão iluminada, mas também o meio e o método de produção.

Por outro lado, algumas das características materiais das edições impressas utilizadas tornaram-nas pouco práticas: a de Geoffrey Keynes devido ao tamanho da fonte e à delicadeza do papel; a de David V. Erdman pela dimensão do volume, cuja capa não era suficientemente robusta para resistir à utilização. O maior constrangimento que qualquer uma delas acarretou foi a eliminação da vertente pictórica da página iluminada, o facto de não observarem a espacialização do verbo e do desenho na página, a dimensão das poucas imagens incluídas, a preto e branco, e a das próprias páginas, mesmo sabendo que tais categorias não as tornariam equivalentes à edição iluminada.

Estas edições resultantes de um exercício de crítica textual rigoroso estabeleceram a base do que viria a constituir o terceiro momento da edição da obra do autor: a criação de *The William Blake Archive*, que, dadas as possibilidades do meio digital, proporcionaria uma revisão editorial impensável de levar a cabo numa edição impressa. Ao mesmo tempo, o Arquivo constituiu-se como um exemplo da resposta da crítica textual e do estudo dos textos nas Humanidades às possibilidades proporcionadas pelo meio digital nas duas últimas décadas.

The William Blake Archive pretende des-editar a tradição editorial impressa e alcançar o original autográfico pela acumulação do maior número possível ou da totalidade das cópias de todos os documentos. Neste aspecto revela-se simultaneamente como um formato conservador, que não perde o passado de vista, e progressista, reconceptualizador da materialidade da obra original num novo formato tecnológico. Com isso, ilustra o princípio derridiano de que o formato de arquivo se reporta ao presente ou ao passado, albergando um corpo de documentos, mas também e sempre ao futuro, alterando irremediavelmente, pela própria estrutura do formato, a leitura do que arquiva. Apesar das suas extraordinárias virtualidades, constitui, tal como a edição impressa, uma re-edição da edição iluminada blakiana num meio que, detentor de códigos próprios, oferece uma nova representação do original.

Destas constatações, resultam duas conclusões. A primeira é que, enquanto formato conservador, no movimento de aproximação ao original autográfico, o Arquivo

poderia ser lido à luz de uma racionalidade intencionalista, buscando a representação de cada uma das intenções autorais. No entanto, a acumulação de um número cada vez maior de exemplares autográficos revela como a variabilidade depende do próprio processo de execução. A execução de páginas iluminadas utilizando o método de trabalho de William Blake e a investigação realizadas por Joseph Viscomi demonstraram que nem toda a variação era intencional.

O Arquivo assenta numa teoria genética e social da edição, cujo objectivo é apresentar um número crescente de exemplares dos livros iluminados, reconstituindo a sua genealogia e contextualizando a nova representação electrónica na história editorial da obra de William Blake. Assim, para além da nova informação textual, incluindo a meta-informação acerca dos próprios ficheiros, *The William Blake Archive* assinala em cada gravura de cada livro o número de ordem que ocupa nas edições impressas de referência e contém na íntegra a edição de David V. Erdman.

A preocupação com a completude contribui para os editores legitimarem o novo formato graças à inclusão de um número crescente de obras, e de se legitimarem a si próprios enquanto “guardiães”, em dois sentidos. Por um lado, são eles a estabelecer o contacto com as instituições que albergam os documentos, esses outros “guardiães” que autorizam a sua disponibilização em linha. Por outro, ao disponibilizarem a obra digitalizada ao público, instituem-se a si próprios como “guardiães” de um formato do qual detêm o *copyright* e cuja existência e manutenção dependem dos fundos garantidos por entidades patrocinadoras. Além disso, a tentativa de esgotar a totalidade de informação de natureza técnica resulta ainda das possibilidades de armazenamento e disponibilização dos dados do meio digital. Este modo particular de edição reflecte o contexto tecnológico e institucional que consagrou o ‘arquivo digital’ como um dos projectos centrais no horizonte científico das Humanidades Digitais.

A segunda conclusão é que a representação electrónica é uma recodificação do objecto, não correspondente ao original mas dependente da simulação dessa correspondência. No caso do livro iluminado, não considerando a impossibilidade de tocar o papel e folhear as páginas, a diferença mais óbvia é que o Arquivo faz uma representação do livro em plano, obliterando a materialidade física específica do códice. Cria-se, com isso, a tensão entre a importância que o Arquivo confere aos códigos bibliográficos do livro iluminado, que recupera parcialmente ao representar texto e imagem, e a impossibilidade de os representar na sua integridade codicológica. Além disso, uma vez que em William Blake não é possível separar processo e produto, à

semelhança da página impressa, o fac-símile digital não retém o simbolismo do meio físico através do qual o texto linguístico ganha dimensão material.

Esta dissertação constitui um exemplo de como o meio digital altera a leitura e o estudo dos textos e o trabalho acadêmico. O objectivo inicial de testar o potencial do Arquivo não apenas como edição, mas também enquanto instrumento de investigação e análise da obra de William Blake foi alcançado. No decurso da investigação, constrangimentos decorrentes da dispersão do arquivo físico das obras de William Blake, da distância a que se encontram as várias instituições que o albergam, da inexistência de fac-símiles de todas as cópias do livro iluminado foram ultrapassados pela possibilidade de observação e comparação dos documentos simulados por *The William Blake Archive*. Como é evidente pela consulta do índice de imagens incluído, o Arquivo foi a principal fonte das imagens utilizadas. Além deste recurso, são também numerosas as fontes bibliográficas em linha consultadas, algumas das quais não chegaram a conhecer edição impressa ou foram disponibilizadas electronicamente antes de isso suceder. Neste aspecto, esta dissertação demonstra a crescente importância do meio digital, de uma forma geral, para o estudo de textos das Humanidades.

Pesquisar, observar e comparar as páginas iluminadas produzidas por William Blake seguindo o método e usando o meio que considerou adequados a esse fim não é, como ficou demonstrado ao longo deste trabalho, equivalente a manipular essas páginas fac-similadas digitalmente. Ao reunificar texto e imagem, o Arquivo remedeia a impressão iluminada e a edição impressa, a qual, por sua vez, já constitui uma remediação da iluminura. Des-editando a obra blakiana do cânone da edição impressa, o Arquivo revela os constrangimentos e enquadramentos editoriais (muitas vezes inconscientes) realizados por práticas de edições anteriores. *The William Blake Archive* não deixa de editá-lo a seu modo, isto é, subordinando-o aos dispositivos de representação e marcação digital, e ao contexto institucional do seu modo de produção científico e tecnológico.

A aproximação à materialidade da impressão iluminada original significa, ao mesmo tempo, a redefinição dessa materialidade enquanto materialidade digital. Certos aspectos da recodificação impressa anterior são tornados explícitos, mas o arquivo Blake não pode deixar de produzir o inconsciente da sua própria recodificação digital. Para esse inconsciente contribui a tecnologia que permite representar as páginas iluminadas de uma certa forma, mas também aquilo que ainda desconhecemos sobre a forma como estamos a produzir o passado digital através da digitalização.

A forma como o fazemos decorre da materialidade específica do meio electrónico e do fac-símile digital, bem como da resistência bibliográfica do livro e da página impressa iluminada à representação noutro meio. No decurso do estudo de cada *Object View Page* tornou-se evidente que o meio digital representa o livro iluminado seguindo códigos específicos. A análise do que se pretendia demonstrar passou pela utilização de ferramentas que permitem aumentar a imagem e que possibilitam suprir a insuficiência da mera disponibilização digital da página iluminada. A colação de imagens foi também frequentemente utilizada, suprimindo a necessidade de recurso a documentos físicos dispersos e, nalguns casos, inacessíveis. Estas vantagens tiveram como contrapartida a insatisfação de, para além da ausência de fisicalidade, aspectos materiais como o toque e a textura do papel não serem representados, mesmo quando as ferramentas de pesquisa desvendavam características desse elemento bibliográfico.

À medida que a investigação progredia, tornava-se claro que, embora representando a obra de William Blake de uma forma integrada impossível à edição impressa, a remediação digital do original pelo fac-símile integra o significado do objecto representado. Este constrói-se assim dessa representação, da interface gráfica, das ferramentas de indexação e pesquisa, da dificuldade de representar todas as propriedades de uma imagem, do constrangimento de analisá-la, marcá-la e pesquisá-la utilizando a palavra. A utilização do rato, os limites impostos pelo ecrã, a manipulação do objecto utilizando ferramentas de pesquisa e as operações de codificação dos múltiplos elementos do Arquivo tornam visíveis a presença do meio, traíndo o desejo de remediação transparente, característico da fac-simulação digital. A aparente neutralidade da intervenção editorial contida na ideia de arquivo constitui, de facto, uma complexa intervenção editorial. Estes constrangimentos permitiram concluir que, apesar da aparente imaterialidade, o meio digital tem uma materialidade própria que não se confunde com a ideia de fisicalidade e que se revela na dimensão formal da interface.

Num arquivo que foi concebido tendo em vista o estudo académico dos documentos incluídos e não apenas a sua disponibilização, algumas das ferramentas foram criadas especialmente para o efeito, mas nem sempre foi possível evitar alguns constrangimentos. Não foi, por exemplo, possível a partir das duas edições de *Songs of Innocence* incluídas no Arquivo (cópias U e B), proceder à colação das suas páginas com as das cópias desse livro incluídas na edição conjunta de *Songs of Innocence and of Experience*, mediante a utilização da ferramenta *Compare*. Para tal, houve que partir de *Songs*. Por outro lado, um dos constrangimentos apontados nesta dissertação foi

corrigido, quando ela estava já terminada. Trata-se da secção *Resources for Further Research*, cuja organização passou a exigir estratégias de leitura apenas verticais, eliminando as horizontais e simplificando o acesso. Todas estas circunstâncias reforçaram a ideia de que o ambiente electrónico tem um carácter material e uma historicidade tecnológica específica. De forma muito evidente, o texto electrónico não pode ser desmaterializado, separado do suporte que o veicula, tanto mais que a forma como é armazenado, processado e actualizado num ecrã depende do *hardware* e do *software* utilizados.

A interface gráfica constitui a materialidade formal e, por esse motivo, a face visível da remediação. Ao modelar os documentos de um determinado modo, a ordem formal assume a sua materialidade, condicionando o acesso aos textos. Este processo inicia-se imediatamente ao nível da materialidade forense, da codificação e da marcação de texto, as camadas invisíveis para o utilizador. Antes da concepção da interface gráfica, sucessivas etapas haviam sido cumpridas e consecutivas camadas construídas no processo de elaboração da edição, consumando um conjunto de actos críticos e interpretativos que orientaram a pesquisa e condicionaram opções. Menos evidente para o utilizador, a materialidade forense institui o meio digital como uma tecnologia de inscrição, inscrevendo-se na própria materialidade do computador e do seu funcionamento. O exemplo apresentado de erro no *File Transfer Protocol* (FTP), na transmissão da gravura 10 da cópia D de *The Marriage of Heaven and Hell* permite distinguir a materialidade do fac-símile digital e verificar como, embora mais visível, a materialidade formal assenta na materialidade forense e como a materialidade do meio electrónico difere da materialidade da impressão iluminada e da página impressa. Do ponto de vista da materialidade e do acesso, ordem formal e ordem forense interligam-se e têm consequências, embora a primeira dessas ordens seja a mais visível para o utilizador e aquela que ele retém, dada a sua dimensão visual. Todavia, sem que o leitor se aperceba, é na inscrição forense dos dados que a materialidade formal assenta. Estas constatações impedem que, no meio digital, as noções de fisicalidade e materialidade se confundam.

Como se pretendeu demonstrar, a importância da materialidade da edição é comum às edições iluminada, impressa e electrónica. Esta importância reside não apenas no facto de a especificidade de cada uma integrar a obra representada e o seu significado, mas também na circunstância de a materialidade impressa e a materialidade digital pretenderem remediar a materialidade da impressão iluminada. Nos processos

históricos e técnicos de mediação, edição impressa e edição electrónica têm de ser submetidas a um processo crítico de “des-edição”, não podendo ser encaradas como representação imediata do original. Ao procurar testar o Arquivo enquanto instrumento de análise da obra de William Blake e ao não perder de vista a materialidade do meio digital, esta dissertação identificou alguns dos aspectos que devem ser “des-editados”. Demonstrou ainda a produtividade científica do próprio Arquivo electrónico como um novo espaço material e conceptual para re-conhecer e re-examinar a obra iluminada de William Blake.

“Enough! or Too Much”

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Imagens

Figura 1 – In Andrew Lincoln Ed. *Songs of Innocence and of Experience – The Illuminated Books* Volume 2. The William Blake Trust/Princeton University Press, 1998, p.33.

Figuras 2, 3, 4, 5, 6, e 14 – In Joseph Viscomi. “Illuminated Printing”, in <http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=blake/documents/illum.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl>>.

Figura 7 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=mhh.k.illbk.04&java=yes>>.

Figura 8 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=mhh.c.illbk.24&java=yes>>.

Figuras 9 e 10 – In

http://tp.bl.uk/collections/treasures/blake/blake_broadband.htm?middle>

Figura 11 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.c.illbk.30&java=yes>>.

Figura 12 – William Blake. “Newton”, 1795, c. 1805 (Tate Gallery),

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1122&searchid=9102>>

Figura 13 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.20&java=yes>>.

Figura 15 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=jerusalem.e.illbk.41&java=yes>>.

Figura 16 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=nnr.b.illbk.02&java=yes>>.

Figura 17 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=nnr.b.illbk.03&java=yes>>.

Figura 18 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.f.illbk.08&java=yes>>.

Figura 19 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.u.illbk.22&java=yes>>.

Figura 20 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=abel.a.illbk.01&java=yes>>.

Figura 21 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.u.illbk.01&java=yes>>.

Figura 22 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=america.e.illbk.10&java=yes>>.

Figura 23 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=america.e.illbk.11&java=yes>>.

Figura 24 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=america.e.illbk.12&java=yes>>.

Figura 25 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.u.illbk.28&java=yes>>.

Figuras 26 e 27 – In Joseph Viscomi. *Blake and the Idea of the Book*, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 149.

Figura 28 – In Viscomi, Joseph. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 189.

Figura 29 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=mhh.c.illbk.10&java=yes>>.

Figura 30 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=milton.c.illbk.34&java=yes>>.

Figura 31 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.c.illbk.09&java=yes>>.

Figura 32 – In Joseph Viscomi. *Blake and the Idea of the Book*, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 27.

Figura 33 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=thel.h.illbk.06&java=yes>>.

Figura 34 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=thel.h.illbk.07&java=yes>>.

Figura 35 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-los.a.illbk.03&java=yes>>.

Figura 36 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-los.a.illbk.04&java=yes>>.

Figura 37 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=mhh.c.illbk.01&java=yes>>.

Figura 38 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.a-proof.illbk.04&java=yes>>.

Figura 39 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.b.illbk.07&java=yes>>.

Figura 40 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.c.illbk.07&java=yes>>.

Figura 41 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=vda.j.illbk.07&java=yes>>.

Figura 42 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=urizen.a.illbk.01&java=yes>>.

Figura 43 – In Joseph Viscomi. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 107.

Figura 44 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=bb125.1.ms.01&java=yes>> e
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=bb125.1.ms.02&java=yes>>.

Figura 45 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.54&java=yes>>.

Figura 46 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.46&java=yes>>.

Figura 47 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.47&java=yes>>.

Figura 48 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.b.illbk.02&java=yes>>.

Figura 49 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.l.illbk.03&java=yes>>.

Figura 50 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.z.illbk.03&java=yes>>.

Figura 51 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.03&java=yes>>.

Figura 52 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.f.illbk.32&java=yes>>.

Figura 53 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.z&bentleynum=B10©id=songsie.b&java=yes>>.

Figura 54 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.aa&bentleynum=B10©id=songsie.v&java=yes>>.

Figura 55 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.z&bentleynum=B25©id=songsie.b&java=yes>>.

Figura 56 – In <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.b.illbk.23&java=yes>>.

Figura 57 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.f.illbk.17&java=yes>>.

Figura 58 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.z&bentleynum=B14©id=songsie.y&java=yes>>.

Figura 59 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.y&bentleynum=B13©id=songsie.b&java=yes>>.

Figura 60 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.13&java=yes>>

Figura 61 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.f.p1-2.300.jpg>>.

Figura 62 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.t.p2.300.jpg>>.

Figura 63 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p2.300.jpg>>.

Figura 64 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p32-31.300.jpg>>.

Figura 65 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.t.p31.300.jpg>>.

Figura 66 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.z.p31.300.jpg>>.

Figura 67 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p40-34.300.jpg>>.

Figura 68 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.l.p33-34.300.jpg>>.

Figura 69 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p34.300.jpg>>.

Figura 70 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p49-41.300.jpg>>.

Figura 71 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.l.p47-41.300.jpg>>.

Figura 72 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p41.300.jpg>>.

Figura 73 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.39&java=yes>>.

Figura 74 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.26&java=yes>>.

Figura 75 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.z.illbk.26&java=yes>>.

Figura 76 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.26&java=yes>>.

Figura 77 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.a.illbk.06&java=yes>>.

Figura 78 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.l.illbk.10&java=yes>>.

Figura 79 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.f.illbk.10&java=yes>>

Figura 80 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.u.illbk.09&java=yes>>.

Figura 81 – In
<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.z&bentleynum=B12©id=songsie.b&java=yes>>.

Figuras 82 e 84 – In
<<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p2312.300.jpg>>.

Figuras 83 e 85 – In
<<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.z.p12.300.jpg>>.

Figura 86 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=Compare&copies=songsie.z&bentleynum=B28©id=songsie.b&java=yes>>.

Figura 87 – In <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=s-inn.b.illbk.15&java=yes>>.

Figura 88 - In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.r.illbk.07&java=yes>>.

Figura 89 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.v.illbk.06&java=yes>>.

Figura 90 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.07&java=yes>>.

Figura 91 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.01&java=yes>>.

Figura 92 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.02&java=yes>>.

Figura 93 – In <http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.z.p1.300.jpg>>.

Figura 94 – In <http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.c.p2-1.300.jpg>>.

Figura 95 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.42&java=yes>>.

Figura 96 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.r.illbk.08&java=yes>>.

Figura 97 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.24&java=yes>>.

Figura 98 – In

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.v.illbk.07&java=yes>>.

Figuras 99 e 103 – In Andrew Lincoln Ed. *Songs of Innocence and of Experience – The Illuminated Books* Volume 2. The William Blake Trust/Princeton University Press, 1998.

Figura 100 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.y.illbk.08&java=yes>>.

Figura 101 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.z.illbk.08&java=yes>>.

Figura 102 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.08&java=yes>>.

Figura 104 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.11&java=yes>>.

Figura 105 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.28&java=yes>>.

Figura 106 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.06&java=yes>>.

Figura 107 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.07&java=yes>>.

Figura 108 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.t.illbk.47&java=yes>>.

Figura 109 – In John Unsworth, “The Virtual Reunification of Scattered Archives”. British Library, October 20th, 2006 <<http://209.85.229.132/search?q=cache:Ed6NrUnfdMJ:www3.isrl.uiuc.edu/~unsworth/bl.06.ppt+virtual+reunification+of+scattered+archives&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=1&gl=pt>>.

Figuras 110 e 111 – In

<<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p8-9.300.jpg>>

Figura 112 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.f.p20-34.300.jpg>>.

Figura 113 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p5-6.300.jpg>>.

Figura 114 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p14-19.300.jpg>>.

Figura 115 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.f.p47-43.300.jpg>>.

Figura 116 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p26.300.jpg>>.

Figuras 117 e 123 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p34.300.jpg>>.

Figura 118 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p24.300.jpg>>.

Figura 119 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p21.300.jpg>>.

Figura 120 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p43.300.jpg>>.

Figura 121 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p11.300.jpg>>.

Figura 122 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p25.300.jpg>>.

Figura 124 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p6.300.jpg>>.

Figura 125 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p5.300.jpg>>.

Figura 126 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p41.300.jpg>>.

Figura 127 – In <http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.aa.p22.300.jpg>

Figura 128 – In <<http://blakedev.lib.unc.edu/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.z.illbk.43&java=yes>>.

Figura 129 – In <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.r.illbk.06&java=yes>>.

Figura 130 – In <www.blakearchive.org>.

Figura 131 – In <www.blakearchive.org>.

Figura 132 – In <http://www.blakearchive.org/blake/help/help_index.html>.

Figura 133 – In <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.05&java=yes>>.

e

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copyinfo.xq?copyid=songsie.aa>>.

Figura 134 – In <http://www.blakearchive.org/help/help_object.html>.

Figura 135 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/editornotes.xq?objectid=mhh.c.illbk.06>>.

Figura 136 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/images/songsie.b.p13-24.300.jpg>>.

Figura 137 – In <http://www.blakearchive.org/blake/help/help_control.html>.

Figura 138 – In <www.blakearchive.org>.

Figura 139 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.12&java=yes>>.

Figura 140 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.25&java=yes>>.

Figura 141 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.aa.illbk.25&java=yes>>

Figura 142 – In <<http://www.blakearchive.org/blake/imagesearch.html>>.

Figura 143 – In

<<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.b.illbk.28&java=yes>>.

Figura 144 – In Matthew Kirschenbaum. “Managing the Blake Archive”, *Romantic Circles Features & Events – Editors’ Dispatches*

<<http://www.rc.umd.edu/dispatches/column7/>>.

Bibliografia e Webliografia

- Aarseth, Espen A. "Introduction: Ergodic Literature", in *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, MA: The Johns Hopkins University Press, 1997a.
- _____. "The field of Humanistic Informatics and its relation to the humanities", in *Human IT: Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, Centrum för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv. University College of Borås, 1997b.
- _____. "Virtual worlds, real knowledge: towards a hermeneutics of virtuality", in *European Review*, Vol. 9, No. 2. 2001, pp. 227-232.
- _____. "We All Want to Change the World: The Ideology of Innovation in Digital Media", in *Digital Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains*. 2003, Cambridge, Mass: MIT Press, pp. 415-439.
- Abram, Kathryn. "Electronic Textuality: A Bibliographic Essay", 2002, <http://www.mantex.co.uk/ou/resource/elec_txt.htm> (acesso 30-09-06).
- Ackroyd, Peter. *Blake*. London: Sinclair-Stevenson, 1995.
- Barnie, Brett, Mary Ellen Ducey, Andrew Jewell, Kenneth M. Price, Brian Pytlik Zillig & Katherine L. Walter. "Ordering Chaos: An Integrated Guide and Online Archive of Walt Whitman's Poetry Manuscripts, in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 20, No. 2. 2005, pp. 205-217.
- Barthes, Roland. "The death of the author" (1968), in *Theories of Authorship*. Ed. John Caughie. London and New York: Routledge, 2001, [1986], pp. 208-213.
- _____. *S/Z*. Lisboa: edições 70, 1970.
- _____. "From Work to Text" (1971), in *Debating Texts – A Reader in 20th Century Literary Theory and Method*. Rick Rylance Ed. Open University Press, 1993 [1987], pp. 117-122.
- Benjamin, Walter. "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica", in *A Modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241.
- Bentley, Jr, G.E. *Blake Records*. New Haven and London: Yale University Press, 2004 [2002].

- _____. "Blake's Heavy Metal – The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates", in *University of Toronto Quarterly*, Volume 76, Number 2. Spring 2007, pp. 714-770.
- Berrie, Phill, Paul Eggert, Chris Tiffin & Graham Barwell. "Authenticating electronic editions", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 269-276.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001 [1999].
- Bolter, Jay David. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001.
- Bowers, Fredson. "Some Relations of Bibliography to Editorial Problems", in *Studies in Bibliography*, Volume 3. 1950-1, pp. 38-63 <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 17-02-07).
- _____. "Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors", in *Studies in Bibliography*, Volume 17. 1964, pp. 224-229, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 17/02/07).
- _____. "Greg's 'Rationale of Copy-Text' Revisited", in *Studies in Bibliography*, Volume 31. 1978, pp. 91-162, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 16/02/07).
- Bradley, John. "Finding a Middle Ground between 'Determinism' and 'Aesthetic Indeterminacy': a Model for Text Analysis of Work", in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 18, No. 2. 2003, pp. 185-207.
- Bryant, John. *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Burrow, Colin. "Conflationism", in *The London Review of Books*. 21 June 2007, pp. 16-18.
- Burnard, Lou, Katherine O'Brien O'Keefe & John Unsworth. "Editor's introduction", in *Electronic Textual Editing*. The Text Encoding Initiative, 2006, pp. 11-21.
- Burnard, Lou, Katherine O'Brien O'Keefe & John Unsworth. "A Summary of Principles", in *Electronic Textual Editing*. The Text Encoding Initiative, 2006, pp. 47-49.

- Bush, Vannevar. "As We May Think". *The Atlantic Monthly* 176, July 1945, pp. 101-8, <<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>> (acesso 16/02/07).
- Bushell, Sally. "Intention Revisited: Towards an Anglo-American 'genetic criticism'", in *Text - From TEXT to Textual Cultures*. Edward M. Burns & W. Speed Hills Eds. Society for Textual Scholarship, 2005, pp. 55- 91.
- Buzzetti, Dino. "Image Processing and the Study of Manuscript Textual Traditions". *Historical Methods*. 28:3 1995: Summer, pp. 145- 154.
- _____. "Digital Representation and the Text Model". *New Literary History*, Vol. 33. 2002, pp. 61-88.
- Buzzetti, Dino & Jerome McGann. "Critical Editing in a Digital Horizon", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 53-73.
- Case, Mary & David Green. "Rights and Permissions in an Electronic Edition", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 346-357.
- Carr, Stephen Leo. "Illuminated Printing: Toward a Logic of Difference", in *Unnam'd Forms – Blake and Textuality*. Eds. Nelson Hilton and Thomas A. Vogler, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, pp. 177-196.
- Chossegros, Aurélia. "Le Site à la loupe: The William Blake Archive." *L'Observatoire Critique* (17 January 2007). < http://www.observatoire-critique.org/article.php3?id_article=103 > (acesso 15-04-08).
- Cohen, Philip & David H. Jackson. "Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory". in *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*. Ed. Philip Cohen. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1991, pp. 103-123.
- Cooper, Andrew & Michael Simpson. "The High-Tech Luddite of Lambeth: Blake's Eternal Hacking". *The Wordsworth Circle* 30:3, Summer 1999, pp. 125-131.
- _____. "Looks Good in Practice, but Does It Work in Theory?: Booting the Blake Archive". *The Wordsworth Circle* 31:1, Winter 2000, pp. 63-68.
- Crane, Gregory. "The *Perseus Project* and Beyond: How Building a Digital Library Challenges the Humanities and Technology", in *D-Lib Magazine*. January 1998, <<http://www.dlib.org/dlib/january98/01crane.html>> (acesso 30-09-06).

- _____. "Document Management and File Naming", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 277-290.
- Cumming, James. "The Text Encoding Initiative and the Study of Literature". in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens, Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Dahlström, Mats. "Drowning by Versions". *HUMANIT* 4.4, 2000, pp. 7-38 < <http://www.hb.se/hbs/ith/4-00/md.htm> > (acesso 30-09-06).
- Dalgaard, Rune. "Hypertext and the Scholarly Archive: Intertexts, Paratexts and Metatexts at Work", in *Proceedings of the twelfth ACM conference on Hypertext and Hypermedia* (August 14-18, Aarhus, Denmark). New York: Acm Press, 2001, pp. 175-184.
- _____. "Scholarly Collections on the Web – Media Reconfigurations at Play". *HUMAN IT* 7.2, 2004, pp. 138-170.
- Dean, Gabrielle. "Emily Dickinson's 'Poetry of the Portfolio' ", in *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*. Eds. W. Speed Hill and Edward M. Burns, Vol. 14, 2002, pp. 241-276.
- Deegan, Marilyn. "Collection and Preservation of an Electronic Edition", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 358-370.
- Derrida, Jacques. "Différance" (1968), *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 1-28.
- _____. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1966). In *Debating Texts – A Reader in 20th Century Literary Theory and Method*. Ed. Rick Rylance. Open University Press, 1993, [1992], pp. 123-136.
- _____. *Mal d' Archive – Une impression freudienne*. Paris: Editions Galilée, 1995.
- Dobson, Michael. "For his Nose was as sharpe as a Pen, and a Table of greene fields", in *The London Review of Books*. 10 May 2007, pp. 3-8.
- Doss, Phillip E. "Traditional Theory and Innovative Practice: The Electronic Editor as Poststructuralist Reader", in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 213-224.
- Dougherty, Mark. "What Has Literature to Offer to Computer Science?". *HUMAN IT* 7.1, 2004, pp. 74-91.

- Driscoll, M. J. "Levels of transcription", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 254-261.
- Drucker, Johanna. "Intimations of Immateriality: Graphical Form, Textual Sense and the Electronic Environment", in *Reimagining Textuality: Essays on the Verbal, Visual and Cultural Construction of Texts*. Eds. Elizabeth Bergmann Loizeaux and Neil Fraistat. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, pp. 152-177.
- _____. "Performative Metatexts in Metadata, and Mark-Up", in *EJES: European Journal of English Studies*. Ed. Manuel Portela. Volume 11, Number 2. August 2007, Routledge Taylor & Francis Group, pp.177-192.
- _____. "The Virtual Codex from Page Space to E-Space". in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Duggan, Hoyt N. "Some Unrevolutionary Aspects of Computing Editing", in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 77-98.
- Durusau, Patrick. "Why and How and to Document your Markup Choices", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 299-309.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell: Oxford & Cambridge, 1992 [1990].
- Eaves, Morris. "On Blakes We Want and Blakes We Don't". *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 58, No. 3/4, William Blake: Images and Texts, 1995, pp. 413-439.
- _____. "National Arts and Disruptive Technologies in Blake's Prospectus of 1793", in *Blake, Nation and Empire*. Eds. Steve Clark & David Worrall. London: Palgrave, 2006, pp. 119-135.
- _____. "Graphicality: Multimedia Fables for 'Textual' Critics", in *Reimagining Textuality: Essays on the Verbal, Visual and Cultural Construction of Texts*. Eds. Elizabeth Bergmann Loizeaux and Neil Fraistat. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, pp. 99-122.
- _____. "Crafting Editorial Settlements", *Romanticism on the Net*, 2006a, <<http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n4142/013150ar.html>> (acesso 28-09-06).

- _____. "Electronic Textual Editing: Multimedia Body Plans: A Self-Assessment, in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006b, pp. 210-223.
- _____. "Behind the Scenes at the Blake Archive: Collaboration Takes More Than E-mail", in *Journal of Electronic Publishing*, December 1997, Volume 3, Issue 2, 1997, <<http://www.press.umich.edu/jep/03-02/blake.html>> (acesso 12-05-2004).
- Eaves, Morris, Robert N. Essick, Joseph Viscomi, and Matthew Kirschenbaum. "Standards, Methods, and Objectives in the William Blake Archive: A Response". *The Wordsworth Circle* 30.3, 1999, pp.135-44.
- Eaves, Morris, Robert Essick, & Joseph Viscomi. "The William Blake Archive: Editorial Principles: Methodology and Standards in the Blake Archive", 2000, <<http://www.blakearchive.org/public/about/principles/index.html>>
- Eaves, Morris, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi. "The Persistence of Vision: Images and Imaging at the William Blake Archive", in *RLG DigiNews*, Vol. 4, no.1, 2002a, <<http://www.rlg.org/preserv/diginews/diginews41.html#feature1>> (acesso 04/04/07).
- _____. "The William Blake Archive: The Medium When the Millenium Is the Message". in *Romanticism and Millenarianism*. Ed. Tim Fulford. New York: Palgrave, 2002b, pp. 219-33.
- Editors and Staff of the William Blake Archive. "[The Persistence of Vision: Images and Imaging at the William Blake Archive](http://www.blakearchive.org/blake/public/about/articles/index.html)." *RLG DigiNews* 4.1 (February 2000). <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/articles/index.html> > (acesso 12-05-2004).
- Erdman, David V. Ed. *The Complete Poetry and Prose of William Blake* with Commentary by Harold Bloom. Rev. ed. New York: Anchor Books, A Division of Random House, Inc. 1988, [1965].
- _____. *The Illuminated Blake – William Blake’s Complete Illuminated Works* with a Plate-by-Plate Commentary, New York: Dover Publications, Inc. 1992 [1974].
- Essick, Robert N.. "How Blake’s Body Means", in *Unnam’d Forms – Blake and Textuality*. Eds. Nelson Hilton and Thomas A. Vogler. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, pp. 197 – 217.
- Essick, Robert N. & Joseph Viscomi. "An Inquiry into Blake’s Method of Color Printing". in

<<http://www.rochester.edu/college/eng/blake/inquiry/enhanced/index.html>>, (acesso 20-09-06).

_____. "Blake's Method of Color Printing: Some Responses and Further Observations". in <<http://www.rochester.edu/college/eng/blake/response/text.html>> (acesso 20-09-06).

Everest, Kelvin. "Historical Reading and Editorial Practice", in *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. Joe Bray, Miriam Handley & Anne Henry. Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 193-200.

Felluga, Dino Franco. "Addressed to the NINES – The Victorian Archive and the Disappearance of the Book". *Victorian Studies* - Volume 48, Number 2, Winter 2006, pp. 305-319.

Fenton, Eileen Gifford & Hoyt N. Duggan. "Effective Methods of Producing Machine-Readable Text from Manuscript and Print Sources", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 241-253.

Ferber, Michael. "Review of *William Blake: The Creation of the Songs: From Manuscript to Illuminated Printing* by Michael Phillips". *Criticism*, Vol. 43, No. 4: Book Reviews, pp. 492-6.

Flanders, Julia. "Trusting the Electronic Edition", *Computers and the Humanities* 31, 1998, pp. 301-310.

_____. "Detailism, Digital Texts, and the Problem of Pedantry", *TEXT Technology*, Number 2. 2005, pp. 41-70.

_____. "Immersive Textuality: The Editing of Virtual Spaces", in *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*. W. Speed Hill and Edward M. Burns Eds. Vol. 15, 2003, pp. 69-82.

Foucault, Michel. "What is an Author?" (1969), in *The Essential Foucault: Selections from Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Paul Rabinow and Nikolas S. Rose Eds. New York: New Press, 2003, pp. 377-391.

- Fraistat, Neil & Steven Jones. "The Poem and the Network: Editing Poetry Electronically", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp.105-121.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. London: Princeton University Press, 1949.
- Gabler, Hans-Walter. "Moving a Print-Based Editorial Project into Electronic Form", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 339-345.
- Galvin, Rachel. "William Blake: Visions and Verses", in *Humanities: The Magazine of the National Endowment for the Humanities* 25.3 (May/June 2004), pp. 16-20, < <http://www.neh.gov/news/humanities/2004-05/blake.html> > (acesso 20-04-06).
- Gardner, Stanley. *Blake's Innocence & Experience Retraced*. London: The Athlone Press, 1986.
- Gaskell, Philip. *A New Introduction to Bibliography*, Winchester: St. Paul's Bibliographies, 1995 [1972].
- Gervais, Bertrand. "Is There a Text on This Screen? Reading in an Era of Hypertextuality", in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Gilchrist, Alexander. *Life of William Blake*. London and New York: E. P. Dutton & CO. Inc., 1945 [1863].
- Glazer, Myra & Gerda Norvig. "Blake's Book of Changes: On Viewing Three Copies of the *Songs of Innocence and of Experience*". *Blake Studies* 9, 1977, pp. 100-21.
- Glazer, Myra. "Blake's Little Black Boys: On the Dynamics of Blake's Composite Art". *Colby Library Quarterly* 16, 1980. pp. 220-36.
- Greetham, David C. "Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix". in *Studies in Bibliography*, Volume 42, 1989, pp.1-24, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 30-09-06).
- _____. "[Textual] Criticism and Deconstruction". in *Studies in Bibliography*, Volume 44, 1991, pp.1-30, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 30-09-06).

- _____. "Foreword". *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia, 1992, pp. ix-xix.
- _____. *Theories of the Text*. Oxford University Press, 1999.
- _____. "The Function of [Textual] Criticism at the Present Time". in *Voice, Text, Hypertext: Emerging Practices in Textual Studies*. Eds. Raimonda Modiano, Leroy F. Searle, and Peter Shillingsburg. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities in assoc. with The University of Washington Press, 2004, pp. 22-53.
- Greg, W.W. "The Rationale of Copy-Text". in *Studies in Bibliography*, Volume 3, 1950-51, pp.19-36, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 30-09-06).
- Groden, Michael & Martin Kreiswirth Eds. *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Grusin, Richard A. "What is an Electronic Author?: Theory and the Technological Fallacy". *Configurations* – Volume 2, Number 3, Fall 1994, pp. 469-483.
- Gunder, Anna. "Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation, and Linking". *Human IT: Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, 2-3. Centrum för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv, University College of Borås, 2001.
- Gutman, Peter. "Secure Deletion of Data from Magnetic and Solid-state Memory". 1996, <http://www.cs.auckland.ac.nz/~pgut001/pubs/secure_del.html> (acesso 20-10-2008).
- Hamel-Schwulst, M. "The William Blake Archive", in *Choice, Current [WEB] Reviews for Academic Libraries* (1998, vol. 35, Supplement), p.72, <<http://www.blakearchive.org/blake/public/about/articles/choice.html>> (acesso 20-04-06).
- Hayles, N. Katherine. "Translating Media: Why We Should Rethink Textuality", in *The Yale Journal of Criticism*, Fall 2003;16, 2, pp. 263- 290.
- _____. "Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis", in *Poetics Today* 25:1, Spring 2004, pp.67-90.
- _____. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

- Hockey, Susan. "Electronic Texts: The Promise and the Reality", in *American Council of Learned Societies Newsletter*, Volume 4, Number 4, February 1997, <<http://www.acls.org/n44hock.htm>> (acesso 25-04-07).
- _____. "Creating and using Electronic Editions", in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Richard J. Finneran Ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 1-19.
- _____. "The Reality of Electronic Editions", in *Voice, Text, Hypertext: Emerging Practices in Textual Studies*. Eds. Raimonda Modiano, Leroy F. Searle, and Peter Shillingsburg. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities in assoc. with The University of Washington Press, 2004a, pp. 361-377.
- _____. "History of Humanities Computing", in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, and John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 3-19.
- _____. *Electronic Texts in the Humanities – Principle and Practice*. Oxford, New York: Oxford University Press 2004 [2000].
- Irvine, Dean. "Editing Archives] Archiving Editions", in *Journal of Canadian Studies*. Volume 40, No. 2, Spring 2006, pp. 183-211.
- Johnson, Mary Lynn. "The Iowa Videodisc Project: A Cautionary History", in *The Wordsworth Circle* 30.3, 1999, pp. 131-5.
- Keynes, Geoffey, Ed. *The Complete Writings of William Blake – WITH ALL THE VARIANT READINGS*. London: Nonesuch Press, 1957.
- Kiernan, Kevin S. "Digital Preservation, Restoration, and Dissemination of Medieval Manuscripts", 1994, <<http://www.arl.org/symp3/kiernan.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. "Digital Facsimiles in Editing", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 262-268.
- Kirschenbaum, Matthew G. "Managing the Blake Archive", in *Romantic Circles*, March 1998, <<http://www.rc.umd.edu/dispatches/column7/>> (acesso 30-09-06).

- _____. “Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects”, in *TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies* 14, 2002, pp. 15-52.
- _____. “‘So the Colors Cover the Wires’: Interface, Aesthetics, and Usability – Introduction: A Glass Darkly”, in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, and John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 523-42.
- _____. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.
- Kraus, Kari. “Once Only Imagined: an Interview with Eaves Morris, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi”, 2002, in <http://www.rc.umd.edu/praxis/blake/about.html> (acesso 04-01-07).
- Kroeber, Karl. “The Blake Archive and the Future of Literary Studies”, in *The Wordsworth Circle* 30.3, 1999, pp. 123-25.
- Lancashire, Ian. “Cybertextuality”, *TEXT Technology*, Number 2, 2004, pp. 1 – 18.
- _____. “Cybertextuality and Philology – What is Cybertextuality?”, in *A Companion to Digital Literary Studies*, Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Landow, George. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____. “Is this hypertext any good? Evaluating quality in hypermedia”, in *dichtung-digital: journal für digitale ästhetik* 2004/3, <<http://www.dichtung-digital.com/2004/3/Landow/index.htm>> (acesso 30-09-06).
- Lavagnino, John. “Reading, Scholarship, and Hypertext Editions”, in *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 8 (The University of Michigan Press), 1995, 109-124. <<http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/rshe.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. “Completeness and Adequacy in the Text Encoding”, in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 63-76.
- _____. “When not to use TEI”, in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 334-338.

- _____. "Digital and Analog Texts". in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (accesso 02/12/08).
- Leader, Zachary. *Revision and Romantic Authorship*. Oxford: Oxford University Press, 1999 [1996].
- Lincoln, Andrew Ed. *Songs of Innocence and of Experience – The Illuminated Books* Volume 2. The William Blake Trust/Princeton University Press, 1998.
- Liu, Alan. "Imagining the New Media Encounter", in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (accesso 02/12/08).
- Losh, Elizabeth. "Reading Room(s): Building a National Archive in Digital Spaces and Physical Spaces". *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 19, No. 3, 2004, pp. 373- 384.
- Mandell, Laura. "What is the Matter? Or, What Literary Theory Neither Hears nor Sees". *New Literary History*, Volume 38, 2007, pp. 755-776.
- Mann, Paul. "APOCALYPSE AND RECUPERATION: BLAKE AND THE MAW OF COMMERCE". *English Language History* 52, Spring, 1985, pp. 1-32
- Martin, Julia & David Coleman. "Change the Metaphor: The Archive as an Ecosystem", in *Journal of Electronic Publishing*, April 2002, Volume 7, Issue 2, <<http://www.press.umich.edu/jep/07-03/martin.html>> (accesso 30-09-06).
- McCarty, Willard. "Knowing...: Modelling in Literary Studies". in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (accesso 02/12/08).
- McGann, Jerome. "The Idea of an Indeterminate Text: Blake's Bible of Hell and Dr. Alexander Geddes", in *Studies in Romanticism*, 25, 1986, pp. 303-24.
- _____. *The Textual Condition*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991a.
- _____. "The Socialization of Texts", in *The Book History Reader*. Eds. David Finkelstein & Alistair McCleery. London: Routledge, 1991b, pp. 39 – 46).
- _____. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia, 1992 [1983].

- _____. “The Text, the Poem, and the Problem of Historical Method” (1981), in *Debating Texts – A Reader in 20th Century Literary Theory and Method*. Open University Press, 1993 [1987], pp. 182 – 196.
- _____. “Imagining What You Don’t Know: The Theoretical Goals of The Rossetti Archive, 1998, <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/mcgann.html> (acesso 30-09-06).
- _____. “The Rationale of Hypertext”, 2001a, <<http://www.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave/St. Martin’s, 2001b.
- _____. “Textonics: Literary and Cultural Studies in a Quantum World”, 2002, <http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_01.html> (acesso 30-09-06).
- _____. “The Gutenberg Variations”, in *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, Eds. W. Speed Hill and Edward M. Burns, Vol. 14, 2002, pp. 241-276.
- _____. “Marking Texts of Many Dimensions”, in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, and John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 198-217.
- _____. “Culture and Technology: The Way We Live Now, What Is to Be Done?”, in *New Literary History*, Volume 36, number 1, winter 2005, pp. 71- 82.
- _____. “From Text to Work: Digital Tools and the Emergence of Social Text”, in *Romanticism on the Net*, Issues 41-42, 2006, <<http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n41-42/013153ar.html>> (acesso em 28-09-06).
- McKenzie, D.F. “Bibliography and the Sociology of Texts”, in *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, [1986], pp. 7-76.
- McLeod, Randall. “Unemending Shakespeare’s Sonnet 111”, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1981), pp. 75-96.
- _____. “Un ‘Editing’ Shak-speare”, in *SubStance*, Vol. 10, No. 4, Issue 33-34: Books: On and About. (1981-1982), pp. 26-55.
- _____. [pseud. Random Clod]. “Information on Information”, in *Text* 5, 1991, pp. 241-81.

- _____. [pseud. Orlando F. Booke]. "IMAGIC a long discourse", in *Studies in the Literary Imagination* 32.1, Spring 1999, pp.190-215.
- Miall, David S. "Review of *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* & of *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*", *Comparative Literature Studies*, Vol. 39, No. 3, 2002, pp. 259-262.
- Miller, J. Hillis. "Digital Blake". Digital Cultures Project conference, 3-5 Nov. 3-2000, University of California at Santa Barbara, <<http://dc-mrg.english.ucsb.edu/conference/2000/PANELS/BEssick/jhmilller.html>>
- Modern Language Association of America (Committee on Scholarly Editions). "Guidelines for Electronic Scholarly Editions", 2006, <http://www.mla.org/resources/documents/rep_scholarly/cse_guidelines> (acesso 30-09-06).
- Moulthrop, Stuart. "What the Geeks Know: Hypertext and the Problem of Literacy", in *Proceedings of the sixteenth ACM conference on Hypertext and Hypermedia*. 2005, pp. 227- 231.
- O'Donnell, Daniel Paul. "The Ghost in the Machine – Revisiting an Old Model for Dynamic Generation of Digital Editions". *HUMANIT* 8.1, 2005, pp. 51-71.
- Parker, Deborah. "*The World of Dante: a Hypermedia Archive for the Study of the Inferno*", in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 16, No. 3, 2001, pp. 287-297.
- Peterfreund, Stuart. "BOOK REVIEWS", in *European Romantic Review*, 13:4, 2002, pp. 472-6.
- Phillips, Michael. "WILLIAM BLAKE'S *SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE* FROM MANUSCRIPT DRAFT TO ILLUMINATED PLATE", in *The Book Collector*, 1979, pp. 17-59.
- Pitti, Daniel V. "Designing Sustainable Projects and Publications". *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 471-87
- Pitti, Daniel & John Unsworth. "After the Fall – Structured Data at IAHT", <<http://www.iath.virginia.edu/~jmu2m/ach98.html>>, 1998 (acesso 30-09-06).
- Pombo, Olga. "Enciclopédia e Hipertexto. O Projecto", in *Enciclopédia e Hipertexto*. Eds. Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre. Lisboa: Edição Duarte Reis, 2006, pp. 9-16.

- Portela, Manuel. “Hipertexto como Metalivro”, in *Ciberliteratura*, Coimbra: Ariadne Editora, 2005, pp. 69-83. Publicado em linha no *Ciberscópio*, <http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html> [7 de Maio de 2003].
- _____. *DigLitWeb: Literatura Digital*, 2005, página web no endereço <www.ci.uc.pt/digit>
- _____. “OFICINA GRÁFICA & FORJA DIVINA – a gravura como cosmogonia”, in *William Blake – Sete Livros Iluminados*. Antígona, 2005, pp. 7-22.
- _____. “AUTOPRODUÇÃO & AUTOCONHECIMENTO: A FORMA DOS SÍMBOLOS & A MATÉRIA DO SUJEITO”, in *Cantigas da Inocência e da Experiência*. Antígona, 2007, pp. 7-50.
- _____. “New Textualities”. in *EJES: European Journal of English Studies*. Ed. Manuel Portela, Volume 11, Number 2, August 2007, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 121-132.
- Price, Kenneth M. “Electronic Scholarly Editions”, in *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens. Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Rahtz, Sebastian, “Storage, Retrieval and Rendering”, in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 310-333.
- Raley, Rita. “Reveal Codes: Hypertext and Performance”, in *Postmodern Culture*. Volume 12, Number 1, September 2001.
- Renear, Allen, Elli Mylonas & David Durand. “Refining Our Notion of What a Text Is: The Problem of Overlapping Hierarchies”, 1993 <<http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html#sec1>> (acesso 30-09-06).
- Renear, Allen H. “Text Encoding”, in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 218-239.
- Renear, Allen, Jerome McGann & Susan Hockey. “What is Text? A Debate on the Philosophical and Epistemological Nature of Text in the Light of Humanities Computing Research”, 1999, <http://www.humanities.ualberta.ca/susan_hockey/ACHALLC99.htm> (acesso 30-09-06).
- Robinson, Peter. “Ma(r)king the Electronic Text: How, Why and for Whom?”, in *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds.

- Joe Bray, Miriam Handley & Anne Henry. Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 309-328.
- Rommel, Thomas. "Literary Studies", *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 88-96.
- Ross, Charles L. "The Electronic Text and the Death of the Critical Edition", in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 225-231.
- Saklofske, Jon. "Conscripting Imagination: The National 'Duty' of William Blake's Art", in *Romanticism on the Net*, Issue 46, May 2007, <<http://www.erudit.org/revue/ron/2007/v/n46/016138ar.html>> (acesso 21-12-07).
- Santa Cruz Blake Study Group. "Review of *The Complete Poetry and Prose of William Blake*", in *Blake an Illustrated Quarterly*. Summer 1984. pp. 4-31.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Blake no Tempo: Introdução ao Poeta com Traduções Inéditas de Paulo Quintela*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1981.
- Schreibman, Susan. "Computer-mediated Texts and Textuality: Theory and Practice", in *Computers and the Humanities* 36, 2002a, pp. 283-293.
- _____. "The Text Ported", in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 17, No.1, 2002b, pp. 77-87.
- SGML Users Group. "A brief history of the development of SGML". 1990 <<http://www.sgmlsource.com/history/sgmlhist.htm>> (acesso 0-09-06).
- Shelley, Percy Bysshe. "A Defence of Poetry", in *The Four Ages of Poetry*. Ed. H. F. B. Brett-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1967, pp. 23-59.
- Shillingsburg, Peter L. "Text as Matter, Concept, and Action", in *Studies in Bibliography* Volume 44, 1991, pp. 32-83, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 30-09-06).
- _____. "General Principles for Electronic Scholarly Editions", 1993, <<http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. "Electronic Editions", in *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999 [1996], pp. 161-171.
- _____. *From Gutenberg to Google – Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: University Press, 2007, [2006].

- _____. "Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials", in *The Library Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 23-35.
- Siemens, Ray. "Text Analysis and the Dynamic Edition? A Working Paper, Briefly Articulating Some Concerns with an Algorithmic Approach to the Electronic Scholarly Edition", in *TEXT Technology*, Number 1, 2005, pp. 91-98.
- Smith, Martha Nell. "Electronic Scholarly Editing", in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 306-322.
- _____. "The Human Touch Software of the Highest Order – Revising Editing as Interpretation", in *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, Volume 2, Number 1, 2007, pp. 1- 15.
- Snart, Jason. "Recentring Blake's Marginalia", in *The Hunting Library Quarterly*, Vol. 66, No. 1/2, 2003, pp. 134-153.
- Sperberg-McQueen, C. M. "Textual Criticism and the Text Encoding Initiative", in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 37- 61.
- Stauffer, Andrew M. "Reprint: Tagging the Rossetti Archive: Methodologies and Praxis", in *Journal of Electronic Publishing*, December 1998, Volume 4, Issue 2, 1998, <<http://www.press.umich.edu/jep/04-02/stauffer.html>> (acesso 30-09-06).
- Summerfield, Geoffrey. *Fantasy & Reason – Children's literature in the eighteenth century*. London: Methuen & Co. Ltd, 1984.
- Sutherland, Kathryn Ed. *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Svedjedal, Johan. "A Note on the Concept of 'Hypertext'", in *Human IT: Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*. Centrum för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv, University College of Borås, 1999.
- _____. "Revised Relations? Material Text, Immaterial Text, and the Electronic Environment", in *Text*, Vol. 11, 1998, pp. 17-40.

- Swinburne, Algernon Charles. *William Blake – A Critical Study*. Edited with an introduction by Hugh J. Luke. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970 [1868].
- Tanselle, G. Thomas. “The Meaning of Copy-Text: a Further Note”, in *Studies of Bibliography*, Volume 23, pp. 192 – 196, 1970, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 18-02-2007).
- _____. “Greg’s Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature”, in *Studies of Bibliography*, Volume 28, 1975, pp. 168 – 231, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 13-02-2007).
- _____. “The Editorial Problem of Final Authorial Intention”, in *Studies of Bibliography*, Volume 29, pp. 168-212, 1976, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 18-02-2007).
- _____. “Reproductions and Scholarship”, in *Studies of Bibliography*, Volume 42, 1989, pp. 25-54, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 13-02-2007).
- _____. “Classical, Biblical, and Medieval Textual Criticism and Modern Editing” [1983], in *Textual Criticism and Scholarly Editing*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990, pp. 274-321.
- _____. “Textual Criticism and Literary Sociology”, in *Studies in Bibliography* Volume 44, 1991, pp. 84-144, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 21-03-07).
- _____. “The Life and Work of Fredson Bowers”, in *Studies in Bibliography* Volume 46, 1993, pp. 1-154, <<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 21-03-07).
- _____. “Textual Instability and Editorial Idealism”, in *Studies in Bibliography*, Volume 49, 1996, pp. 1-60, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (accesso 30-09-06).
- _____. “Foreword”, in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 1-6.
- Tetreault, Ronald. “New Models for Electronic Publishing”, in *Literary and Linguistic Computing* Vol. 16, No. 1, 2001, pp. 189-198.
- Text Encoding Initiative - The XML Version of the TEI Guidelines. “A Gentle Introduction to XML”, in *The Text Encoding Initiative*, 2006, <<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p4-doc/html/SG.html>> (accesso 02-04-07).

- Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I)*, compiled by the Prints and Photographs Division, Library of Congress. <<http://www.loc.gov/rr/print/tgm1/iib.html>> (acesso 25 – 10 -07).
- Thomas, Julia. “GETTING THE PICTURE: Word and image in the digital archive”, in *European Journal of English Studies Vol. 11, No. 2 August 2007*, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 193-206.
- Todd, Ruthven. “Introductory Note”, in *Life of William Blake*, London and New York: E. P. Dutton & CO. Inc., 1945 [1863], pp. vii - ix.
- _____. “Notes”, in *Life of William Blake*, London and New York: E. P. Dutton & CO. Inc., 1945 [1863], pp. 367-397.
- Tyrkkö, Jukka. “Making Sense of Digital Textuality”, in *European Journal of English Studies Vol. 11, No. 2 August 2007*, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 147-161.
- Unsworth, John. “Documenting the Reinvention of Text: The Importance of Failure”, in *Journal of Electronic Publishing*, December 1997, Volume 3, Issue 2, 1997, <<http://www.press.umich.edu/jep/03-02/unsworth.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. “Electronic Scholarship; or, Scholarly Publishing and the Public”, in *The Literary Text in the Digital Age: Selected Essays*. Ed. Richard J. Fienneran. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1996, pp. 233-243.
- Vandendorpe, Christian. “Reading on Screen: The New Media Sphere”. In *A Companion to Digital Literary Studies*. Eds. Susan Schreibman and Ray Siemens Oxford: Blackwell, 2008. <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>> (acesso 02/12/08).
- Vanhoutte, Edvard. “Where is the editor? – Resistance in the creation of an electronic critical edition”, in *Human IT: Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*. Centrum för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv, University College of Borås, 1999.
- Vanhoutte, Edward. “A Linkemic Approach to Textual Variation – Theory and Practice of the Electronic-Critical Edition of Stijn Streuvels”, in *De teleurgang van den Waterhoek. Human IT: Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*. Centrum för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv, University College of Borås, 2000.

- _____. “An Introduction to the TEI and the TEI Consortium”, in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 19, No.1, 2004, pp. 9-16.
- Van Hullen, Dirk. “Authenticity or Hyperreality in Hypertext Editions – Notes Towards a Searchable ‘Recherche’”, 1999, <<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/dvh.htm>> (accesso 16-06-2008).
- Van Raemdonck, Bert & Edward Vanhoutte. “Editorial Theory and Practice in Flanders and the Centre for Scholarly Editing and Document Studies”, in *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 19. No. 1, pp. 119-127.
- Viscomi, Joseph. “Recreating Blake’s Illuminated Prints: The Facsimiles of the Manchester Etching Workshop”, in *Blake/An Illustrated Quarterly* 19 (Summer, 1985): 4-23 <http://sites.unc.edu/viscomi/recreating.htm#_endn0#_endn0> (accesso 08-10-2007).
- _____. “Reading, Drawing, Seeing Illuminated Books”, 1989. <<http://sites.unc.edu/viscomi/reading.htm>> (accesso 4-10-2006).
- _____. *Blake and the Idea of the Book*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- _____. “Digital Facsimiles: Reading the William Blake Archive”, in *Computers and the Humanities* 36, 2002a, pp. 27-48.
- _____. “Illuminated Printing”, in *The William Blake Archive*, 2003, <http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/illum.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ_div=d7&targ_pict=d7.1&render=text&clear-stylesheet-cache=yes> (accesso 1-10-06).
- _____. “The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* [Part I]”, in *Huntington Library Quarterly* 58.3&4, 1997, pp. 281-344. <<http://sites.unc.edu/viscomi/evolution.htm>> (accesso 4-10-06).
- _____. “Blake after Blake: A Nation Discovers Genius”, in *Blake, Nation and Empire*. Eds. Steve Clark & David Worrall. London: Palgrave, 2006, pp. 214-250.
- Warwick, Claire. “Print Scholarship and Digital Resources”, in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreiban, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 366-82.
- Werner, Martha. “‘A Woe of Ecstasy’: On the Electronic Editing of Emily Dickinson’s Late Fragments”, in *The Emily Dickinson Journal*, Vol. XVI, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 25-52.

- Werner, Martha & Paul Voss. "Towards a Poetics of the Archive – Introduction", in *Studies in the Literary Imagination* 32. 1, Spring 1999, pp. i-vii.
- Wimsatt, W.K. & Monroe C. Beardsley. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. University Press of Kentucky, 1954.
- Willett, Perry. "The Victorian Women Writers Project: The Library as a Creator and Publisher of Electronic Texts", in *The Public-Access Computer Systems Review* 7, no.6, 1996 <<http://info.lib.uh.edu/pr/v7/n6/will7n6.html>> (acesso 30-09-06).
- _____. "Electronic Texts: Audiences and Purposes", in *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 240-253.
- Wittern, Christian. "Writing Systems and Character Representation", in *Electronic Textual Editing*. New York: The Modern Language Association, 2006, pp. 291-298.
- Zalewski, Daniel. *Through the Looking Glass*, <<http://linguafranca.mirror.theinfo.org/9706/fieldnotes.html>>, (acesso 30-09-07).
- Zeller, Hans. "A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts", in *Studies of Bibliography*, Volume 28, 1975, pp. 231-264, <<http://etext.lib.virginia.edu/bsuva/sb/>> (acesso 13-02-2007).