

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Ana Paula Cabrera

**A FINALIZAÇÃO EM AQUARELA DOS LIVROS ILUMINADOS DE  
WILLIAM BLAKE: POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DA  
ARTE COMPÓSITA**

**Santa Maria, RS**

**2015**



**Ana Paula Cabrera**

**A FINALIZAÇÃO EM AQUARELA DOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM  
BLAKE: POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DA ARTE COMPÓSITA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), área de concentração em Estudos Literários, como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

**Santa Maria, RS  
2015**

**Ficha catalográfica verso da de cima**

**Ana Paula Cabrera**

**A FINALIZAÇÃO EM AQUARELA DOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM  
BLAKE: POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DA ARTE COMPÓSITA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), área de concentração em Estudos Literários, como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras.**

**Aprovado em 17 de dezembro de 2015:**

---

**Enéias Farias Tavares, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

---

**Juliana Steil, Dra. (UFPEL)**

---

**Manuel José de Freitas Portela, Dr. (UC)**

**Santa Maria, RS**  
**2015**



## AGRADECIMENTOS

Os estados contrários da alma possibilitaram a abertura de novas portas e revelaram a força do desejo, onde o caráter poético e profético da obra de William Blake proporcionou o conhecimento. Assim, o meu primeiro agradecimento é a William Blake, que, em seu desejo de ver o mundo infinito, revelou a visão do homem e seu poder de transformar a si próprio. Este trabalho foi intenso e repleto de desafios pelos quais não passaria sem o apoio e paciência do meu orientador, Prof. Dr. Enéias Farias Tavares. Agradeço ao Prof. Dr. Michael Phillips, que me recebeu em Oxford, demonstrando seu trabalho e contribuindo para este aprendizado. Ao Prof. Dr. Manuel Portela, que me recebeu na Universidade de Coimbra, e empreendeu uma longa viagem ao Brasil para arguir esta defesa, contribuindo para este processo de formação. A Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Steil pela leitura e arguição tanto na qualificação como na defesa. Ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, em especial ao funcionário Jandir Martins e à coordenadora Sara Regina Scotta Cabral. Os agradecimentos são infintos, mas ainda gostaria de agradecer aos meus avós, Carlos e Pina, que me ensinaram a nunca desistir. Aos meus pais, Progresso e Nair, pelo apoio e incentivo. Ao meu amigo e marido, Marcelo L. Bettega, e as minhas filhas Bruna e Giovanna, pelas leituras, paciência e amor incondicional. A amiga Daniela do Canto, pela parceira na nossa viagem de conhecimento ao mundo de William Blake. Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, por suas indicações de leituras. Aos meus professores do mestrado, especialmente ao Prof. Dr. Anselmo Peres Alós, Prof. Dr. Lawrence Flores, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Lenz, que muito me ensinaram nesta jornada.





Those who restrain desire, do so because  
theirs is weak enough to be restrained.

(William Blake)



## RESUMO

### **A FINALIZAÇÃO EM AQUARELA DOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE: POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DA ARTE COMPÓSITA**

AUTORA: Ana Paula Cabrera

ORIENTADOR: Enéias Farias Tavares

Esta dissertação investiga o processo de criação dos livros iluminados de William Blake e seus efeitos interpretativos. Seu principal objetivo é a análise da finalização em aquarela dos livros deste artista que produzia sua obra por um método misto que integrava gravação com ácidos em chapas de cobre, impressão tradicional em papel linho e finalização em aquarela. A fim de descrever as experimentações que observamos na técnica de impressão e na aplicação da cor em cada cópia do livro iluminado, o primeiro capítulo procura responder a pergunta: O que é cor? Na primeira seção deste capítulo, apresentaremos a história da cor e o problema das cópias dos livros iluminados com diferentes finalizações de cor. A pergunta que norteia a seção seguinte é: Qual a técnica de Blake? Explicaremos a técnica de Blake no que se refere a placa de cobre, à gravação com ácidos e ao método de impressão. No segundo capítulo, abordaremos a técnica da aquarela no contexto do século XVIII e XIX, onde Blake estava inserido, e como este tipo de pintura era utilizada por Blake, analisando cópias dos livros iluminados e seus efeitos interpretativos. Após esta contextualização, no terceiro capítulo interpretaremos as cores. Nosso objeto de estudo são as cores: vermelho, azul e amarelo. Tais cores foram muito utilizadas por Blake. Assim, nas seções seguintes, abordaremos as cores explicando a diferença da impressão em cores. Nele vamos descrever uma análise metodológica contrastando cópias de diferentes períodos. A segunda seção do capítulo tratará da cor vermelha e seu significado na obra de Blake. Foi utilizada uma metodologia de análise contrastando duas cópias de livros iluminados de diferentes períodos, abordando o ponto de vista conceitual da referida cor. O capítulo estuda, em seguida, as cores azul e amarela. Trataremos de ambas as cores nas seções seguintes, na qual observaremos o efeito de cada uma dessas cores, bem como suas imagens e os detalhes visuais que compõem cada uma das lâminas a serem analisadas. Na obra de William Blake a cor faz todo sentido, ela representa sentimentos e sensações que se misturam no contexto místico e profético exacerbado por seu gênio poético, somos levados ao mundo do imaginário de cores. Com seu poder criativo este artista singular mostra em sua obra um estilo único que reflete a variedade da vida e imprime novas combinações. Como embasamento crítico e teórico, utilizaremos textos de autores que problematizam a relação entre texto e imagem no contexto da arte de Blake, como os trabalhos de Michael Phillips, Joseph Viscomi, Robert Essick, Manuel Portela, Enéias Tavares entre outros críticos, além de estudos sobre a cor, como os de Joyce Townsend, Roy Osborne, Jaqueline Lichtenstein, Sergio Garcia e Goethe.

**Palavras-Chave:** Finalização em aquarela; Livros Iluminados; Artes Visuais.



## ABSTRACT

### THE FINALIZATION OF WATERCOLOR IN THE ILLUMINATED BOOKS OF WILLIAM BLAKE: BY ANALYSIS METHODOLOGY THE COMPOSIT ART

AUTHOR: Ana Paula Cabrera  
ADVISOR: Enéias Farias Tavares

This thesis analyzes the creation process of the illuminated books by William Blake and its interpretative effects. The main objective is to analyze the books from this artist who produced his work by a mixed method which included recording with acids on copper plates, traditional printing on linen paper and finishing with watercolor. In order to unravel the trials we observe the printing technique and application of color on each copy of the illuminated books. The first chapter seeks to answer the question: What is color? Therefore, we will divide this chapter into two sections. The first section of this chapter, we present the history of color and the problem of copies of illuminated with different color finishes books. The question that guides the next section is: what's the Blake technique? Blake explain the technique in relation to copper plate, engraving with acids and the printing method. In the second chapter we will discuss what is the technique of watercolor in the context of the eighteenth and nineteenth century, where Blake was inserted and how this kind of painting was used by Blake, analyzing the copies of the illuminated books and its interpretative effects. After this contextualization in the third chapter we will interpret the colors. Our object of study are the colors: red, blue and yellow. These colors have been most used by Blake. Thus, in the following sections we will discuss the colors explaining the difference of color printing. In it, we will describe a methodological analysis contrasting two copies from different periods. The second section of the chapter will deal with the red color and its meaning in Blake work. Our analysis methodology is to study two copies of illuminated books from different periods, addressing the conceptual point of view of that color. The chapter studies then the colors blue and yellow. We will address both colors in the following sections, where we will observe the effect of each of these, as well as their images and the visual details that comprise each of the plates. In the work of William Blake color makes sense, it represents feelings and sensations that blend the mystical and prophetic context exacerbated by his poetic genius, we are led to the world of color imagery. With its creative power this singular artist shows in his work a unique style that reflects the variety of life and prints. As critical and theoretical foundation will use authors that discuss the relationship between text and image in Blake's art such as Michael Phillips, Joseph Viscomi, Robert Essick, Manuel Portela, Enéias Tavares, between other critics beyond color scholars such as, Joyce Townsend, J. Bamz, Roy Osborne, Jaqueline Lichtenstein and Goethe.

**Keywords:** Watercolor Finalization; Illuminated Books; Visual Arts.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>1 A FORMAÇÃO DE BLAKE E A CRIAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS.....</b>	<b>23</b>
1.1 O ARTISTA E SUA VISÃO: A HISTÓRIA DA COR E SUAS FINALIZAÇÕES EM AQUARELA.....	23
1.2 O GRAVURISTA E SEU MÉTODO INFERNAL.....	35
<b>2 A AQUARELA NOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE.....</b>	<b>55</b>
2.1 O PINTOR E SUA OBRA: ILUMINAÇÃO EM AQUARELA.....	55
2.2 A FINALIZAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS E SEUS EFEITOS INTERPRETATIVOS.....	64
<b>3 INTERPRETANDO AS CORES NOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE.....</b>	<b>71</b>
3.1 BLAKE E O VERMELHO DA VIDA E DA ENERGIA.....	74
3.2 BLAKE E O AZUL DA RACIONALIDADE E DO APRISIONAMENTO.....	84
3.3 BLAKE E O AMARELO DA INSPIRAÇÃO E DA LUZ.....	95
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS.BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS DAS IMAGENS .....</b>	<b>119</b>





## INTRODUÇÃO

Entre 1771 e 1779, Blake estuda com James Basire, gravurista renomado, com quem recebe uma formação tradicional baseada na cópia de pinturas, gravuras e esculturas, estudando livros e obras que o levavam a valorizar cores claras e traço definido, repudiando os contrastes barrocos de luz e sombras comuns às pinturas a óleo. Em seu trabalho como gravurista Blake aprende a importância da experimentação com materiais e técnicas diferenciados, utilizando ácidos em placas de cobre.

O artista produziu uma *arte compósita* que consiste na fusão de texto e imagem gravados com ácidos em placas de cobre, e realizando impressão tradicional com papel linho e finalização com aquarela. De acordo com Portela, o trabalho com as gravuras de Blake ignora a divisão tradicional entre “conceitual e mecânico na arte da gravura, combinando instrumentos da escrita, tipografia, desenho e pintura de uma forma inovadora” (PORTELA, 2005, p. 11).

Esta dissertação objetiva discutir os efeitos interpretativos de um dos aspectos da arte compósita de Blake, a saber, sua finalização em aquarela. Nos livros iluminados, observação, interpretação e organização de imagens textuais e visuais são fundamentais. Em vista disso, propomos abordar o tema das cores nos livros iluminados, questão ainda pouco discutida pela crítica. Ao observarmos uma obra pictórica, a primeira que coisa que nos causa impacto é a cor, o desenho. Nos livros iluminados, esses elementos pictóricos fundem-se ao texto e cada um deles está carregado de sentido. A maior parte da crítica, no entanto, tende a priorizar a análise do texto à da imagem, e nesse sentido o signo visual fica subjugado ao verbal.

A cor, na obra de Blake, não tem uma fortuna crítica considerável. Os principais críticos, como Viscomi (1993) e Phillips (2000), abordam a técnica, o método, mas raramente incluem a cor. David Bindman (1977), em seu livro *Blake as an Artist*, afirma que prioriza a arte compósita de Blake, e em uma de suas análises de *The Marriage of Heaven and Hell* aborda as imagens como complementares às informações textuais, afirmando que se pode ler a narrativa das imagens através do texto.

Até o momento, não encontramos autores que abordem o tema específico da influência da cor como parte da obra pictórica de Blake. O artista não se adaptou aos métodos convencionais de pintura como a pintura a óleo, e a própria têmpera, mas buscou uma técnica em aquarela que fosse compatível com a concepção de seus livros iluminados. Aparentemente, Blake preferiu criar seu próprio método criativo, inclusive para iluminar seus livros, o que proporcionaria à sua técnica um caráter inovador e exclusivo.

Sua técnica em aquarela parece ter sido destinada a promover certa transparência e durabilidade. Sua aquarela foi criada de forma cuidadosa e detalhada, cada experiência foi pensada para que suas pinturas não se apagassem com o tempo, como acontecia com a maioria dos pintores do período que utilizavam uma aquarela mais aguada. Para tratarmos do problema da cor nos livros iluminados, partiremos de uma reflexão metodológica que considera o estudo da cor e sua relevância na obra de Blake.

Tavares (2012) explica que, na arte compósita de Blake, primeiro devemos refletir sobre as diferenças críticas que afastam poesia e pintura. Provavelmente, o objetivo de Blake em sua arte compósita divide o espaço com alguns pressupostos sobre o texto e imagem. Dessa forma, Blake poderia evitar “[...] sintomas de uma antinomia dualista que deve ser corrigida” (TAVARES, 2012, p. 113). Nos seus livros iluminados, Blake objetiva “[...] expor a imperfeição da divisão espaço/tempo como insuficiente à experiência humana, divisão extensiva às artes” (TAVARES, 2012, p. 113).

Na obra de Blake, aparentemente, não há prioridade de uma arte em detrimento de outra. Segundo Behrendt (1992), devemos considerar a pergunta: “Diante do livro iluminado, primeiramente lemos ou vemos?” (1992, p. 15)<sup>1</sup>.

Geralmente, ao olharmos a obra de Blake o que nos impacta em um primeiro momento são as cores e as imagens. Sobre as imagens, Behrendt explica que as “[...] figuras são mais dramáticas no seu primeiro impacto do que qualquer grupo de palavras numa passagem, porque elas falam conosco de forma mais direta e imediata, como faziam desde a nossa primeira infância” (1992, p. 15)<sup>2</sup>.

Acreditamos que não só as imagens causam esse impacto, mas que a cor é o que provoca de imediato boa parte das sensações que a obra pictórica pode proporcionar. Uma mesma obra pode nos remeter a diferentes sensações, mesmo que a experiência da leitura do texto verbal pareça mais incisiva e específica.

Argumentamos que a cor em Blake não pode ser vista separadamente de sua poesia, ela se apresenta como revelação de algo com fascinante beleza. Ela não pode ser indiferente; é necessário verificar a sua simbologia. Cada espectador procura algo na imagem e a encontra também na cor. A cor pode criar imagens, sensações e sentimentos. Ela ganha vida através do olhar atento do espectador, onde a imaginação é fundamental.

---

<sup>1</sup> As traduções das citações são nossas, exceto quando indicado o contrário. No caso de excertos de poemas, utilizei as traduções de Manuel Portela, *William Blake Sete Livros Iluminados*.

<sup>2</sup> “[...] figures are more dramatic in its first impact than any group of words in a passage because they speak to us in a more direct and immediate way, as they did since our early childhood (BEHRENDT, 1992, p. 15)

O ponto que tentamos esclarecer é como ocorre a interpretação das cores no livro iluminado, ressaltando a associação da imagem e principalmente da cor como fatores que antecedem a leitura do texto. Neste aspecto, a cor e a imagem podem ser consideradas as primeiras observações dos signos pictóricos antecedendo a leitura das palavras.

A cor nos livros iluminados parece ter o poder de evocar diferentes símbolos, diferentes imagens, repletas de significados, tornando-se uma forma peculiar de comunicação. A linguagem pictórica que Blake comunica através da cor pode afirmar a unidade da sua poesia, cada cor é única, e uma única lâmina pode nos revelar diferentes significados.

Optamos por primeiramente discutir os signos visuais presentes nas cópias de *Songs of Innocence and Experience* e *Marriage of Heaven and Hell*, analisando quais influências a cor exerce sobre elas, para em segundo lugar verificar como imagens, estórias e alegorias, dialogam. Por fim, faremos a interpretação do texto em relação a cor e aos valores simbólicos, contidos no livro, ressaltando aspectos visuais da arte de Blake.

Não procuramos utilizar uma abordagem crítica que valorize mais uma arte sobre a outra, o ponto que tentamos analisar é como essa observação se dá diante de um livro iluminado, ressaltando a associação da imagem e principalmente da cor como fatores que antecedem a leitura do texto verbal. Neste aspecto, a cor e a imagem podem ser consideradas as primeiras observações do livro iluminado, antecedendo a leitura das palavras.

O primeiro movimento interpretativo que propomos é a observação da cor das imagens, em seguida dos detalhes visuais que compõem o cenário dos livros iluminados analisados. Nossa hipótese de pesquisa sugere que o valor simbólico das cores varia a cada livro iluminado. Blake estaria criando através da cor uma obra que impede a reprodutibilidade em massa de sua arte. Um dos grandes desafios é perceber o que as cores podem representar na obra de Blake. Nosso ponto de partida foi escolher quais as cores da paleta de Blake seriam analisadas neste trabalho.

Optamos por trabalhar apenas com as cores primárias, pois, além de serem cores consideradas canônicas<sup>3</sup> até os dias de hoje, encontram-se presentes na maioria das lâminas dos

---

<sup>3</sup> “Canônico” é um adjetivo que caracteriza aquilo que está de acordo com os cânones, com as normas estabelecidas ou convencionadas. Durante o século 18, conforme os teóricos se tornaram cientes dos experimentos científicos de Isaac Newton com luzes e prismas, o vermelho, amarelo e azul se tornaram as cores primárias canônicas - supostamente as qualidades sensoriais fundamentais que são misturadas na percepção de todas as cores físicas e igualmente na mistura física de pigmentos ou corantes. Esta teoria se tornou dogma, apesar de abundantes evidências de que as misturas das cores primárias vermelho, amarelo e azul não conseguiram reproduzir todas as outras cores, e tem sobrevivido na teoria das cores até os dias atuais (Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cor\\_primária](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cor_primária)>Bruce MacEvoy. “Do ‘Primary’ Colors Exist?” (Material Trichromacy section).*Handprint*. acesso em: 10/11/2015).

livros iluminados. O segundo passo, foi escolher as lâminas para estas análises, de modo que consideramos o período que compreende os anos de 1789 a 1795, por ser o período em que Blake mais utilizou a técnica de impressão iluminada e uma aquarela composta praticamente por cores primárias.

Cabe salientar que, ao observamos as variações de cores em cada obra, ficou nítido que cada uma delas possui um sentido, ambas integram o olhar do espectador ao do criador, motivo que nos levou a analisar nesta dissertação apenas duas cópias de diferentes livros iluminados compostos em diferentes períodos, evidenciando como em cada período existe uma variação que altera os sentidos e o significado.

Cada imagem analisada evidencia uma diversidade visual da arte de Blake, apontando para contextos mutáveis, difíceis de serem definidos com precisão. A análise da variação de cores apresentada em lâminas e períodos distintos objetiva mostrar que a cor na obra de Blake é ambivalente: o vermelho que vemos em “*Infant Joy*” de *Songs of Innocence*, tem uma simbologia diferente do vermelho de *Marriage of Heaven and Hell*, que por sua vez difere de *Songs of Innocence and Experience*.

Este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, discutiremos a história da cor, exemplificando o problema das diferentes finalizações em aquarela dos livros iluminados, bem como os aspectos técnicos da formação e da criação dos livros iluminados.

No segundo capítulo, apresentaremos a aquarela nos livros iluminados, esse capítulo enfatiza a técnica de aquarela de Blake, observando os diferentes estágios que a execução da técnica em aquarela demandava. Explicaremos o processo de finalização em aquarela e seus efeitos interpretativos.

No terceiro capítulo, descreveremos a estrutura metodológica de análise. A seguir, discutiremos a utilização da aquarela e das cores primárias, destinando uma seção a cada cor. Iniciaremos com a cor vermelha e seus significados, analisando e explicando sua utilização nas cópias dos seguintes livros iluminados: *Songs of Innocence and Experience*- “*Infant Joy*”, cópia B, object 12 (fig. 15), datada de 1789; *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia E, object 3 (fig. 16), datada de 1794. Na seção seguinte, realizaremos a análise da cor azul em duas cópias dos livros iluminados: *Songs of Innocence and Experience*- “*Infant Joy*”, cópia F, object 28 (fig. 17), datada de 1794; *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia E, object 3 (fig. 18), datada de 1794. A última seção estará centrada na cor amarela, seguindo o mesmo princípio metodológico de análise empregado anteriormente. Nela, analisaremos *Songs of Innocence and Experience*- “*Infant Joy*”, cópia L, object 23 (fig. 19), datada de 1795 e *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia H, object 3 (fig. 20), datada de 1790.

Nossa proposta é apresentar, nos capítulos de análise, uma compreensão inicial da unidade cor/imagem/texto, propondo um exercício de análise da cor em relação à imagem, e então uma análise que relacione a cor ao texto em cada obra iluminada, salientando os aspectos mutáveis dos livros de Blake, que, de acordo com Behrendt (1992), não trata apenas de leitura de texto e observação de imagens: “[...] Tudo está vivo, as palavras e as letras que as compõem cobrem não apenas os sentidos literais como também as conotações gráficas de intensa vitalidade” (1992, p. 16)<sup>4</sup>. Como Tavares escreve, é necessário perceber em Blake “novos conceitos e novas formas de ver e ler”, ilustrando “o tipo de exercício mental exigido pelos livros iluminados” (2012, p. 121).

Como aborda Raine (1952), é preciso refletir sobre a imagística que Blake propõe. Ao interpretarmos os livros iluminados, devemos “desconfiar dos significados comuns e nos perguntar o que isso significa no contexto de Blake” (RAINE, 1952, p. 258). Através da metodologia de análise e de observação das particularidades visuais das lâminas, pretendemos sugerir, a interpretação dos livros iluminados de Blake, com liberdade para imaginar e criar possíveis narrativas através da cor.

---

<sup>4</sup> [...] Everything is alive, words and letters that make up cover not only the literal meanings also like how graphic connotations of intense vitality (BEHRENDT, 1992, p. 16).



## 1 A FORMAÇÃO DE BLAKE E A CRIAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS

### 1.1 O ARTISTA E SUA VISÃO: A HISTÓRIA DA COR E SUAS FINALIZAÇÕES EM AQUARELA

[...] a cor exerce influência direta sobre a alma. A cor é a tecla, o olho é o martelo, a alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, ele é a mão, que com ajuda desta ou daquela tecla obtém da alma a vibração (KANDISKY, 2011, p. 29).

O tema das cores sempre foi motivo de grandes discussões filosóficas ou científicas: “a cor era um termo genérico cujo significado não era claro” (BERNARDO, 2009, p. 52). Para os atomistas, como Epicuro e Demócrito, as cores não eram senão a própria luz, modificada pela textura e superfície dos corpos. Epicuro e seu discípulo Lucrecio (sec. I a.C) acreditavam que as cores eram produzidas pelos átomos. Sócrates afirmava que a cor não residia nem na nossa visão nem no objeto exterior.

Foi Platão quem defendeu a ideia de separar a imagem da cor. Ele acreditava que a cor residia no espírito que a percebesse: “[...] Platão sabia que não se podiam conceder somente parcelas à imagem, pois se arriscava a vê-la, cedo ou tarde, apoderar-se da totalidade para destruí-la” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 12). A “teoria racional das cores” de Platão afirmava que “as cores são um fogo que vários corpos emitem e que é formado de partes proporcionadas à vista, de modo a produzirem uma sensação” (BERNARDO, 2009, p. 53).

Bernardo explica que, para Platão, as cores estavam associadas aos diferentes tamanhos das partículas que, ao se desprenderem dos corpos, atingiam nossos olhos. Porém, se as partículas não tivessem a mesma extensão do nosso raio visual não produziam nenhuma sensação de cor. Como afirma Bernardo, Platão foi o primeiro a descrever a origem das cores, mostrando “cores obtidas por misturas de pigmentos simples. Por exemplo, o vermelho com o negro e o branco resultava no roxo escuro. O cinzento era a mistura do preto e do branco” (2009, p. 54).

Platão mostra que todas as cores são provenientes de misturas. O vermelho, para Platão, era uma cor intermediária

[...]nem preta, nem branca, nem transparente, nem brilhante, uma mistura, evidentemente, mas sem intensidade, uma cor de certo modo demoníaca, no sentido atribuído por Platão à palavra ‘demônio’ em *O banquete*: um ser que ocupa o meio e preenche o intervalo (LICHTENSTEIN, 1994, p. 60).

Aristóteles, como relata Bernardo, via a cor como algo que “ocultava a superfície visível dos objetos possuindo o poder de alterar sua natureza” (2009, p. 54). Para ele, a presença da luz era uma condição necessária para a manifestação das cores. Aristóteles considerava que as cores eram resultado da mistura da luz e da sombra em diferentes proporções. A cor vermelha, por exemplo, “era considerada a cor mais pura”, sendo a “mistura de luz e uma pequena porção de sombra. Outras cores, como o verde, surgiam com o aumento da sombra” (BERNARDO, 2009, p.54).

A história mostra um conjunto de atividades que “tentam escapar à ordem e a racionalidade discursiva, que insistia no papel da emoção, do corpo, que serviam como escudo de Aristóteles ao platonismo” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 64). Tal oposição Platão/Aristóteles serve de paradigma. Platão não possuía um discurso técnico, ao contrário de Aristóteles<sup>5</sup>. Lichtestein (1994) explica que os efeitos da escola aristotélica na pintura serviram de suporte aos teóricos na utilização da pintura para uma “argumentação filosófica”. E a maior parte das teorias da pintura a partir do renascimento são construídas a partir do aristotelismo.

Até meados do século XVII, conforme relata Lichtestein (1994), a teoria das cores aristotélica foi a mais utilizada pelos filósofos europeus. Mas foi Leonardo Da Vinci, com seu tratado da pintura, que classificou as cores. Sua teoria não aceitava a tese de Aristóteles que julgava a cor como propriedade dos objetos.

Foi “[...] a publicação tardia das teorias de Leonardo (1651) que inspiraram pintores classicamente tendenciosos a reexaminar os princípios artísticos”. Esta publicação de um livro em 1660 “levou ao sistemático exame da natureza da luz e da cor [...]” (OSBORNE, 2013, p. 3)<sup>6</sup>. O trabalho iniciado por Da Vinci (1452-1519) progrediu com Newton.

Osborne explica que:

A primeira contribuição de Newton para as transições da Royal Society (1672) registram suas descobertas iniciais sobre as cores. Em 1704, Newton dispensou quase todas as suposições anteriores sobre a origem obsoleta da cor. Hougarth, em 1753,

<sup>5</sup> Ackroyd explica que é difícil de acreditar que Blake nunca aceitou o platonismo puro. Mas é muito provável que ele aceitou, com entusiasmo, a crença de Taylor de que havia um corpo de conhecimento antigo, *prisca sapientia*, que tinha sido transmitida através do mundo. “It is hard to believe that Blake ever accepted ‘pure’ Platonism, complete with its doctrines of Ideas and form, indeed among the volumes of ‘wisdom shalom’ he once depicted Plato’s *De Anime Immortalitate* as well works by Locke and Aristotle. But is very likely that he accepted, with enthusiasm, Taylor’s belief that there was a body of ancient knowledge or *prisca sapientia* that had been conveyed through the ages of the world by such revered figure as Orpheus, Hermes, Trismegistus, Zoroaster and of course Plato himself” (ACKROYD, 1999, p. 88).

<sup>6</sup> [...] but it was the belated publication of Leonardo’s theories (1651) that inspired classically biased painters to re-examine artistic principles: see Dufresnoy 1668, a long Latin verse translated by Piles. Some two thirds of about 60 colour books published in the 1600s systematically examine the nature of light and colour [...] Hogarth 1753, which proposes a novel spectral palette, inspired by Newton [...] Ochres were reinstated by Bardewell 1756 at least until Harris 1766 reconfirmed that red, yellow and blue were optimum pigments primaries (OSBORNE, 2013, p. 3).



propôs uma paleta espectral romântica, inspirado por Newton. Em 1756, Bardwell reintegra os ocre às paletas de cores, e, finalmente em 1766, Harris reafirma que o vermelho, o amarelo e o azul eram ótimos pigmentos primários (OSBORNE, 2013, p. 3)<sup>7</sup>.

Newton comprovou que a cor branca não é uma cor do espectro visível. Em 1790, Goethe desafia as condições previstas por Newton, e publica a “Doutrina das cores”, em que a cor deixa de ser vista apenas como um fenômeno físico. A reflexão da cor como cor proposta por Goethe seria uma previsão “daquilo que a arte moderna levou as últimas consequências: a cor como possibilidade de expressão autônoma”. Assim “a cor que não é vista é uma cor que não existe” (GOETHE, 2013, p. 54). Sob este ponto de vista, o universo da cor deve levar em conta dados de diferentes áreas culturais, considerando as mudanças e inovações.

Ao interpretarmos as cores devemos considerar a visão, uma vez que ela é ativa e, de acordo com Goethe, é uma “[...] alternância entre a ação e a paixão” (2013, p. 47). Para descrever a cor como paixão, “é preciso uma linguagem conceitual, científica, pois aqui a cor é uma *representação*. Por outro lado para entendermos as cores como ação é preciso uma linguagem poética que fale por meio de imagens” (GOETHE, 2013, p. 47).

Assim, podemos perceber que a cor pode possuir uma polaridade entre paixão e ação, mas é a nossa visão, a nossa imaginação que capta a essência da cor. A partir da Revolução Industrial, o homem passa a fabricar nuances de cores jamais vistas na história, o que de certo modo representa na visão de Pastoreau (1997, p. 14), “mais que um simples progresso técnico; trata-se de uma alteração cultural”. A cor, neste ponto de vista, é um “fenômeno cultural”.

Durante muitos séculos, o preto e o branco foram consideradas “cores integrais”; foi a partir do século XVII que surgiu a definição de cores primárias e cores complementares, e estas se consolidaram no século XIX. Pastoreau (1997) afirma que existia uma oposição criada entre cores quentes e frias, e que esta era convencional e foi vivenciada de forma diferente de acordo com a época<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Newton’s first contribution to the Royal Society’s transaction(Newton 1672) record his initial colours discoveries[...] Newton 1704 rendered almost all previous suppositions on the origin of colour obsolete, Over 400 original colour books, plus transactions and memories, were issued during the 1800s. Their availability increased after improvements in papermaking and printing by Stanhope, Robert and Köing and the abolition of restrictive taxes. Goethe, the last Newton’s major antagonists, held that colour research was the province of intuitive artists rather than rational scientists, and Goethe 1810 continues to stimulate widespread philosophical debate. [...] In the event, however, other than achievements by Turner, Delacroix and later Impressionists, the most astounding progress occurred in every aspect of colour science (OSBORNE, 2013, p. 4).

Para Lichtestein (1994) só houve um acadêmico que defendeu os coloristas: “Gabriel Blanchard, que em 1671, realizou uma conferência sobre o *mérito da cor*” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 64).

<sup>8</sup> Estudiosos da cor como Pastoreau (1997) defendem a ideia de que só podemos analisar a cor do ponto de vista social e cultural. As cores vivem e se definem de acordo com as sociedades e as civilizações. Para ele, a cor não pode ser encerrada dentro de um discurso científico que só a interpreta de uma forma; a cor deve possuir componentes de compreensão que vão do “léxico aos fenômenos de nominação, a química dos pigmentos e

Na Idade Média e no Renascimento, “o azul era considerado uma cor quente na Europa. E a base de cores da cultura europeia era: branco, preto, vermelho, azul, amarelo e verde” (PASTOREAU, 1997, p. 62). Foi a partir do século XVIII que se estabeleceu um curioso sistema denominado “Sete Pecados Capitais”, onde cada pecado passa a ser associado a uma cor.

Ainda no século XVIII, o uso da cor e os efeitos luminosos não seriam recomendados, o que traz à tona a antiga questão entre a primazia do desenho sobre a cor. Por outro lado, Osborne (2013) explica que, durante o século XIX, diversos manuais da cor se propagaram. Muitos propagaram “a teoria do vermelho, do amarelo e do azul como a teoria das cores primárias”; somente a partir 1822, com “Cawse e Bouvier, a clássica paleta de cores é revertida para a *tetrachrome*” (OSBORNE, 2013, p. 3-5).

A cor é um fenômeno elementar da natureza. Através de elementos naturais para colorir e ornamentar o corpo, utensílios, armas e paredes de cavernas, o homem aprende a esfregar, triturar flores, sementes e a criar corantes. A partir dessa observação “aprende a usar matérias calcinadas para tingir de preto. Busca óleos minerais, animais e vegetais para fixar os corantes” (RAMBAUSKE, 2013, p. 6); acumula conhecimento, “enriquecendo sua subjetividade”, e a cor passa a servir “para abrilhantar atos religiosos, comemorativos, guerreiros e fúnebres”. Os primeiros “códigos cromáticos dão a cada cor um sistema, que passa a ter significação variada em povos e épocas diferentes” (RAMBAUSKE, 2013, p. 6).

Rambauske (2013) relata que a cor como elemento de representação teve influência etrusca, onde “o homem era representado pelo vermelho, a mulher pelo branco e as armas de guerra pelo azul”. Na Inglaterra, “as cores simples se destacavam no período das iluminuras os diferentes tons de vermelho eram extraídos do chumbo” (RAMBAUSKE, pp. 16-30).

Na arte ocidental, comumente as cores vermelha, amarela, verde e azul eram intensas, mas, no fim do século XVII, tornaram-se mais sutis. Os “vermelhos transformaram-se em rosa, o amarelo foi substituído pelo verde e os azuis em tons violáceos eram misturados com preto e ouro” (RAMBAUSKE, 2013, p. 34). Essa nova percepção sobre as cores é extensível à crescente simbologia relacionada a elas em textos místicos, literários e também estéticos. Como Blake terá acesso a muitos desses textos, é compreensível que nele vejamos uma influência,

---

corantes”. Assim, por ser a cor um “produto cultural, ela não existe se não for percebido em um sistema olho, cérebro, memória, conhecimentos e imaginação” (PASTOREAU, 1997, p. 14).

positiva ou negativa, dessa percepção de que as cores, assim como as palavras, comunicam sentido.

Sobre o uso de cores em Blake, Tavares explica que “existe uma relação com apontamentos de Swedenborg sobre elas como análogas de estados espirituais específicos” (2012, p. 159). Segundo Raine, Swedenborg teve certa influência na obra de Blake, mas as cores de Swedenborg “são similares as de Boehme (...). Yeats pensava que as cores de Blake foram inspiradas por Boehme; ele pode estar certo” (1968, p. 6).

Swedenborg explica que a maioria das cores que vemos são produzidas por grupo de energia da luz do sol que é absorvida pelos objetos ao nosso redor. Sendo assim, o princípio do arco-íris, na concepção de Swedenborg, considera a luz e cor a partir de um ponto de vista espiritual. Portanto,

[...] olhar para cor transmite luz. Estas cores são, é claro, as cores do arco-íris, onde nenhuma luz é perdida, e suas belezas internas abrem-se, literalmente, diante de nossos olhos, uma vez que brilha através das gotículas de água transparentes na nuvem de chuva (1988, p. 4)<sup>9</sup>.

Boehme diz que o “[...] arco-íris é o estilo em suas três cores, dos três princípios do ser Divino. Essas três cores de Inferno, Céu e Terra correspondem no geral ao uso de Blake” (1968, p. 6). A cor produz uma experiência variada na obra de Blake. Em *Blake's Drama*, Diane Piccitto explica que: “A tonalidade de uma lâmina sofre impacto e mesmo a obra como um todo, também tem uma influência na interpretação. Mudanças de cor de cópia para cópia deixam claro que, junto com outros aspectos devemos ter em mente o processo de impressão” (2014, p. 45)<sup>10</sup>.

Swedenborg diz: “Não estamos destinados a absorver a luz. Iluminação, alegria e felicidade... em vez disto, somos destinados a transmiti-la, e o fazendo, revelamos seu sentido aos outros, assim como para nós” (1988, p. 4)<sup>11</sup>. As cores em Swedenborg (1988), por exemplo, são permeadas de simbolismo. Em sua *Arcana Celestial*, ele revela a história da sabedoria

<sup>9</sup> [...] we should look at color by transmitted light. these colours are, of course, the rainbow colours, when no lights is lost but its inner beauties are quite literally opened out before our eyes as it shines through the transparent water droplets in the rain cloud (SWEDENBORG, 1988, p. 4).

<sup>10</sup> It impacts the tone of a plate, and even the Works as a whole, while also having a bearing on interpretation. Changes in colour from copy to copy keep in mind that, along with other aspects of the printing process (PICCITTO, 2014, p. 45).

<sup>11</sup> We are not intended to absorb the light. Enlightenment, joy and happiness... rather are we intended to transmit it; and in doing so to unfold its meaning for others, and for ourselves too (SWEDENBORG, 1988, p. 4).

antiga que diz respeito a superar provações e tentações. Mesmo nesta idade obscura, o significado alegórico não é inteiramente perdido. Sob este ponto de vista, a cor, bem como o arco-íris, está em constante transformação; depois que as nuvens negras se dissipam, o arco-íris aparece radiante.

Ao tratarmos da cor, devemos mencionar a luz, uma vez que esta possui uma afinidade instantânea com a cor e com a natureza. Em Goethe, observamos que a “[...] totalidade da natureza se revela, como que através de um espelho, ao sentido da visão” (2013, p. 40). As cores devem ser interpretadas tanto como “paixão” quanto como “ação da luz, sendo através de sua ação ou efeitos que podemos ter uma imagem ou uma história dos seus efeitos, que por sua vez nos aproxima da essência da própria cor” (GOETHE, 2013, p. 40).

Em uma discussão com Schopenhauer em 1813, quando este esclarece que o “mundo sensível era nossa representação e que a luz não existiria se não a vissemos”, Goethe afirma que “[...] não existiríamos se a luz não nos visse”. Isso mostra que Goethe na verdade “não separa o homem do mundo” (2013, p. 42). Em 1791, Goethe confronta a teoria de Newton e através de uma experiência com prismas, lentes e uma observação minuciosa da natureza, chega à conclusão que:

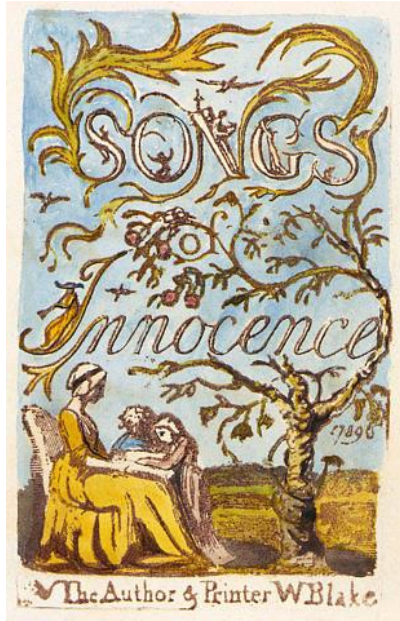
A luz é o ser mais simples, indivisível e homogêneo que conhecemos. Ela não pode ser composta, muito menos de luzes coloridas. Qualquer luz que se reveste de uma cor determinada é mais escura do que a luz incolor. A claridade não pode ser composta a partir da escuridão [...]. Existem apenas duas cores puras, o azul e o amarelo, uma cor específica que ambas proporcionam, o vermelho, e duas misturas, o verde e o púrpura: o restante são gradações dessas cores, não sendo cores puras. [...] As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela (2013, pp. 43- 44).

Goethe estava interessado nas condições necessárias para que a cor se manifestasse, diferentemente de Newton, que se preocupou em estabelecer critérios para a produção da cor como um fenômeno físico.

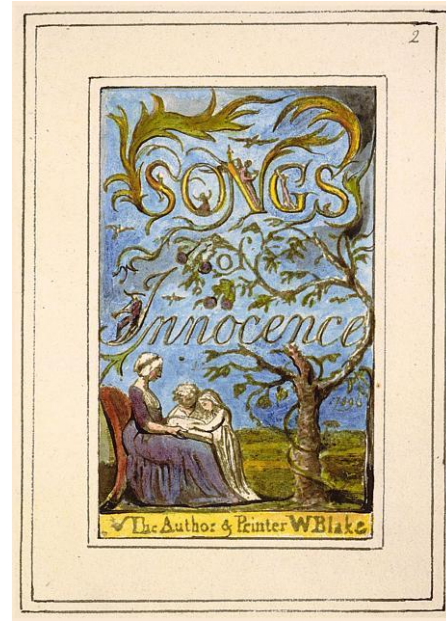
Swedenborg, reconheceu a importância universal da luz, que para ele corresponde “[...] ao despertar interior da iluminação causada pela luz que brilha inerente à verdade para dissipar a escuridão permeada de dúvidas e desespero” (1988, p. 4).

Notamos que, de acordo com os críticos, tanto a luz como a cor estão interligadas e na obra de Blake, sendo que devemos considerar todas as dimensões, bem como as alterações de cor de cópia para cópia, sempre atribuindo um sentido, a adição de cor incorpora outro nível de significado.

Através da cor podemos “delinear um perfil baseado nos sentidos e estabelecer associações de caráter apoiadas unicamente na cor” (PICCITTO, 2014, p. 45)<sup>12</sup>.



**Fig.01.** W. Blake. *Songs of Innocence of Experience* Copy C, 1789, 1794, Object 3. British Museum.



**Fig.02.** W. Blake. *Songs of Innocence of Experience* Copy R, 1795 Object 3. Fitzwilliam Museum.

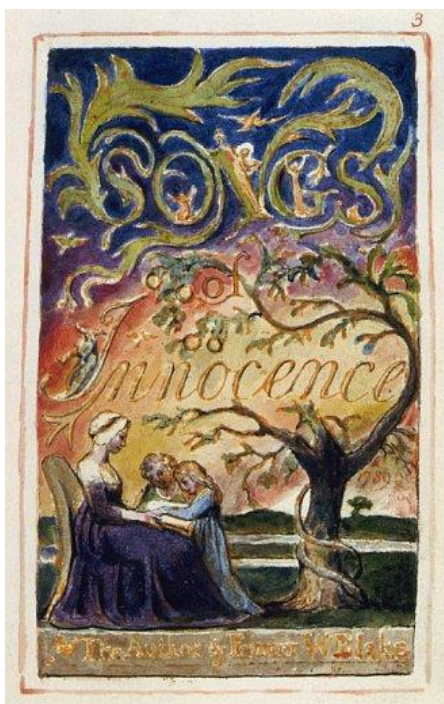
É o que observamos, por exemplo, em algumas placas da página título de *Innocence* nas cópias de *Songs*, que incluem cores que representam certa luz, visíveis ao observarmos as cópias C e R (fig. 01 e fig. 02). Já nas cópias de *Experience*, mais coloridas, o artista usa uma paleta bastante escura, como observamos nas cópias Z e AA (fig. 03 e fig. 04).

Ao verificarmos cores que provocam uma sensação de alegria, como nas cópias C e R, contra a sensação de frieza, das cópias Z e AA, notamos uma mudança substancial. Para Piccitto (2014), esta alteração provoca um tipo de ajuste no significado do trabalho ou em como o público vê as cores em cada cópia. A experiência de luz e escuridão é aquela que todos nós compartilhamos,

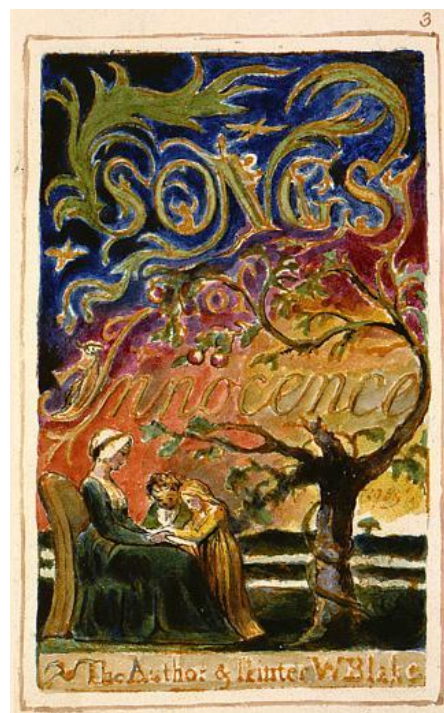
<sup>12</sup> One can trace moods and associations of character based solely colour (PICCITTO, 2014, p. 45).

[...] assim como a Terra gira durante o dia e continua girando a noite. O homem observava a beleza do amanhecer e a glória do sol, seu fogo e brilho suscitam uma resposta de sua alma que transcende as palavras (PICCITTO, 2014, p. 46)<sup>13</sup>.

Podemos imaginar a força dessa reflexão para um poeta como Blake, que vê a natureza de forma investigativa. Cabe salientar o ponto de vista de Goethe, que a nosso ver faz parte das manifestações da arte de Blake: “nada pode ser exterior a nós: o mundo se reflete no sujeito. Mas os próprios fenômenos objetivos também devem se manifestar nele” (2013, p. 41).



**Fig.03.** W. Blake. *Songs of Innocence of Experience*. Copy Z, 1826, Object 3. Library of Congress.



**Fig.04.** W. Blake. *Songs of Innocence of Experience*. Copy AA, 1826, Object 3. Fitzwilliam Museum.

No caso de Blake observamos que nem a linha nem a cor são superiores; elas se complementam na arte de Blake, uma vez que este artista realiza sua arte através de associações e vê a imaginação não como uma faculdade mental, mas como a concepção de um ser humano com uma identidade pessoal, e através dessa identidade ele vê seu trabalho na arte. Como este trabalho aborda a finalização em aquarela nos livros iluminados, passaremos a exemplificá-lo.

<sup>13</sup> [...] as the earth rotates during the day and continues to rotate at night. Man observes the beauty of dawn and the glory of the sun, its fire and brightness raise answer from his soul that transcends words (PICCITTO, 2014, p. 46).

Antes de qualquer abordagem, a pergunta que fazemos é se a finalização em aquarela seria uma limitação técnica da gravação com ácidos ou se Blake realmente coloria seus livros manualmente no intuito de que cada obra fosse única. Bentley (2003) menciona que os tons de sombras e os detalhes finos da aquarela seriam impossíveis com o método de gravação com ácidos, método que possibilitaria apenas tons de preto e branco. Tal limitação técnica explicaria a decisão de Blake de colorir manualmente cada uma das lâminas de seus livros.

Talvez nos primeiros livros Blake ainda tivesse problemas técnicos com a impressão. Podemos observar em *Tiriel* tal experimentação técnica. Tavares cita que “indiferente do manual textual e pictórico, *Tiriel* foi um importante estágio no desenvolvimento da arte iluminada” (2012, p. 83). Blake provavelmente utiliza suas ilustrações de *Tiriel* como fonte de inspiração para os livros iluminados.

Phillips defende a ideia de que “alguns manuscritos indicam tantos momentos de falha quanto de extraordinária inovação” (2000, p. 2)<sup>14</sup>. Para Phillips (2000) através da experimentação Blake aperfeiçoou sua técnica e criou obras como *Thel* e *Songs of Innocence*, entre outras. Ao que tudo indica, a finalização em aquarela seria o ponto que diferencia a obra de Blake e a forma que ele encontrou para aperfeiçoar e inovar sua arte. Outro ponto que se questiona a respeito da finalização em aquarela é a importância de criar uma arte única com cores especiais. Para Blake, era de vital importância ter completo domínio de sua arte; para tanto, “imprimir seus próprios livros, controlar custos, tamanho, formato e forma, implicariam não só em uma diminuição de custos, mas na exclusividade de sua obra” (VISCOMI, 1993, p. 119)<sup>15</sup>.

Cada livro iluminado é único e possui um arranjo de cores variado. Lister escreve que Blake produziu seus livros iluminados por um longo período, “[...] não sendo, portanto surpreendente que seus métodos de coloração sejam variados” (1975, p. 76)<sup>16</sup>. Na verdade, cada cópia de um livro iluminado de Blake parece moldar nossa visão de uma maneira diferente, como se a lente através da qual observamos as páginas fossem tomando vida por meio da cor. Através da cor também podemos perceber como os signos visuais e textuais se fertilizam.

Para Viscomi, os livros iluminados confeccionados em diferentes períodos possuem “variações marcantes de cores e pintura, e atribui este fato à possível ajuda da Sra. Blake”

---

<sup>14</sup> They also reveal moments of failure as well as extraordinary innovation. Were possible, I have also tried to identify those who obtained the first copies from Blake, in order to provide a better idea of the audience he had in mind when producing his works in the way that he did (PHILLIPS, 2000, p. 2).

<sup>15</sup> [...] the poet and his wife did everything in making the book, -writing, designing, printing, and engraving, everything except manufacturing the paper: the very ink, or colour rather, they did make (VISCOMI, 1993, p. 119).

<sup>16</sup> [...] so it is not surprising that methods of colouring varied (LISTER, 1975, p. 76).

(1993, p. 129). Mas, na análise que propomos, nosso objetivo é demonstrar que obras diferentes podem refletir a influência da cor na interpretação, como podemos observar em *Vision of the Daughters of Albion* cópias B (fig. 05), C (fig. 06), e E (fig. 07), todas de 1793, onde percebemos diversas variações, como a coloração do céu, que recebe cores diferentes em cada uma das suas versões, ou na cor da roupa do personagem.



**Fig. 05.** W. Blake. *Vision of the Daughters of Albion*. Copy B, 1793. Object 7. British Library.



**Fig.06.** W.Blake. *Vision of the Daughters of Albion*. Copy C, 1793, Object 7. Glasgow University Library.



**Fig.07.** W.Blake. *Vision of the Daughters of Albion*. Copy E, 1793, Object 7. Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Notamos que todas as cópias utilizam o azul em tons mais claros ou escuros, e modificam o tom da roupa da figura sentada. Cada cor pode representar uma derivação relacionada ao efeito de sombra, luz ou profundidade. Mas podem, por exemplo, remeter a outros sentidos. Sabemos que o verde é a combinação do amarelo e do azul (consideradas cores primárias); elas combinam-se para que surja a cor verde, que para Goethe (2013, p. 71) é uma cor que nos proporciona uma “satisfação real”, sendo esta uma cor que “impede o desejo de ir além”.

Nestas imagens, podemos observar que as cores são mais diluídas com uma pequena mistura da cor preta. O artista mantém a utilização das cores primárias em todas as cópias. Manuel Portela explica que as primeiras cópias se caracterizam por cores “mais claras, mais diluídas e mais transparentes”, porém, as cópias “com cores mais escuras, mais densas e mais opacas, realçam motivos formais ao desenho de base” (2007, p. 11).



Notamos que, na cópia Z (fig. 08), datada de 1826, a técnica de aquarela utilizada por Blake é diferenciada. Nas cópias A (fig. 09) e C (fig. 10), vemos uma pintura iluminar o desenho. Na cópia Z (fig. 08), de 1826, é nítida a percepção da cor e da luz. Blake utiliza a cor para enfatizar o efeito da luz e dar profundidade ao desenho. Com cores vivas e bem distribuídas, notamos uma aquarela cheia de vida. Talvez o fato de Blake ter aperfeiçoado sua técnica em aquarela ao longo dos anos seja o motivo desta diferença. Cabe salientar que as cores nesta cópia evidenciam um contraste entre *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, com tons mais vivos e escuros em *Songs of Experience*, em relação aos mais claros de *Songs of Innocence*.

Em outro exemplo da variação de cores, Lister cita que podemos observá-las nas cópias de ‘Nurses Song’ em períodos distintos, como por exemplo, nas cópias Z (fig. 08), A (fig. 09) e C (fig. 10) de *Songs of Innocence and of Experience*.



**Fig. 08.** W. Blake. *Songs of Innocence and of Experience*.  
Copy Z, 1826, Obj. 24.  
Library of Congress.



**Fig. 09.** W. Blake. *Songs of Innocence and of Experience*,  
Copy A, 1794, Obj. 14.  
British Museum.



**Fig. 10.** W. Blake. *Songs of Innocence and of Experience*,  
Copy C, 1794, Obj. 11.  
Library of Congress.

Diferentemente da cópia Z (fig. 08), a cópia C (fig. 10), de 1794, apresenta a luminosidade do papel. O artista utiliza apenas duas cores primárias: o azul e o amarelo, incluindo uma terceira cor: o verde, que é a combinação do azul e amarelo em primeiro grau, além de uma pequena nuance de vermelho. Tavares relata que a luminosidade da cópia C (fig. 10), “reflete as ideias e parâmetros visuais presentes na primeira versão de *Songs of Innocence*” (2012, p. 104).

Na cópia A (fig. 09), datada de 1794, o artista continua utilizando uma paleta de cores primárias. Ele também utiliza o papel como principal ponto de luminosidade e insere o amarelo em vários pontos, principalmente nos pequenos detalhes, o que aumenta consideravelmente o efeito da luz na página. Para Tavares, “o azul escuro do horizonte distante” é um “prenúncio das *Canções de Experiência* que contemplariam o volume de 1794” (2012, p. 104).

Vemos que a obra de Blake reflete sua busca pelo aprimoramento de sua arte. Nela, a imaginação e a experimentação são constantes. Townsend (2004) explica que artistas manuais foram significativos no desenvolvimento da técnica de aquarela, mas “Blake não era um grande seguidor de orientações e tendências. Ele desenvolveu seu estilo distinto e métodos de trabalho afastando-se de fórmulas predominantes” (TOWNSEND, 2004, p. 61)<sup>17</sup>.

Adotando uma abordagem individual, Blake trabalhava livremente com sua aquarela, criando seus próprios conceitos, entre os quais predominavam o desenho e características de linha ressaltadas. Por tais características de sua arte, Blake é frequentemente considerado mais como

[...] um medieval do que um artista pós-renascentista. Seu uso de cores primárias, composições planas e fortes com contornos delimitadores, estruturas abstratas e rejeição da representação dos fenômenos naturais, valem o seu mundo conceitual (TOWNSED, 2004, p. 61)<sup>18</sup>.

Townsed (2004) explica que é possível identificar uma sequência geral para a execução das aquarelas de Blake, que consiste em “desenho preliminar, lavagem tonal básica e aplicação de cores” (2004, p. 62). Ele descreve que as aquarelas são categorizadas como “início dos trabalhos”, referindo-se a “obras executadas entre 1779 e 1793”; no “período referindo-se às obras executadas antes de 1820; obras finais, para as aquarelas produzidas entre 1820 e 1827, principalmente referindo-se as ilustrações para a *Divina Comédia de Dante*” (2004, p. 62)<sup>19</sup>.

A transformação é evidente na técnica de aquarela de Blake; com o passar dos anos, certas características permanecem. Por formação e profissão, Blake foi originalmente um gravurista, e sua obra impressa continuou a desempenhar um papel significativo na sua

---

<sup>17</sup> [...] Blake was not a great follower of guidelines and trends. He developed his distinctive style and working methods, turning away from prevailing formulas (TOWNSED, 2004, p. 61).

<sup>18</sup> He is often considered to be more like a medieval than a post-Renaissance artist. His use of elementary colours, flat compositions, strong bounding contours, abstract structures and rejection of the representation of natural phenomena assert his conceptual world (TOWNSED, 2004, p. 61).

<sup>19</sup> It is possible to establish a general sequence for the execution of Blake’s watercolours, consisting of preliminary drawing, basic tonal wash, colour application and outlines. In following text the watercolours are categorized as ‘early’ works, referring to works executed between 1779 and 1793; ‘mid-period’ or ‘later’ works, executed before 1820; or ‘late’ works, for watercolours produced between 1820 and 1827 and mainly referring to the illustrations to Dante’s *Divine Comedy* (TOWNSED, 2004, p. 62).

produção artística. Sua gama de trabalhos expandiu-se muito além da impressão, porém o traço mais óbvio disso talvez seja a importância da linha na sua composição. Sua ligação com o mundo da impressão continuou, muitas das aquarelas que ele executou ao longo dos anos foram originalmente encomendadas para serem reproduzidas como gravuras. Porém, acreditamos que a cor tem grande importância, e descrevê-la como conceito independente na obra de Blake é uma tarefa complexa que vai na contra mão da história de sua arte.

## 1.2 O GRAVURISTA E SEU MÉTODO INFERNAL

Portela (2005) aborda a questão da criação dos livros iluminados mostrando que devemos ter imaginação para adentrarmos o mundo de Blake, com seus ácidos e sua mitologia.

Para ele:

O mito da criação é, noutro plano, o mito do próprio livro como revelação de Deus e como revelação do mundo. E esta é uma ideia omnipresente no processo crítico de Blake, que, repetidamente, recria o livro como criação, começando novos livros e figurando essa criação de livros nas figuras que povoam os seus livros. As formas que o ácido revela na gravura surgem nos poemas como imagens do processo criativo que tem lugar na fantasia do sujeito (PORTELA, 2005, p. 19).

O artista obtém uma base textual e visual com sua formação, em um período onde a relação entre texto e imagem é um tópico comum no meio artístico. No caso de Blake, seu interesse por poesia e pintura o energizam a mergulhar na discussão que envolvem não apenas as artes irmãs como também inovadoras soluções técnicas para aproximar texto e imagem. Tavares, por exemplo, explica que:

entre 1770 e 1780, em especial o debate sobre a “*Ut Pictura Poesis*” e suas consequências para o diálogo entre as *artes irmãs* o jovem artista está menos preocupado com a discussão teórica e mais interessado na experimentação com diferentes estilos e materiais. Como Robert Gleckner afirma, o que se observa nos anos de formação de Blake é muito mais as atividades de um *fazedor* do que as de um *conceituador* (TAVARES, 2012, p. 21).

Seja em seus poemas, ou nas suas gravuras, Blake “transcende a divisão técnica entre poesia e pintura, entre caligrafia e tipografia, e entre concepção e gravação, nascendo no interior de uma imagem gráfica à procura de um novo meio” (PORTELA, 2005, p. 19). Pois Blake

começa seu percurso como artista na escola popular de desenho com Henry Pars<sup>20</sup>, nos anos de 1768 a 1770, onde aprende noções de perspectiva e sombra, baseadas nas cópias de pinturas, gravuras e esculturas dos mestres italianos. Blake tem interesse pela arte da ilustração e pelos livros de gravuras. Essick menciona que “o *precoce connoisseur* começou a frequentar as lojas de negociantes de gravuras logo após entrar na escola do Sr. Pars” (1980, p. 3).

Com um gosto diferenciado pela arte, “Blake preferia os grandes mestres da alta Renascença [...] e as linhas rígidas de Dürer” (1980, p. 4). Ackroyd (1995, p. 40) escreve que, “ao fim de seu tempo com Pars, ele decidiu não entrar na recém estabelecida *Royal Academy School* (diferentemente de outro jovem filho de comerciantes, Thomas Rowlandson), sendo, em vez disso, alocado como aprendiz de gravurista”.

Entre 1771 e 1779, Blake passa a estudar com James Basire, gravurista renomado e membro da Sociedade dos Antiquários de Londres, onde recebe uma formação tradicional. Phillips (2000) explica que, nos anos de estudo com Basire, Blake estuda obras e livros que valorizam nos renascentistas as cores claras e o traço definido, repudiando o contraste de luz e sombras comuns as pinturas a óleo.

Segundo Phillips (2000), os livros do período que apresentam texto e imagem incluem os gêneros bíblicos, históricos e satíricos que marcariam a arte de Blake. No Prospecto de Divulgação para *Os Peregrinos de Chaucer*, de 1812, Blake explica que sempre cultivou o gosto por duas artes (pintura e gravura) e, durante quarenta anos, nunca deixou de trabalhar com o cobre.

Gilchrist, em *The Life of Blake*, relata que Blake descobriu seu *método secreto* por meio de um *agente sobrenatural*. Em uma visão da noite, “a forma de Robert apareceu e fez uma revelação, direcionando-o à técnica que poderia produzir uma cópia das canções e dos desenhos [...]” (1945, p. 70)<sup>21</sup>. Tal método foi utilizado por Blake para multiplicar suas obras, sendo um método criativo e original que:

---

<sup>20</sup> His talent for drawing manifesting itself as spontaneously as it was premature, he was always sketching; and, after having drawn nearly everything around him with considerable ability, he was sent to draw with Pars, a drawing master in the Strand, at ten years of age. He used also at this time to frequent Langfords, the auctioneer, where he saw pictures and bought prints from Raphael, Michael Angelo, Albert Durer, Julio Romano, and others of the great designers of the Cinquecento, and refused to buy any others, however celebrated. Langford favored him by knocking down the lots he bought so quickly, that he obtained them at a rate suited to the pocket savings of a lad. Langford called him his little connoisseur (TATHAN, 1906, p. 6).

<sup>21</sup> The subject of daily thought passed - as anxious meditation does with us all - into the domain of dreams and (in his case) of visions. In one of these a happy inspiration befell, not, of course, without supernatural agency. After intently thinking by day and dreaming by night, during long weeks and months, of his 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 (GILCHRIST, 1945, p. 107).

consistia em uma espécie de gravação em relevo das palavras e das imagens. O verso era escrito e os desenhos e enfeites das margens desenhados no cobre com um líquido impenetrável, provavelmente o verniz dos entalhadores. Então, as partes brancas ou luzes, no restante da placa, eram corroídas com *aqua fortis* ou outro ácido, para salientar o contorno da letra e do desenho, como em estereótipos. A partir dessas chapas, ele imprimia em qualquer cor, amarelo, marrom, azul, escolhida para ser a cor prevaiente ou de fundo de suas cópias; o vermelho era usado para impressão das letras. A página era então colorida manualmente, imitando o desenho original, com mais ou menos detalhes nos tons. Ele criou a base e misturou sua aquarela em um pedaço de mármore estátua, conforme seu próprio método, com cola comum de carpinteiro diluída, que ele descobriu, como os antigos italianos haviam feito antes dele, ser ótimo para encadernar. José, o consagrado carpinteiro, havia aparecido em uma visão e revelado esse segredo a ele (GILCHRIST, 1945, pp. 69-70)<sup>22</sup>.

Como gravurista profissional, Blake aprende a dominar diversas técnicas, entre elas a preparação e a gravação em relevo na chapa de cobre. Bindman diz que o poeta, pintor e gravurista:

[...] havia espantosamente estabelecido as linhas do seu futuro desenvolvimento. A intensa individualidade do seu trabalho maduro não fora consequência de uma repentina revelação; antes, fora o amadurecimento de uma semente plantada nos seus primeiros anos (1977, p. 18)<sup>23</sup>.

Blake passaria a executar sua arte que exigia longas horas de trabalho árduo agora manipulando óleos, ácidos e placas de cobre, rodeado de potes de ferro, chapas para aquecer as placas de cobre, cera de velas, conjuntos de agulhas e buris, vasos para mistura de ácidos, pedras para polir o metal, penas para estourar as bolhas na superfície das placas.

A tarefa do gravurista ou de seu aprendiz envolve a preparação da placa de cobre ou madeira para gravação. Além disso, ele deve dissolver o ácido, afiar os buris, cortar e umedecer os papéis para impressão, preparar a prensa e os vários tipos de cores de tinta para aplicação na placa, entre outros.

Blake possuía um grande controle das técnicas de gravação contemporâneas, o que exigia o domínio não só da técnica, mas do desenho. Nos anos com Basire, Blake aprende a

---

<sup>22</sup>This method, to which Blake henceforth consistently adhered for multiplying his works, was quite an original one. It consisted in a species of engraving in relief both words and designs. The verse was written and the designs and marginal embellishments outlined on the copper with an impervious liquid, probably the ordinary stopping-out varnish of engravers. Then all the white parts or lights, the remainder of the plate, that is, were eaten away with *aqua fortis* or other acid, so that the outline of letter and design was left prominent, as in stereotype. From these plates he printed off in any tint, yellow, brown, blue, required to be the prevailing or ground colour in his facsimiles; red he used in imitation of the original drawing, with more or less variety of detail in the local hues (Gilchrist, 1945, p. 69-70).

<sup>23</sup>[...] it has amazingly established lines future development. The intense individually of his mature work were not a result of sudden revelation, had once been the maturation of a seed planted in the early years (BINDMAN, 1977, p. 18).

aperfeiçoar a técnica de gravação pelo método misto, adotado devido à dificuldade, ao tempo da execução de gravação, além de ser uma técnica mais rápida econômica e considerada de qualidade superior.

Lourenço explica que 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 completadas pela exactidão da linha proporcionada pelo segundo” (2009, p. 25). Ela relata que 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, era dado à chapa o acabamento de uma gravação, usando um buril. Desta técnica mista resultava uma impressão cujo objetivo 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, do meio gráfico em particular, o qual, por sua vez, fora selecionado pela sua adequação à imagem a reproduzir (LOURENÇO, 2009, pp. 25-26).

No final de 1785, Blake trabalhava em suas gravuras comerciais e procurava um método que conciliasse a arte da pintura com sua concepção de iluminura. A procura de uma nova forma de execução e impressão resultou nos dois primeiros trabalhos produzidos segundo esta nova técnica, *There is No Natural Religion* e *All Religions are One*, consideradas obras experimentais, em que o artista iniciava a sua escrita em espelho<sup>24</sup>.

De fato, a técnica de Blake não era nova: “em 1758, na França existia um manual sobre métodos e materiais de impressão. Entre eles, a técnica de gravação com ácidos que era utilizada apenas para gravação e impressão, nunca para texto” (BINDMAN, 1977, p. 42)<sup>25</sup>. Tal técnica era empregada somente para gravação devido ao fato de que o gravador que empregasse tal método deveria escrever ao contrário na chapa de cobre para que a página impressa fosse legível.

Blake, com sua técnica, conseguiria resolver este problema. Em uma carta para Cumberland, datada de 06 de dezembro de 1795, Blake explica como preparar a superfície da

<sup>24</sup> No manuscrito de *An Island in the Moon*, no verso da página 16, podemos notar as três primeiras letras do seu apelido, “Bla”, em espelho (LOURENÇO, 2009, p. 26).

<sup>25</sup> “ in 1758, France there was a manual on methods and printing materials. Between then recording technique with acids it was only used for recording and printing, never to text” (BINDMAN, 1977, p.42).

placa de cobre para transferir o desenho<sup>26</sup>. Assim, o desenho deveria ser transferido invertido na cera aplicada na placa aquecida e desenhado com a pena sobre ela, porém a placa deveria estar totalmente coberta.

O método inventado por Blake tinha uma motivação estética: seu método não poderia ser dividido entre a invenção e a execução da gravura na chapa de cobre; ele deveria proporcionar uma fusão entre o aspecto físico e mental. Blake recusava a hierarquização artística; em sua arte, texto e imagem deveriam constituir um todo em um processo criativo que integrasse a escrita e o desenho.

Os procedimentos da gravação convencional e da gravação com água-forte em relevo eram praticamente iguais. Na gravação convencional, a preparação da placa de cobre exigia um trabalho cuidadoso, uma vez que esta sofria um intenso processo para suportar o efeito do ácido sem entortar. Portela (2005, p. 13) relata que, neste “primeiro momento, a gravura de cobre deveria ser preparada de forma a aguentar a pressão sem se deformar ou cortar o papel”.

Blake cortava a chapa utilizando um martelo e um cinzel polindo as extremidades para não rasgar o papel quando passasse pelo prelo, porém as chapas não tinham a mesma dimensão e muitas vezes possuíam a marca do bate-chapas<sup>27</sup>. Para Lourenço, quando Blake utilizava a bigorna e o martelo para eliminar as irregularidades da chapa, “ele exercia o ato forjador que se igualava ao ato forjador de *LOS* que mantém reminiscências ao do processo utilizado por William Blake para cortar as chapas de cobre [...]” (2009, p. 37).

Blake, assim como *Urizen*, o fazedor de livros, utiliza metal para fundir e criar os *segredos da sabedoria*, como cita Essick: “Aqui sozinho eu e meus livros formados de metal, escrevendo os segredos da sabedoria” (1988, p. 72)<sup>28</sup>. Neste aspecto, tanto Blake como seus personagens *Urizen* e *Los* se dedicam a uma fusão entre matéria e imaginação que resulta na criação.

Na gravação com água-forte em relevo, Blake não precisava cortar a placa, nem polir suas extremidades para não rasgar o papel, porque a pressão era menor no momento da

---

<sup>26</sup> 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 (ESSICK, 1988, apud LOURENÇO, 2009, p. 24).

<sup>27</sup> 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 & Co/ 22 LISLE STREET/ SOHO LONDON” e “HARRIS/ No 31 SHOE LANE/ London”. Para os seus desenhos, utilizou outros materiais como tela, linho, vidro, pinho, mogno, mármore ou musselina. O metal que utilizava para gravar e pintar era o cobre, à exceção do caso de *Little Tom the Sailor* (1800), em que utilizou estanho, e “*The Agony in the Garden*”, em que utilizou folha-de-flandres (BENTLEY, 2004, p. 715, n. 6).

<sup>28</sup> Here alone I in books formed of metals have written the secrets of wisdom (ESSICK, 1988, p. 72).

impressão, não deixando vestígios. A chapa era limpa apenas nas bordas cujas irregularidades não eram impressas e o artista não utilizava estiletos e buris e sim canetas e pincéis, porém, a superfície da placa deveria ser polida para que a impressão fosse perfeita.

No método convencional, de acordo com Phillips a base era de cera e resina, que eram espalhadas com uma boneca de linho e aquecida até endurecer, intensificava o contraste entre o metal e o restante da área. Depois de feitos os desenhos por contraprova ou decalque, estes eram gravados com o auxílio do estilete. Só então era espalhada uma mistura diluída de ácido nítrico que corroía a gravura abaixo da superfície de cera. Para obter diferentes tons e profundidade das linhas, o banho químico deveria ser realizado várias vezes.

Em 1788, como explica Phillips, Blake inverte o método tradicional de gravação de poesia e desenho e cria o método que ele chama de *Illuminated Printing*; tal método foi composto pela escrita e desenho em placa de cobre: “Blake utilizava um verniz resistente ao ácido gravando na superfície desprotegida deixando texto e desenho em relevo, e em seguida aplicava a tinta e imprimia a superfície em relevo em uma prensa de rolo” (2000, p. 15)<sup>29</sup>.

No prospecto “Ao Público”, datado de 10 de outubro de 1793, Blake descreve seu método como “método de impressão que imprime tanto letra quanto gravura num estilo mais ornamental, uniforme e grandioso que jamais havia sido concretizado, que produz obras com menos de ¼ das despesas” (PHILLIPS, 2000, p. 15)<sup>30</sup>. A técnica escolhida por Blake foi a da água-forte em relevo, um método que possibilitava ao artista desenhar e escrever sobre a placa de cobre. Blake escrevia seus livros de trás para frente, sendo que a matriz do *livro iluminado* era composta por lâminas espelho, que funcionavam como um negativo dos seus desenhos. O resultado deste método seria a impressão de texto e imagem em relevo na placa de cobre, onde podemos observar que a imagem emerge da placa, o que diferencia o método de Blake do método convencional, onde a imagem era corroída pelo ácido.

A visão da arte de Blake, de acordo com David Erdman, seria “a de um homem que possuía sua própria fábrica e que substituiu a divisão do trabalho pela harmonia de Um Homem,

---

<sup>29</sup> In 1788, Blake invented a method of reproducing poetry and design he called *Illuminated Printing*. It was composed of writing and drawing on a copper plate using an acid-resistant varnish, etching the unprotected surfaces away leaving both text and design standing in relief, and then inking and printing the relief surfaces on a printmaker’s rolling press. Blake inverted this process. Instead of covering the entire plate with a varnish or ground and cutting his design into it with engraver’s tools, he used the varnish like ink and the copper plate like a sheet of paper. Dipping his quill pen or fine pencil brush into the acid resistant varnish he wrote his text and drew his design directly on the polished surface of the plate, just as a write out fair copy and as an artist would draw (PHILLIPS, 2000, p. 15).

<sup>30</sup> In a prospectus dated 10 October 1793, he describe this method as ‘Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one-fourth of the expense ( PHILLIPS, 2000, p. 15).



objetivando renovar e unir as artes da poesia e da pintura sem sair do seu estúdio e da sua própria mente” (1974, p. 99)<sup>31</sup>. Para Tavares, “o poeta/pintor alterou drasticamente todas as técnicas de gravação e impressão contemporâneas com o objetivo de expressar, nos seus livros iluminados, o que seria inviável com qualquer outro método convencional” (2012, p. 17).

De fato, muitos estudiosos da *arte compósita* de Blake têm explicações variadas sobre a criação de sua obra, mas, como conclui Tavares, todos concordam que o método iluminado “significou liberdade econômica e inovação artística, permitindo ao autor desenhar e escrever sobre a placa como se o fizesse com pincel e tinta sobre o papel ou a tela” (2012, p. 17). O artista criou um método de impressão que combinaria dois estilos, o poético e o artístico, onde o efeito corrosivo do ácido seria a energia que possibilita a transformação.

Os críticos Viscomi (1993) e Essick (1997) defendem que não existia uma divisão entre execução e criação. Phillips (2000) defende a ideia de que o artista trabalhava através de uma composição planejada. O processo de gravação com ácidos, que descreveremos a seguir, exigia paciência e atenção e não excluía a preparação da placa de cobre. Após o cuidadoso preparo da placa de cobre como explicamos anteriormente, Blake esboçava seus desenhos e texto para gravação.

Tal ponto é discutido por críticos que divergem no fato de Blake esboçar desenho e texto antes da confecção das lâminas ou gravar diretamente nelas. Viscomi (1993) e Phillips (2000) concordam que o elemento central da técnica de Blake não compreendia qualquer tipo de transferência, e usam diferentes metodologias para analisar o método iluminado de impressão.

A hipótese estudada por Viscomi (1993) defende a ideia de que Blake gravava diretamente em suas placas de cobre, reproduzindo a imagem original “não por transferência para placa, como era norma na arte gráfica, mas por redesenhá-la. O original era *recriado*, ou, num sentido literal, *reproduzido*” (VISCAMI, 1993, p. 5)<sup>32</sup>. Assim, após desenhado na placa utilizando pincéis e canetas que dispensavam a base de resina, e depois da ação prolongada do ácido, o desenho surgia.

---

<sup>31</sup> “that of a man who owned his own fabricate and which replaced the division of labor harmony the one man aiming to renew and unite poetry and printing arts without leaving your studio and your own mind” (ERDMAN, 1974, p. 99).

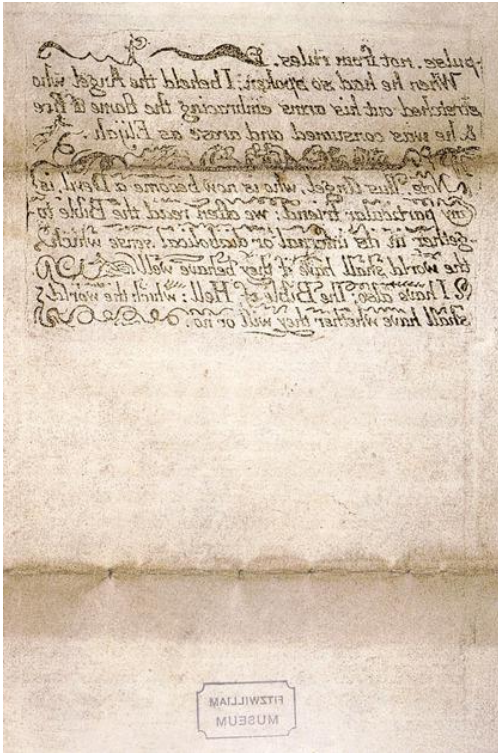
<sup>32</sup> There are three basic assumptions the nineteenth-century critics made about Blake’s composing process and printing technique are: (1) that the illuminated print was a *reproduction* of an image made in another medium; (2) that the *invention* of the original image was thus necessarily *separate* from its graphic execution; and (3) that the original image was reproduced by being redrawn in the same manner and with the same tools as the original, that is, in freehand using pens, brushes, and an acid-resistant liquid medium instead of ink (VISCAMI, 1993, p. 5).

Os cuidados deveriam ser redobrados, pois, quanto mais ampla a ação do ácido, maior era a liberação de óxido nítrico que impedia a visão da placa. Viscomi (1993) ressalta que vários fatores como o tempo, a temperatura ambiente, a umidade e até mesmo a qualidade da placa de cobre, poderiam interferir na obra, uma vez que o efeito do ácido era imprevisível. O crítico explica que “a fórmula do verniz antiácido incluía verniz de betume, óleo de linhaça e aguarrás” (VISCOMI, 1993, pp. 55-56).

Blake também utilizava uma mistura de ácido nítrico e óleo de vitríolo, que, conforme explica Viscomi (1993), era em uma proporção de um para dez, pois permitia controlar a ação do ácido que formava bolhas de gás, essas deveriam ser estouradas com uma pena. Viscomi demonstra que podemos observar no fragmento de *America*, uma homogeneidade que não acontece quando o metal é corroído por um ácido muito forte, que não foi adicionado ao óleo de vitríolo, pois, quando isso acontece, a impressão apresenta uma espécie de grão e, no caso da impressão desse fragmento isso não ocorre, porém, não afirma se o fato se dá devido à composição do ácido ou das incisões terem sido polidas.

Viscomi (1993) formula, através de duas cópias de *The Marriage of Heaven and Hell* (fig. 11) e (fig. 12), sua teoria de que Blake compunha diretamente na placa de cobre. Para o crítico, Blake decidiu incluir a figura de *Nebuchadnezzar* depois da confecção da cópia K (fig. 11). Ele explica que o processo de composição da gravura objeto 24, cópia C (fig. 12), é um exemplo de que o autor ia criando à medida que executava seus livros.

Lourenço (2009) mostra que o exemplo de Viscomi se torna evidente quando observamos as figuras do *Notebook* de Blake. Ela esclarece que tal cópia “não é acompanhada de nenhum texto, e não parece integrar o desenho gráfico da página de um livro iluminado” (2009, p. 31), reforçando a ideia de que Blake “não precedia por transferência de um modelo pré-existente. Imagem e texto terão sido combinados pela primeira vez não no papel, mas na própria chapa” (2009, p. 31). Sob este ponto de vista, Lourenço ainda explica que “trata-se de uma técnica não de produção, mas de reprodução em que os materiais utilizados nada tinham de original” (2009, p. 31). Estes eram materiais utilizados pelos profissionais que exerciam a mesma atividade de Blake.



**Fig. 11.** W.Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Cópia K, 1790, Object 4.  
Fitzwilliam Museum.



**Fig. 12.** W.Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Cópia C, 1790, Object 24.  
Morgan Library and Museum.

Para diferentes críticos, a técnica da escrita e do desenho não eram originais. Muitos afirmam que a “inovação estava na integração de ilustração e palavra no momento da execução, à maneira do manuscrito medieval, usando canetas e pincéis” (LOURENÇO, 2009, p. 31). Esses materiais “determinavam que não houvesse transferência”, e por isso a inovadora técnica “pressupunha o entendimento da palavra como imagem” (LOURENÇO, 2009, p. 31). O fato é que, tanto a execução como a invenção expressam a verdadeira arte de Blake que como explica Lourenço “é a possibilidade de integrar verbal e pictórico, fundindo invenção e execução, que distingue a verdadeira arte, aquela que é ditada pela Imaginação” (2009, p. 31).

Diferentemente de Viscomi (1993), Phillips (2000), argumenta, com base no exame do *Notebook*, que Blake não compunha diretamente na lâmina. Segundo o crítico, Blake não seria um artista que trabalhava *sem modelos* ou que compunha sua arte de maneira *não premeditada*, como defende Viscomi. Antes, ele planejava o texto, a imagem e a composição de cada livro, como atestam todas as notas e diferentes versões para *Songs of Innocence* no *Notebook*. Phillips entende que existem diversas ilustrações que primeiro foram *planejadas* e *esboçadas* no *Notebook*, ressaltando que o artista “não escrevia auto graficamente, sem premeditação ou sob

qualquer tipo de inspiração divina” (2000, p. 113), fato que comprova que Blake não desenhava diretamente na placa.

Como os desenhos são negativos, observamos que esta seria a prova de que Blake copiava do seu livro para a lâmina de cobre, e não por meio de algum sistema tipo carbono, do papel sobre a placa. *Songs of Innocence* foi um dos primeiros trabalhos utilizando este método. A diferença de letra e de designs de *Songs of Innocence* demonstram que Blake trabalhou em períodos diferentes do ano para a sua composição. Phillips também considera que Blake claramente esboçou seus poemas ao afirmar que:

[...] Ele revisou e editou, e trabalhou muitas de suas páginas no papel, antes de iniciar o trabalho sobre a placa, onde ele continuou a fazer mudanças até que texto e imagem fossem finalizados para gravação. Mesmo após este processo, uma placa poderia ser corrigida ou até mesmo abandonada. O que demonstra claramente que o processo de criação era contínuo e, frequentemente, em diferentes estágios. A placa de cobre não era, portanto, o ponto de partida, mas um estágio do complexo e árduo processo criativo (2010, p. 34, apud TAVARES, 2012, p. 99).

Michael Phillips (2000) menciona que o trabalho com ácido não era inédito, e relata, através de um manual do período, como este trabalho era realizado<sup>33</sup>. O crítico explica que Blake necessitava de uma combinação precisa de ingredientes, e “o verniz teria que fluir suavemente da pena ou pincel e não poderia escorrer” (PHILLIPS, 2000, p. 16). A aplicação deste verniz deveria ser cuidadosa, de modo que, quando “aplicado na superfície da placa, o ácido não destruísse as linhas que deveriam surgir em relevo. Quando o líquido era fluído, ele fornecia um meio que imediatamente respondia a mão do artista” (PHILLIPS, 2000, p. 16). Phillips destaca que, quando o líquido se tornava sólido,

ele se transformava em um artefato visual composto de poesia e design capaz de ser gravado. Ao criar uma fórmula que compunha esses aspectos contrários, usando-a desse modo específico, Blake unificou o poeta e o pintor à figura do criador de livros (PHILLIPS, 2000, p. 16)<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> ETCHING... is engraving by corrosion, produced by the means of *aqua fortis*, instead of cutting with a graver or tool. The manner (in a general view) by which this is performed, is the covering the surface of the plate with a proper varnish or ground, as it is called, which is capable of resisting *aqua fortis*, and then scoring or scratching away, by instruments resembling needles, the parts of this varnish or ground, in the places where the strokes or hatcher of engraving are intended to be. Then, the plate being covered with *aqua fortis*, the parts that are laid naked and exposed by removing the ground or varnish, are corroded or eaten by it, while the rest, being secured and defended, remain untouched (Robert Dossie, *The Handmaid to the Arts*, 2 vols, second edition, 1764, II.76-7. in PHILLIPS, 2000, p. 15).

<sup>34</sup> Blake used copper plate. With text and design written on the plate, it was left to dry, according to the same account, and then baked over a dish of coals until the varnish was hard. Using the same varnish, the areas of design that had been drawn in outline and filled in with a pencil brush were then ready ‘to scratch, with the point of a

O método de gravação com ácido só era efetuado após as placas serem cortadas na medida desejada e devidamente preparadas. Segundo Phillips (2000), cada placa era endurecida por um processo de martelagem, e em seguida, a superfície era alisada com uma espécie de rebolo, seguida de um polimento com pedra-pomes, óleo e uma suave camada de carvão-vegetal. Os arranhões que permanecessem na placa seriam polidos até que esta ficasse como um espelho.

Os vestígios de gordura eram removidos com pão ralado ou giz em pó. Após tais procedimentos, a placa estaria pronta para receber o texto e o desenho no verniz antiácido que era deixado para secar perto de um braseiro. Portela explica que as irregularidades da placa eram eliminadas “com um martelo sobre uma bigorna”, polindo a placa “com pedras de amolar, água e óleo”, sendo por fim “necessário desgordurá-la com cré” (2005, p. 13).

Hagstrum afirma que os contemporâneos de Blake “[...] usavam ácido para aprofundar as linhas e destacar os tons, enquanto Blake usava o ácido para submergir o tom e trazer à superfície a linha” (1964, p. 59)<sup>35</sup>. Assim, podemos observar que o inédito na técnica de Blake era a inversão do processo. Phillips (2000) explica que o certo seria cobrir toda placa com um verniz resistente ao ácido e depois riscá-lo com um buril. Blake utiliza o verniz como tinta e a lâmina de cobre como papel e depois aplica o ácido, que vai corroendo tudo que não é letra e figura. Tanto Viscomi (1993) como Phillips (2000) explicam que Blake usa um fino pincel como pena, um escuro verniz antiácido como tinta, e a placa de cobre como papel<sup>36</sup>.

Esse método facilitaria a correção de erros. Seria necessário apenas limpar a superfície com álcool e refazer a letra ou traço. Além de todo esse processo, Blake “cobria as margens da lâmina com cera para impedir que o ácido caísse” (PHILLIPS, 2000, p. 18-19)<sup>37</sup>. Os vincos que

---

needle, those etchings, or places, which you want to be engraved [...]with aquafortis. In other words, using an etching needle the larger areas of hardened varnish could be scratched with lines and then etched together with the other unprotected areas outside of the design. When etched, these lines print white and provide definition within the larger relief surfaces when they are inked and printed. [...] By creating a formula possessing these contrary aspects, and putting it to use in just this manner, Blake unified the relationship of the poet and the painter with that of the book producer (PHILLIPS, 2000, p. 16).

<sup>35</sup> [...] His contemporaries used acid to soften line and heighten tone. Blake used acid to submerge tone and bring out line (HAGSTRUM, 1964, 59).

<sup>36</sup> [...] Instead of covering the entire plate with a varnish or ground and cutting his design into it with engraver's tools, he used the varnish like ink and the copper plate like a sheet of paper. Dipping his quill pen or fine pencil brush into the acid resistant varnish he wrote his text and drew his design directly on the polished surface of the plate, just as a writer would write out fair copy and as an artist would draw (PHILLIPS, 2000, p. 15).

<sup>37</sup> The plate was now ready for Blake to write his text in reverse and draw his design in the acid resistant varnish. With the text of his poem written in reverse on the plate, and the design draw surrounding and interlining it, the liquid was left to dry and harden before etching, probably by setting it near a fire or over a brazier. Using soft sealing wax, Blake the formed a small border of wax resembling a little wall or rampart' around the edge of the plate to contain the acid, [...] (PHILLIPS, 2000, p. 18-19).

a pena ou buril criavam sobre a base de resina seriam corroídos pelo ácido. O artista utilizava uma mistura de ácido diluído com um óleo especial que era espalhado sobre a chapa.

O ácido, ao entrar em contato com o cobre, formava pequenas bolhas de ar que deveriam ser estouradas rapidamente para não prejudicar o trabalho. Somente depois de algumas horas da ação do ácido, as linhas do desenho e do texto começavam a aparecer em relevo.

Blake também aproveitava a placa para gravá-la dos dois lados, porém, a profundidade da área em relevo não poderia ser grande. Alguns exemplares de *Songs of Experience*, *Europe* e *The First Book of Urizen* foram gravados nas costas de *Songs Innocence*, *Marriage of Heaven and Hell* e *America* o que também permitia diminuir os custos. Segundo Phillips, “a profundidade da área corroída era indicada pelo tipo e potência do ácido utilizado e pelo controle do tempo no qual a placa permaneceria sob a ação do ácido” (2000, p. 19).

Para o crítico, existe a hipótese de Blake ter trabalhado com ácido nítrico, uma vez que os gravuristas do período utilizavam este ácido por ser mais leve menos perigoso e corrosivo, além de ser de fácil manuseio. Porém, as evidências da única chapa “(uma página cancelada de *America a Prophecy*, 1793) que sobreviveu mostram um efeito mais forte, indicando que talvez ele tivesse utilizado ácido férrico” (PHILLIPS, 2000, p. 19)<sup>38</sup>.

Para ter a chapa de cobre pronta para impressão, Blake ainda teria que retirar as bordas de cera da chapa de cobre e então iniciar o trabalho de preparação de tintas e impressão dos livros. Portela explica que as tintas preparadas para “tintar as gravuras” passavam por “um processo que implicava macerar um pigmento, misturá-lo ao óleo de linhaça, aquecer a mistura resultante num braseiro de carvão para torná-la mais líquida” (2005, p. 13); após este processo, Blake deveria espalhar a tinta “ainda quente sobre a placa com uma boneca e limpar com trapos a tinta que estivesse a mais” (2005, p. 13).

Sobre a tinta que Blake ainda necessitaria preparar tanto para impressão como para sua aquarela, Gilchrist explica que Blake “moía e misturava ele mesmo os pigmentos de suas

---

<sup>38</sup> The only example of one of Blake’s original relief etched copper plates the survive is a damaged fragment measuring 82x58 mm, from a cancelled plate do *America a Prophecy*, 1793. We can see from an enlargement of this fragment how shallow the first bite was by noticing how Blake has minutely repainted and carefully surrounded several of the relief surfaces with stopping out liquid before again subjecting the plate to the acid. For example, at top right there is evidence of meticulous repainting of the broad copper plate letters ‘ecy’ of ‘Prophecy’ and, below, of surrounding a number of letters and words in the much smaller semi-cursive script. At the left edge of the fragment can also be seen an escarpment formed by the acid biting at the base of the wax wall. Repainting was done when the plate had been etched only to a depth of approximately, 05mm. The plate was then etched again, approximately a further .07 mm, amounting to a total bite of .12mm. As the unprotected surfaces are bitten away, those forming Blake’s text and design that have been protected appear to emerge from the copper and are left standing in relief (PHILLIPS, 2000, p. 19).

aquarelas” (1863, p. 71). Ackroyd (1995) escreve que Blake havia se acostumado com o cheiro do óleo, verniz e cera e com o cheiro de tinta:

Pelos próximos anos – na verdade, pelo resto de sua vida – estaria rodeado por potes de ferro para a mistura de óleo, chapas para aquecer as placas de cobre, cera de velas, conjuntos de agulhas e buris, panos para a limpeza do verniz, vasos para a mistura dos ácidos [...], trapos para limpar as placas, pedras para polir o metal, penas para estourar as bolhas na superfície das placas. Ao seu redor, folhas de papel linho, bem como as próprias placas, da espessura de moedas, sobre tiras de couro com areia, enquanto as gravava, e a prensa de madeira com suas tabuas, cilindros e panos de lã (ACKROYD, 1995, p. 35)<sup>39</sup>.

Independentemente do meio utilizado, o método iluminado de Blake era produto de uma nova tecnologia. O trabalho detalhado desses dois grandes críticos da obra de Blake no leva a questionar se o método de trabalho alteraria a interpretação dos livros iluminados ou se estas seriam apenas concepções diferentes de arte. Porém, em nenhuma delas Blake teria uma tarefa menos árdua em sua arte que lhe exigiria menos dedicação e paciência. O artista continuaria com seu olhar mais centrado nos fins que nos meios, demonstrando que ele já havia decidido que seus anseios seriam alcançados através da arte, mesmo que isso demandasse tempo e cuidados especiais.

Gilchrist relata que, “a partir das chapas, Blake conseguia imprimir em qualquer tonalidade - amarelo, marrom, azul, cores predominantes nos seus fac-símiles”. Já a cor vermelha “ele utilizava para impressão do texto. A página era colorida à mão, imitando o desenho original, com maior ou menor variedade nos detalhes” (1945, 70)<sup>40</sup>.

A combinação precisa de tantos ingredientes resultaria em um método de impressão único que ainda teria mais uma etapa antes de sua finalização. Após todos esses esforços, Blake ainda preparava as tintas antes de iniciar o processo de confecção de seus livros, bem como o

---

<sup>39</sup> [...] indeed for the rest of his life- he was surrounded by iron pots for the boiling of the oil, pans for warming the cooper plates, tallow candles, racks of needles and gravers, fine linen cloths to strain the varnish, vessels for mixing the aqua fortis used in ‘biting in’ the plates, old rags for wiping the ink off the plates, pumice stone to polish the plates, feathers for smoothing the ground of varnish on the plates. Stacked around him were the sheets of fine paper, as well as the plates themselves, which were the thickness of a half-crown; there was the small leather cushion filled with sand, upon which he rested the plate while engraving, and the square wooden press with its table, rollers and woolen cloths (ACKROYD, 1995, p. 35).

<sup>40</sup> This method, to which Blake henceforth consistently adhered for multiplying his works, was quite an original one. It consisted in a species of engraving in relief both words and designs. The verse was written and the designs and marginal embellishments outlined on the copper with an impervious liquid, probably the ordinary stopping-out varnish of engravers. Then all the white parts or lights, the remainder of the plate, that is, were eaten away with *aqua fortis* or other acid, so that the outline of letter and design was left prominent, as in stereotype. From these plates he printed off in any tint, yellow, brown, blue, required to be the prevailing or ground colour in his facsimiles; red he used in imitation of the original drawing, with more or less variety of detail in the local hues (GILCHRIST, 1945, 70).

papel. Para resistir à impressão, o papel deveria possuir uma gramatura especial, e este era considerado o material mais caro do período.

Vimos que a confecção dos livros iluminados passa por diversos estágios. O método de impressão seria um dos últimos estágios. Como relata Phillips, neste estágio Blake utilizaria um papel para impressão especial com uma gramatura quatro vezes mais densa que o papel utilizado para impressão convencional. O papel deveria resistir à impressão de linhas e fundo, bem como a uma segunda impressão, além da pintura em aquarela. O preparo do papel exigia um longo processo. Este ficaria horas banhado em água e após isso seria pendurado para secagem. Phillips explica que, “depois de cortá-los na medida da página, o artista imerge as folhas em água, e então as seca entre grandes folhas cartonadas, num processo que pode levar semanas” (2000, p. 21)<sup>41</sup>.

Phillips (2000) relata que Blake utilizava este papel especial para confecção dos livros iluminados, sendo de fundamental importância o umedecimento prévio que estica o papel, preparando-o para finalização em aquarela. Tal procedimento impede que a tinta enrugue o papel. O papel para confecção dos livros iluminados deveria resistir à primeira impressão, não deixando linha e fundo passarem para parte de trás do papel. Somente depois deste processo deveria passar pela finalização com aquarela (que pode enrugam a folha depois de seca).

O processo de impressão também incluía a preparação das tintas. A tinta utilizada era chamada de “Tinta Forte”. Além de moer e misturar os pigmentos das tintas, Blake adicionava óleo de linhaça ao pigmento moído, aquecendo-o até que este ficasse líquido. Após, espalhava a mistura morna sobre a chapa de cobre na temperatura ideal para não estragar o papel.

O formato do papel poderia ser “pequeno, médio ou grande, em *octavo*, *quarto* ou *folio*. Os primeiros livros de Blake foram impressos em *octavo*. Os restantes em *quarto*.” (TAVARES, 2012, p. 103). Em carta *Ao Público*, Blake informa “que os livros iluminados são impressos no mais belo papel linho disponível. Esse é comercializado nas medidas Double Crown e Imperial, algo entre 500 e 750 milímetros” (TAVARES, 2012, p. 103).

Tavares menciona que, após cortar e secar as folhas, Blake finalmente “poderia imprimir as páginas de seus livros iluminados em uma prensa giratória comum” (2012, p. 103). Mas seu trabalho ainda não estaria finalizado. Em um prospecto, Blake escreve que seus livros

---

<sup>41</sup> In preparation for printing, a sheet of ‘pasterboard’ or ‘paper’ was fixed to the bed of the press. The paper was either cut to the same size as the sheets to be printed, or the size of the sheets to be printed was marked in outline on the paper. The inked plate was then carefully placed on the paper in the position it was to print on the facing leaf. The inked plate was then carefully placed on the paper in the position it was to print on the facing leaf. The dampened and blotted sheet of wove paper to be printed was aligned to the underlying sheet and gently and evenly laid on the inked plate (PHILLIPS, 2000, p. 21).



iluminados eram impressos em cores. Para Tavares (2012, p. 103), esse dado “pode aludir à prática de imprimir as linhas gravadas em diferentes cores, além de referir as edições posteriores de seus livros na qual áreas inteiras da placa são cobertas com cores e então impressas”.

A impressão em cores era variada. Tal modo representa a mais “dramática contribuição de impressão para o processo de composição, permitindo que ele realmente reinvente projetos, transformando os desenhos” (VISCOMI, 1993, p. 119)<sup>42</sup>. A crítica diverge sobre vários pontos, como, por exemplo, a forma de aplicação da tinta o método de impressão, entre outros.

A explicação de Viscomi (2003) é de que a tinta era aplicada diretamente na chapa de cobre com um pequeno rolo e não necessitava da prensa sobre o papel para ser impressa. Diferentemente de Viscomi, Phillips (2000) destaca que a tinta era cuidadosamente aplicada com um pequeno borrador de couro e levada à prensa para impressão. De acordo com Tavares, “a tinta não era aplicada na superfície da placa com um rolo, e sim com um borrador revestido de couro” (2012, p. 103).

Viscomi (2003) parte do princípio de que cada aplicação da tinta rendia de quatro a oito impressões, ao passo que Phillips (2000) afirma que apenas quatro impressões poderiam ser realizadas com uma aplicação de tinta na chapa de cobre. O processo tradicional de imprimir texto e imagem reunia dois tipos de impressão na mesma página. Blake une uma série de trabalhos diferentes ao compor, imprimir, colorir e comercializar seus livros.

A partir deste ponto, veremos como Blake imprime as linhas gravadas na superfície em relevo de suas placas e quais problemas enfrentou. De acordo com os estudos de Viscomi (1993), depois de 1793 Blake pintou apenas a superfície em relevo de suas placas, iniciando a partir de 1794 o processo de colorir e imprimir suas placas usando duas ou mais tintas, evoluindo radicalmente da impressão convencional e criando seu método que implicaria em mais trabalho, mas que o levaria à perfeição. Portela explica que, para “reprodução da gravação em cores, a tinta deveria ser escura, geralmente preta ou preta misturada com um pigmento verde ou azul” (2005, p. 9). A partir de 1793, Blake passa a substituir o preto por verde, azul, etc. Em 1794, quando passa a imprimir em cores, Blake utiliza duas ou mais cores. Viscomi relata que “Butlin sugere que a cor impressa nas placas de Blake eram impressas duas vezes, primeiro para produzir texto e contornos, e em seguida, para adicionar cores” (1993, p. 119)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> [...] Blake’s mode of color printing represents printing’s most dramatic contribution to the composing process, allowing him actually to reinvent designs by transforming outline draw meant to receive light watercolor washes into full bodied paintings (VISCOMI, 1993, p. 119).

<sup>43</sup> Butlin has suggested that Blake’s color-printed plates were printed twice, first to produce text and outlines, and then to add colors (VISCOMI, 1993, p. 119).

A pergunta que tentamos responder em relação ao método de impressão e acabamento das folhas impressas é se estas eram quase sempre em uma face e geralmente finalizadas em aquarela por Blake, ou se eram realizadas com a técnica de dupla impressão. Viscomi e Phillips discordam sobre essa fase.

Viscomi menciona que Blake imprimia “apenas uma vez as páginas dos seus livros, mesclando na chapa tinta preta e fundos coloridos, além da finalização com aquarela” (2003, p. 53)<sup>44</sup>. Phillips (2000) defende a ideia de que as páginas dos seus livros eram “impressas duas ou mais vezes, em preto e depois em cores”, o que exigiria uma duplicação das tarefas de limpeza da chapa, aplicação de tinta e impressão (2000, p. 103)<sup>45</sup>.

Observamos que a única cópia que se encaixa nesta descrição é uma cópia de “Nurses Song” em *Songs of Experience*, cópia E (fig.13). Ao que tudo indica a placa foi impressa pela primeira vez em amarelo e ocre, e em seguida a decoração de videiras foram impressas em verde, e algumas finalizadas em aquarela. Tal problema é nítido ao observarmos as letras e os desenhos onde o contorno parece estar duplicado; demonstramos na imagem abaixo (fig. 13) tal evidência.

Sobre a duplicação que observamos na (fig. 13), Viscomi diz: “Esta foi uma aberração claramente perceptível devido ao mau registro das duas impressões, e não se repetiu mais nas placas subsequentes ou em qualquer outra impressão iluminada” (1993, p. 119)<sup>46</sup>. O *Blake Archive* relata que, em 1789, esta página foi impressa como título de *Songs of Innocence*, e em 1794 como título de *Songs of Experience*.

Já Phillips (2000) acredita que em “Nurses Song” of *Songs of Experience* (fig. 14) temos a evidência de que Blake imprimia seus livros uma ou duas vezes, confirmando sua tese de dupla impressão. Ao compararmos esta imagem com outra do mesmo período, “Nurses Song”, em *Songs of Experience*, cópia C (fig. 14), notamos que a duplicação não aparece. Ao que tudo indica, esta cópia foi impressa em amarelo e finalizada em aquarela.

---

<sup>44</sup> “only once the pages of his books, mixing plate in black ink and colored backgrounds, in addition to finalization with watercolor”(VISCOMI, 2003, p. 53).

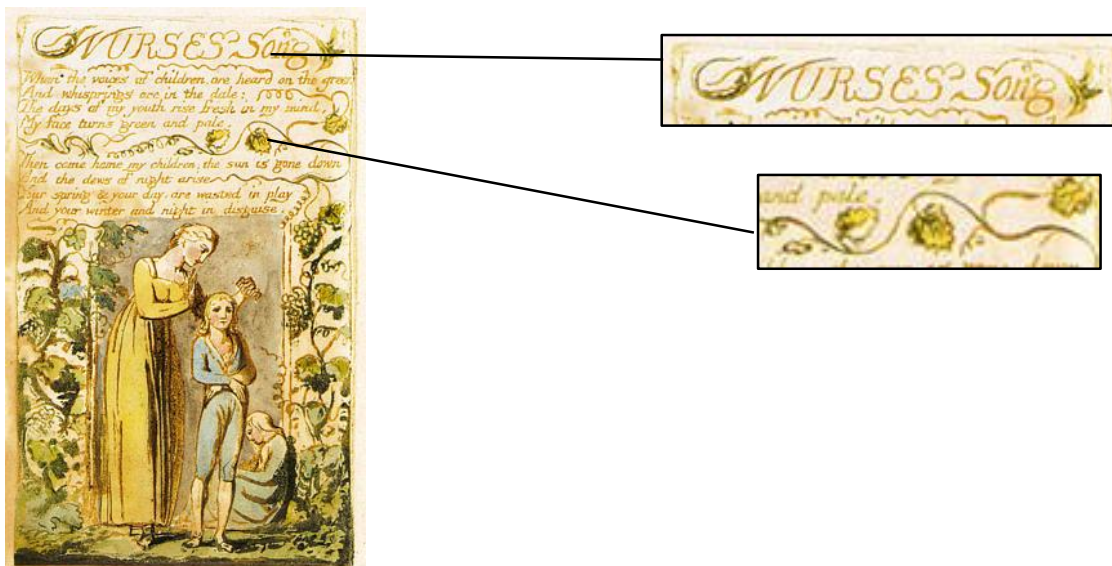
<sup>45</sup> “printed two or more times in black and then in color, which would require a doubling of the sheet clean-up tasks, applying ink and impression (PHILLIPS, 2000, p. 103).

<sup>46</sup> This was an aberration, one clearly noticeable because of the poor registration of the two pulls and one not repeated in subsequent pulls from this plate or in any other illuminated print (VISCOMI, 1993, p. 119).



**Fig. 13.** W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience* - *Nurses Song-Experience*. Copy E, 1794, Object 44. Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Phillips diz que “[...] Blake era tão hábil no momento da gravação que apenas uma gravura existente mostra vestígio desse registro. A única exceção é “Nurses Song” of *Songs of Experience*, Copy E” (2000, pp. 96-98)<sup>47</sup>. Torna-se difícil definir qual das teorias críticas devemos utilizar. Ambas apresentam pontos que esclarecem o que apresentam as cópias citadas.



**Fig. 14.** W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience*-. *Nurses Song-Experience* Copy C, 1794, Object 35. Library of Congress

<sup>47</sup> [...] claims that Blake was so skilled at the registration that all but one extant prints show no trace of his registration. The only one exception is 'Nurses Song' of *Songs of Experience*, Copy E (PHILLIPS, 2000, pp. 96-98).

O fato é que a arte de Blake integra o pictórico e o verbal incorporando a invenção e a execução a sua arte imaginativa.

Para que o processo de composição dos livros iluminados fosse finalizado, Blake ainda necessitaria de mais uma etapa. Esta seria a finalização em aquarela, tema que discutiremos mais adiante. O método de Blake era simbólico de sua filosofia da mente, de um mundo que faz parte do indivíduo desde seu nascimento. Esta ideia opunha-se à “filosofia empirista” de seu tempo. Para um homem com o treinamento e a crença de Blake,

[...] a metáfora de Locke da mente humana como tábua rasa e a sua da mente como prancha de gravação poderia soar parecida. Pelo contrário, pois o contato do ácido com a tábua e o seu efeito corrosivo para revelar sua poesia e figura interna poderia ser apreciado como uma metáfora correspondente para a existência de ideias inatas, do divino dentro do homem esperando para ser desperto (PHILLIPS, 2000, pp. 29-30)<sup>48</sup>.

A técnica de impressão em cores de Blake levou-o ao aperfeiçoamento do estilo que consagrariam sua arte. Em seus anos de aprendizado, os livros iluminados, que uniriam texto e imagem, poderiam ser mencionados como tendo uma existência imaginária. Das obras que unem texto e imagem, Tavares explica que “*Tirel* é considerada a primeira tentativa de arte compósita”. Esta obra é tida como “um projeto abandonado” (2012, p. 53). David Bindman lê *Tirel* como “[...] uma ponte entre suas primeiras aquarelas e ilustrações e os livros iluminados futuros”. Para o crítico, “o poema e as ilustrações são a primeira tentativa de Blake em unir num mesmo espaço texto e imagem” (BINDMAN, 1977, p. 44)<sup>49</sup>. Ao que tudo indica, *Tirel* foi uma obra que contribuiu para o desenvolvimento da arte de Blake.

Nesta arte baseada em associações entre as artes da pintura e da poesia, Blake revela que suas obras são compostas de desafios, que ora forjam a ferro e fogo, ora corroem com ácidos a dureza do metal, levando a caminhos que poderiam definir diferentes impressões. O

---

<sup>48</sup> For a man of Blake’s training and beliefs, the analogy between Locke’s metaphor for the human mind as *tabua rasa*, a blank slate, and copper plate prepared for conventional intaglio etching and engraving would have been apparent. It’s contrary, etching in relief by biting the surfaces of the copper away to reveal from within poetry and design, similarly would have been appreciated as a corresponding metaphor for the existence of innate ideas, for the divine within man awakened and raised to life (PHILLIPS, 2000, p. 29-30). Blake’s method is symbolic of his philosophy of mind, of a deeply held belief in the existence of innate ideas and vehement opposition to the philosophical empiricism that dominated his age, in particular as expressed by John Locke in *An Essay Concerning Human Understanding*: Let us then suppose the Mind to be, as we say, white Paper, void of all Characters, without Ideas; How comes it to be furnished? [...] To this I answer, in one word, From Experience. In that, all our Knowledge is founded; and from that it ultimately derives itself (PHILLIPS, 2000, p. 29- 30).

<sup>49</sup> [...] a bridge between his first watercolors and illustrations and future illuminated books. [...] the poem and illustrations are the first attempt to Blake to unite in a single space text and image (BINDMAN, 1977, p. 44).

fato é que todas as obras exigem do observador/leitor imaginação e percepção aguçada, convidando-o a repensar o conceito e principalmente a sua visão de arte. Este desafio aumentará quando percebermos de que modo a finalização com aquarela intensifica a arte do poeta e pintor em seus vários elementos de significação.



## 2 A AQUARELA NOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE

### 2.1 O PINTOR E SUA OBRA: ILUMINAÇÃO EM AQUARELA

Há uma etapa intuitiva em que, por mais que pretenda subordinar as leis de sua arte a uma série de princípios, o artista deve se entregar à arbitrariedade de seu gosto (SAER, 2001, s. p).

O nome “aquarela” deriva do italiano “aquarelo”, sendo definido como uma “técnica de pintura na qual os pigmentos se encontram suspensos ou dissolvidos em água, ou ainda uma massa com pigmento de várias cores, que se deve diluir em água” (MELHORAMENTOS, 1997, p. 39). A partir desta definição, aquarela seria a cor dissolvida ou diluída, composta por ligantes solúveis em água aos quais são adicionados os pigmentos macerados.

Garcia (2003) refere que a pintura denominada aquarela é conhecida há séculos. Ela foi utilizada para pintura de papiros pelos egípcios, que utilizavam a casca da planta para ilustrar e escrever seus textos. Eles usavam cores transparentes provenientes de pigmentos extraídos da terra para as cores como ocre e siena, e minerais como cinábrio para o vermelho, além do pó de gesso para o branco. Esses pigmentos eram aglutinados com a goma arábica e clara de ovo e diluídos em água para aplicação nas folhas de papiros.

Ávila conta que a “aquarela como conhecemos, deve ter sua origem ligada à história do papel” (2005, p. 7). Sabemos que desde a Idade Média até o Renascimento este foi o procedimento mais utilizado. As ilustrações denominadas iluminuras que acompanhavam os textos dos manuscritos eram pintadas com aquarela misturadas com pigmentos branco e chumbo.

Para Garcia, a “aquarela foi utilizada nas iluminuras dos espaços vazios dos pergaminhos” e pode ser encontrada nas “miniaturas dos manuscritos desde a Idade Média, quando os pintores a utilizavam para ‘colorir’ desenhos e gravuras” (2003, p. 65). No início do século IX, a importância da aquarela aumentou na Europa, e os pintores passaram a alternar a aquarela opaca e transparente em suas obras. Foi com Albert Dürer, em 1502, que o uso da aquarela se tornou uma técnica de pintura com o quadro intitulado *A lebre*.

A aquarela foi considerada como arte secundária até o século XVIII, quando os pintores passam a utilizá-la misturada à resina de acácia, obtendo assim uma melhor solidez dos pigmentos, evitando o desbotamento. Garcia (2003) explica que neste mesmo período do apogeu do neoclassicismo, que buscava retornar as normas da arte clássica, inspirada na Grécia

e na Roma antiga, os ingleses começam a viajar e contemplar diferentes civilizações, e trazem como lembranças as chamadas *vedutes*, que eram gravuras das vilas realçadas por cores em aquarela feitas por artistas como Canaletto e Panini.

Leymarie (1894) conta que os primeiros livros sobre o assunto surgiram na Inglaterra no final do século XVII. Aos poucos, as cores passam a ter importância, e estas gravuras passam a ser moda na Inglaterra, onde a aquarela passa a ser considerada uma arte popular. Segundo Garcia (2003), em 1768, os irmãos Thomas e Paul Sandby fundam a Royal Academy of Arts na Inglaterra e passam a expor telas em aquarela. Em 1804 os aquarelistas percebem que eram desprestigiados em relação aos pintores que utilizavam a tinta à óleo. Eles resolvem então fundar a Royal Watercolour Society, onde surgiram nomes como William Turner, que aperfeiçoou e popularizou a técnica da aquarela, que antes dele era usada para pintar figuras monocromáticas onde eram aplicadas cores brilhantes.

Os estudiosos da técnica de aquarela explicam que “A técnica de lavagem denominada Aquarela, foi desenvolvida a partir da tradição do desenho matizado como demonstrado pelos trabalhos de artistas do século XVII e XVIII em *desenho matizado*”<sup>50</sup> (TOWNSED, 2004, p. 61)<sup>51</sup>.

Um esboço era normalmente executado em uma variedade de tons de cinza sobre um grafite ou tinta de desenho, em seguida deixava-se secar antes de aplicar a aquarela. Com o passar do tempo, tornou-se mais comum aplicar “a aquarela pura diretamente no papel, aumentando contraste e criando transições de cores mais dramáticas, uma tendência liderada por artistas como J.M.W. Turner” (TOWNSED, 2004, p. 61)<sup>52</sup>.

O caráter físico da cor parece ser abdicado, talvez pelo período, ou até mesmo pelos mestres que Blake admirava, para os quais o traço era mais valorizado que a cor. Neste período, pintores como Turner (1775-1851) e Thomas Girtin (1775-1802) utilizavam a aquarela para evocar efeitos naturais, leves e espontâneos. Em busca de uma pintura perfeita, Blake faz

---

<sup>50</sup> A colour, here, usually slight or delicate, a tinge, one of several lighter or deeper shades or varieties, or degrees of intensity, of the same colour. Although there are but there primitive colours, painters have nine. These are Yellow, Red, Blue, Orange, Purple, Green, Russet, Olive, Citrine. All other gradations of colour are mere tints. Tint-drawing- drawing in diluted shades of various colours or in one colour so that the gradations are produced by washes of pigment. (Disponível em: < <http://www.oed.com/view/Entry/202313#eid18144262>> acesso em: 17.08.2015).

<sup>51</sup> Watercolour wash technique was developed out of the tradition of tinted drawing as demonstrated by the works of seventeenth-and eighteenth-century artists including alexander Cozens and Thomas Girtin (TOWNSED, 2004, p. 61).

<sup>52</sup> It was later to become more common to apply washes of pure colour directly onto the paper, to increase the contrast and creat more dramatic colours transitions, a trend led by artists such as J.M.W. Turner, David Cox and others (TOWNSED, 2004, p. 61).



experimentações diversas com a aquarela. Blake tinha uma predileção pela técnica em aquarela, mesmo sabendo que estas não eram vistas com bons olhos pelos acadêmicos; para ele, a aquarela prenunciava sua defesa da linha e da claridade. Blake descreve sua própria técnica como “afresco” ou “fresco”, técnica inventada por ele que compreendia a composição de tintas a partir de uma mistura de têmpera, utilizando materiais como mel e cola de carpinteiro, entre outros.

Lister (1975) relata a preparação da aquarela e explica que vários pintores de aquarela naqueles tempos “compravam o pigmento em blocos, que eram raspados até se transformarem em um pó solúvel utilizado para preparar a tinta” (1975, p. 38-39)<sup>53</sup>. Blake segue seu trabalho, que consistia em raspar, moer e transformar suas próprias cores a partir do pó, encontrando muitas dificuldades para dissolver as cores, tornando-as pastosas. A dificuldade em remover a cor dos blocos consistia em um “trabalho árduo e desgastante que dependia do processo de fricção” (LISTER, 1975, p. 39). Outro método de remover a cor “seria agitando-a em um recipiente com água até obter a tinta, geralmente este processo era inadequado para obter uma coloração rica” (LISTER, 1975, 39)<sup>54</sup>. Para triturar e misturar a cor, Blake usa “uma base com uma placa de mármore e uma mistura de pó diluído com cola de carpinteiro” (LISTER, 1975, p. 39)<sup>55</sup>.

Conforme Viscomi (1993), Gilchrist estava correto ao afirmar que “[...] o poeta e sua esposa fizeram tudo na fabricação do livro, escreveram, desenharam, pintaram, imprimiram, gravaram, fizeram tudo exceto a fabricação do papel: a própria tinta, ou a cor, eles também fizeram” (VISCOMI, 1993, p. 129)<sup>56</sup>.

Blake realiza diversas mudanças em suas obras. Sobre essas mudanças, Portela escreve:

a variação textual de exemplar para exemplar manifesta-se a quatro níveis: na aplicação da cor; na ordem das gravuras dentro de cada sequência, na atribuição de certas gravuras a uma ou a outra das sequências; e na inclusão ou omissão de poemas em algumas das cópias (2007, p. 10).

Fazer suas próprias aquarelas pode indicar o desejo de Blake em controlar a qualidade, uma vez que as tintas preparadas pelos coloristas do período não apresentavam essa qualidade.

---

<sup>53</sup> [...] although these had been invented by the firm of Reeves as long ago as about 1780, an invention that earned them premium from Society of Arts. By 1801, Ackermann was also marketing such cakes, and others firms soon followed (LISTER, 1975, p. 38).

<sup>54</sup> [...] Another method of removing colour from a cake was to agitate it in a saucer of water; this was fine for producing tints, but generally unsuitable for rich colouring (LISTER, 1795, p. 39).

<sup>55</sup> For grinding his colour, Blake used as a base a slab of marble, mixing the powder with diluted carpenter’s glue (LISTER, 1795, p. 39).

<sup>56</sup> [...] the poet and his wife did everything in making the book, writing, designing, printing, engraving, -everything except manufacturing the paper: the very ink, or colour rather, they did make (VISCOMI, 1993, p. 129).

Como a *tinta talhava*, as aquarelas não eram comercializadas, “geralmente, por falta de conhecimento suficiente das suas propriedades químicas, e de como fazer para moer e preparar os pigmentos” (VISCOMI, 1993, p. 129)<sup>57</sup>. Tal fato pode ter contribuído para que os próprios artistas fabricassem suas paletas.

A disponibilidade de cores fabricadas eram combinadas com “[...] a moda das imagens itinerantes, que aumentaram a popularidade da aquarela, mas aquarelistas profissionais, incluindo Blake, parecem ter continuado a fazer suas próprias cores por pelo menos mais uma geração” (VISCOMI, 1993, p. 129)<sup>58</sup>.

Em nosso ponto de vista, o fato das cores passarem por um processo que remetia à industrialização e serem baseadas na moda de pinturas itinerantes que não correspondiam à arte de Blake o obrigavam a continuar produzindo sua paleta, que poderia ou não ser limitada. Apesar das mudanças nos estilos de coloração, a paleta de Blake permaneceu constante ao longo do tempo. Na opinião de Viscomi, as cores da paleta de Blake incluíam cores como “azul da Prússia, Gamboage-amarelo cádmio<sup>59</sup>, amarelo ocre, vermelho indiano, marrom ou castanho avermelhado, preto, vermelho, rosa, siena cru e vermelho vivo carmin” (1993, p. 129)<sup>60</sup>.

Embora os pigmentos fossem os mesmos da tinta a óleo, o “condutor que confere plasticidade e corpo fixando a cor, não foi feito com óleo queimado e água; usualmente utilizava goma arábica misturada com glicerina, mel e uma redução de óleo de boi” (VISCOMI, 1993, p. 129)<sup>61</sup>. Ocorre que a goma, por sua vez, tornava-se quebradiça, formando cores mais opacas:

---

<sup>57</sup> Like intaglio ink, watercolors were not commercially available in the 1770 and so had to be made by the artists themselves, “which generally, for want of sufficient knowledge of their chemical properties, and leisure to grind and prepare the pigments, gave much trouble and produced but indifferent success”. In 1781, the Society of Arts awarded a premium to the firm of William and Thomas Reeves for “the elegant invention of forming them [colors] into cakes”. Yet, “inferior as were these home made water colours [,] they were preferred by artists to those sold by such colourmen as dealt in them, who[...]not only used the worst pigments but prepared them in the worst fashion” (The Repository of Art [1813]; qtd. in Whitley 361, in VISCOMI, 1993, p. 129).

<sup>58</sup>[...] the fashion for pictures touring, increased the popularity of watercolor drawing, but professional watercolorists, including Blake, seem to have continued to make their own colors for at least another generation (VISCOMI, 1993, p. 129).

<sup>59</sup> “Gamboage”, essa cor era extraída de uma espécie de árvore perene da família clusiácea, original do Camboja. O pigmento possui um tom amarelo profundo parcialmente transparente do açafrão ou mostarda. A palavra Gamboage vem do latim ela significa pigmento que deriva do Gambia” (MAERZ, PAUL. A color dictionary. New York: Mc Graw-Hill, 1930, p. 43).

<sup>60</sup> Despite changes in coloring styles, Blake’s palette remained quite constant over time. The colors included Prussian blue, gamboage, yellow ochre, Indian red, umbers, black, vermilion, rose madder, raw sienna, and alizarin crimson (VISCOMI, 1993, p. 129).

<sup>61</sup> While the pigments were the same as those in ink, the vehicle, which imparts plasticity, body, and adhesiveness to the color, was not burn oil but gum water, usually gum Arabic, mixed with glycerine honey, and a drop of ox gall.

[...] A goma, no entanto, tende a tornar-se quebradiça e assim para as cores mais opacas, como aquelas usadas na impressão a cores. Blake parece ter usado uma “cola comum de carpinteiro diluída” morna (Gilchrist 1:69) que destempera, ou aumenta a medida da cor, ao invés de uma aquarela transparente pura. O pigmento pode ser misturado em uma pasta em qualquer destes veículos solúveis em água e diluído com água (a mídia) para adquirir várias consistências de camada de tinta. A aquarela é essencialmente uma tintura ou tinta, diferente da tinta a óleo ou têmpera, que são como filmes. No seu estado mais diluído, a aquarela forma uma lavagem, uma tinta transparente que flui facilmente sobre a área e não mostram marcas de pincel (VISCOMI, 1993, p. 129)<sup>62</sup>.

No seu estado mais diluído, ou quando misturadas com outros componentes e formas, como ensina Viscomi, a tinta teria “uma tonalidade transparente que flui facilmente sobre a área e não mostra marcas de pincel. Porque ela não tem uma consistência encorpada, tons de branco e luz são criados pelo papel branco, o que não é demonstrado com as lavagens” (1993, p. 130)<sup>63</sup>. E continua, explicando:

[...] no seu estado menos diluído ou quando as cores foram misturadas com branco ou mais chumbo, o que dá maior poder de cobertura para as cores da aquarela. Pode ser usado para pintar camadas translúcidas e até mesmo opacas, ou pode ser pontilhado com um pincel seco. Com a impressão a cores, este último estilo de acabamento refletia o gosto dos aquarelistas na imitação das pinturas a óleo (VISCOMI, 1993, p. 130)<sup>64</sup>.

O crítico também aborda a técnica de lavagem das pinturas explicando que o movimento de lavagem era “[...] elaborada completamente na superfície pictórica e poderia refletir a moda estética ou comercial da época” (VISCOMI, 1993, p. 130)<sup>65</sup>. Viscomi explica que a diferença entre os dois estilos de coloração é similar à diferença entre *desenho em aquarela (watercolor drawing)* e *pintura em aquarela (watercolor painting)*.

---

<sup>62</sup> [...] Gum, though, tends to become brittle, and so for more opaque colors, like those used in color printing, Blake seems to have used a warm “common carpenter’s glue diluted” (Gilchrist 1:69), which makes distempera, or size-color, rather than pure transparent watercolor. Pigment can be ground into a paste in either of these water-soluble vehicles and diluted with water (the medium) to vary the consistency of the paint layer. Watercolor is essentially a stain or tint, unlike oil and tempera paint, which are films. In its most diluted state watercolor forms a wash, a transparent tint that flows easily over an area and shows no brush marks (VISCOMI, 1993, p. 129).

<sup>63</sup> [...] a transparent tint that flows easily over an area and shows no brush marks. Because it has no body, white and light shades are created by the white paper showing through the washes (VISCOMI, 1993, p. 130).

<sup>64</sup> In its least dilute state, or when the colors have been mixed with whiting or lead white, which gives colors greater covering power, watercolors can be used to paint translucent and even opaque layers, or can be stippled with a dry brush. Like color printing, this latter finishing style reflected the taste for watercolors in imitation of oil painting (VISCOMI, 1993, p. 130).

<sup>65</sup> [...] elaborately the entire pictorial surface may reflect the aesthetic and commercial fashions of the day (VISCOMI, 1993, p. 130).

Na utilização do *desenho em aquarela*, a paleta é limitada e as lavagens são claras, subordinadas à utilização de um lápis ou de finas linhas feitas com canetas. A coloração utilizada por Blake está, ao que tudo indica, mais subordinada à linha impressa e ao texto. Os desenhos e as formas são delineados em cores e, ao invés de aplicar uma linha, as cores são aplicadas de forma livre, sendo esta a principal diferença do método de *pintura em aquarela*. Sobre isso, Viscomi relata que,

Ao que parece, o próprio estilo de coloração de Blake nos livros iluminados se assemelhava a esses desenvolvimentos em gosto e técnica, mas não podemos ler as impressões pintadas ou mais elaboradas como evidência, ou meramente resultado de que Blake tenha adquirido novas habilidades como pintor, como alguns críticos têm feito (1993, p. 130)<sup>66</sup>.

Este poderia ser o estilo mais utilizado por Blake. Outro ponto a ser questionado refere-se à paleta de cores de Blake. Na opinião de Gilchrist, conforme relata Lister “[...] as cores usadas por Blake eram poucas e simples: índigo, azul cobalto, amarelo escuro, vermelho, muito preto, raramente azul marinho e nada de cromo” (1795, p. 39). Blake também era exigente na utilização dos pincéis, aplicando suas tintas com um pincel de “pelos de camelo, não de doninha” (LISTER, 1795, p. 39), como era comum no período<sup>67</sup>.

Para Townsed (2004) enquanto a maioria dos aquarelistas desenhava com grafite e acrescentava tonalidades em camadas de cores neutras, geralmente cinza ou marrom, para estabelecer as formas e aplicar aquarela obtendo um resultado de cores muito fracas, principalmente por apagar totalmente o grafite que formava as linhas do desenho, Blake, em suas aquarelas, evitava tons neutros e definia através de suas linhas um contorno marcado e claramente desenhado. Ele acrescentava cores fortes e em seguida realçava as linhas com aquarela<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> It seems Blake’s own coloring styles in the illuminated books parallel these developments in taste and technique, but we cannot read the more elaborately painted impressions as evidence of, or merely the result of, Blake having acquired new skills as a painter, as some critics have done (VISCOSMI, 1993, p. 130).

<sup>67</sup> For grinding his colour, Blake used as a base a slab of marble, mixing the powder with diluted carpenter’s glue. His ‘palette was of small range: according to Gilchrist, it was restricted to ‘indigo, cobalt, gamboge, vermilion, Frankfort black freely, ultramarine rarely, chrome not at all’. His brushes were of camel’s hair; he disliked, and never used, sable (LISTER, 1795, p. 39).

<sup>68</sup> Blake usually avoided neutral tints, preferring to define form through clearly drawn lines that emerged from clouds of erased; over the outlines he added strong colors, and then reinforced the lines with ink. One generality is especially interesting: the authors note that Blake consistently favored additive procedures in his watercolors, eschewing such widely used techniques as color subtraction with sponge or cloth, scratching out or erasing (and though they don’t mention it, I haven’t seen evidence that he used the related technique of masking with impervious stencils to create patterns) (TOWNSED, 2004, p. 66).

Provavelmente, o fato de Blake não possuir uma paleta de cores pré-definida seria o principal motivo de cada página dos livros iluminados resultarem em uma composição de cores distintas. O primeiro livro iluminado considerado pela maioria dos críticos é *The Book of Thel*; no mesmo ano, Blake cria *Songs of Innocence* e, após uma edição que uniria *Songs of Innocence* a *Songs of Experience*, especialmente nesses livros notamos uma variação de cores e estilos.

Phillips demonstra que, nas “aquarelas translúcidas de *Innocence* e nas cores opacas impressas de *Experience*, a concepção de Blake dos dois estados contrários da alma humana foram totalmente realizadas” (2000, p. 110)<sup>69</sup>. Nos livros iluminados, Blake busca uma variação de cores que não são encontradas em seus outros trabalhos.

Blake ficou impaciente com os resultados da tinta a óleo. Desistindo de tal técnica pelo fato de não obter com o óleo a pureza que gostaria, ele teria dito que

[...] tinha Michel Angelo no seu lado, sem dúvidas e muitos outros antigos e genuínos pintores. Ele desejava que suas cores fossem tão preciosas e permanentes quanto pedras preciosas, efeito que não poderia obter com o óleo (TATHAN, 1906, p. 11)<sup>70</sup>.

Ackroyd (1995) afirma que Blake dizia que a tinta a óleo era muito “fluída e indeterminada”, e conta que chegou a ser sugerido que Blake não gostava da pintura a óleo simplesmente por ele não dominar este tipo de arte. Ackroyd discorda deste fato sugerindo que Blake, antes de entrar na Royal Academy, estava preocupado com as linhas e as formas definidas, e que seu entendimento de arte baseava-se na certeza das gravuras e no estilo gótico, e que a tinta a óleo não era o ideal para isto. O biógrafo afirma que muitos dos melhores pintores

<sup>69</sup> In the translucent watercolour wash old *Songs of Innocence*, and the opaque colour printing of *Songs of Experience*, Blake’s conception of the “Two Contrary States of the Human Soul’ is most fully realized (PHILLIPS, 2000, p.110).

<sup>70</sup> From these circumstances it harassed him; he grew impatient and rebellious, and flung it aside, tired with ill success and tormented with doubts. He then attacked it with all the indignation he could collect, and finally relinquished it to men, if not of less minds, of less ambition. He had Michael Angelo on his side, without doubt, and a great many of the old genuine painters. Desiring that his colours should be as pure and as permanent as precious stones, he could not with oil obtain his end (TATHAN, 1906, p. 11). Tathan viu pinturas de Blake “em posse de Wm. Butts, esq., Fitzroy square, que parecem exatamente como antigos retratos dos séculos XIV e XV, onde ele usou o branco composto de branqueador e cola, material usado como fundo no seu painel. Duas destas pinturas são da mais sublime composição artística e habilidade; não são pinturas em tela, como outros trabalhos seus, mas são espécimes superlativos de manuseio e poder de um pintor genuíno, e são de profundidade, tom e cor um pouco inferiores a qualquer moderna pintura a óleo no país” (TATHAN, 1906, p. 11). The author has seen pictures of Blake’s in the possession of Wm. Butts, Esq., Fitzroy Square, that have appeared exactly like the old cabinet pictures of the fourteenth and fifteenth centuries, where he has touched the lights with white composed of whiting and glue, of which material he laid the ground of his panel. Two of these pictures are of the most sublime composition and artistic workmanship; they are not drawings on canvas, as some of his others, but they are superlative specimens of genuine painter-like handling and force, and are little inferior in depth, tone, and colour to any modern oil picture in the country (TATHAN, 1906, p. 11).

não usavam a tinta a óleo nas suas pinturas, e se usavam, eram em poucas obras. Blake realizou vários experimentos até chegar a uma forma de pintura que o deixasse satisfeito.

Blake não se acostumava com o efeito que o óleo apresentava. O óleo era incapaz de expressar a linha. Lister (1795) relata que seu repúdio por esta técnica se tornou mais intenso à medida que envelhecia. Em 1809, Blake escreve com considerável veemência: “O óleo falsamente dá força às cores: mas um pouco de consideração deverá mostrar a falácia de sua opinião” (LISTER, 1795, p. 36)<sup>71</sup>. Lister (1795) menciona que Blake teria dito em tom satírico, “eu não posso beber óleo”, como quem diz que não pode confiar no material.

Lister (1795), explica que a tinta a óleo não absorve a cor de maneira satisfatória para resistir ao teste do tempo e do ar. Cada cor que é misturada ao óleo torna-se enfraquecida e em pouco tempo uma espécie de máscara amarela aparece sobre a pintura. Blake enfatiza sua posição com uma crítica aos artistas modernos:

Deixe que as obras de artistas modernos desde os tempos de Ruben testemunhem a vilania de alguém daquele tempo, que primeiro trouxe a Pintura a óleo à opinião e exercício gerais: desde quando não tivemos uma Pintura pintada, que poderia se mostrar como uma produção anterior (LISTER, 1795, p. 36)<sup>72</sup>.

Em um folheto explicativo das pinturas e exposições intitulado *Descriptive Catalogue*, datado de maio de 1809, Blake explica que haviam sido expostas dezesseis obras, sendo algumas pinturas em têmpera e outras em aquarela intituladas *a drawing*<sup>73</sup>. Keynes explica que, segundo Mora Wilson, o texto de Blake não seria apenas uma descrição das dezesseis obras expostas, mas um manifesto em favor de Dürer, Rafael, Michelangelo, Julio Romano, à custa de Correggio, Ticiano, Rubens e Rembrant, revelando a importância da clareza da linha para Blake em detrimento das pinturas escuras dos realistas (1977, p. 76). Blake também descreve em seu *Descriptive Catalogue* sua escolha pela aquarela, e diz que esta ocorreu devido ao fato do “óleo não absorver ou reter o bastante da Cor a ponto de resistir ao teste do tempo ou do ar; ele amarelava e frequentemente escurecia” (1809, William Blake)<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Oil has falsely been supposed to give strength to colours: but a little consideration must shew the fallacy of his opinion (LISTER, 1795, p. 36).

<sup>72</sup> Let the works of modern Artists since Rubens' time witness the villany of some one of that time, who first brought oil Painting into general opinion and practice: since which we have never had a Picture painted, that could shew itself by the side of an earlier production (LISTER, 1795, p. 36)

<sup>73</sup> Aqui fizemos a opção de deixar a palavra em inglês. A palavra Drawing, é um substantivo que significa desenho, representação gráfica por linhas de um objeto ou ideia, como com um lápis, uma definição de formulário sem referência à cor (disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/drawing>> acesso em 16.08.2015).

<sup>74</sup> Oil will not drink or absorb Colour enough to stand the test of very little Time and of the Air; it grows yellow, and at length brown. It was never generally used till after VANDYKE'S time. All the little old Pictures, called cabinet Pictures, are in Fresco, and not in Oil (1809, Painted by William Blake, in Water Colours, Being the

O efeito da aquarela no século XVIII era de uma tinta transparente que refletia a luz. Em consequência disso, o livro era denominado “livro iluminado, tornando a leitura inquietante e mística” (TAVARES, 2012, p. 91). O termo “iluminado” também pode ter uma relação com o manuscrito medieval. Tavares (2012) diz que há no uso do termo “iluminado” outras implicações. Ele explica que “outro sentido comum é o de revelação espiritual ou profética” e, aborda ainda um terceiro sentido que “evidencia um tom satírico” (TAVARES, 2012, p. 91). O livro iluminado poderia ser

Iluminado à maneira dos livros medievais, ornado de cores vivas e de figuras humanas, animais e vegetais; iluminado como profecias bíblicas, composto de mensagens de anjos e demônios, profetas e visionários; iluminado como uma sátira a um Iluminismo que oferta ciência, materialismo e indústria como deuses modernos (TAVARES, 2012, p. 91).

Devido à dificuldade de encontrar suporte teórico para especificar mais detalhadamente a finalização em aquarela nos livros iluminados de Blake, objeto de estudo desta dissertação, citamos algumas considerações sobre a técnica de aquarela utilizada por Blake em algumas de suas obras que possuem diferentes variações de aquarela, como as grandes aquarelas da série para Dante, *Nigth Thoughts*, e os poemas de *Thomas Gray's*. A técnica empregada nas grandes aquarelas diferencia-se da técnica utilizada nos livros iluminados principalmente pelo fato de não apresentarem texto e imagem, mas foram citadas apenas para ilustrar a sua variação de cores e precisão técnica.

Em uma carta datada de 1849, Samuel Palmer escreve que a invenção da técnica de Blake era mais cuidadosa e muito interessante. Blake finalizava seus desenhos com lápis ou tinta indiana, com raras exceções, por fora da pintura em aquarela. Sobre este ponto, os pesquisadores do Tate mostram que as técnicas de Blake parecem ter objetivado tanto a transparência quanto a durabilidade, mesmo não obtendo sucesso em ambas. A obra finalizada geralmente revela o desenho subjacente. Em geral, ele usa a luz refletida do papel e através das camadas pigmentadas em vez da superfície de cores opacas; ele geralmente terminava o trabalho confirmando as linhas inicialmente em grafite com tinta<sup>75</sup>.

---

Ancient Method of Fresco Painting Restored: and Drawings, For Public Inspection, and for Sale by Private Contract, At N 28 Corner of Broad Street-Golden Square London; Printed by D. N. Shury, 7, Berwick-Street, Soho, for J. Blake, 28, Broad-Street, Golden-Square).

<sup>75</sup> The Tate researchers show that Blake's watercolor techniques seem to have been aimed at promoting both transparency and durability, even if he was not always successful at achieving either of them. The finished work usually reveals the underlying drawing, in general it uses the light reflected off the underlying paper and through pigmented layers rather than off the surface of opaque colors, and he usually finished the work by confirming the initial graphite outlines in ink. Both the graphite drawing and the final confirmation of it were of paramount

## 2.2 A FINALIZAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS E SEUS EFEITOS INTERPRETATIVOS

A execução das aquarelas de Blake demandava uma série de estágios. Sua escolha pela aquarela estaria mais centrada na unidade de criação e execução de um método que refletisse sua arte. Phillips (2000) argumenta que o meio que Blake escolheu para sua arte complementa suas crenças. O uso de aquarela apenas ressaltava esse efeito. Phillips salienta que este foi o meio que Blake escolheu para terminar as primeiras cópias de *Songs of Innocence*, e o uso de uma aquarela mais aguada alcançou um efeito particular. Phillips descreve, ainda, que Marjorie B. Cohn, em um estudo sobre o desenvolvimento dos materiais utilizados na aquarela, deixa claro que “os métodos de utilização de uma aquarela mais aguada e a mistura de cores eram o foco de atenção do artista nos efeitos das cores”, especialmente porque “as propriedades das aquarelas pareciam incorporar na prática teorias sobre cor e luz que estavam à frente da ciência contemporânea no final do século XVIII” (2000, p. 31).

Assim, a “própria transparência da aquarela bem como muitos pigmentos orgânicos usados na aquarela do século XVIII em particular estimulavam os aspectos da cor”, uma vez que “um pigmento transparente no papel branco assumirá a sua tonalidade da cor e da luz transmitidas através dele, refletindo do papel branco de volta ao olho” (PHILLIPS, 2000, p. 31).

O mesmo problema no que concerne às cores é perceptível em outros livros iluminados. Críticos como Lister, Viscomi e Eaves explicam que nesta fase de composição dos livros iluminados, Blake conta com o auxílio de sua esposa. Raymond Lister (1975) sugere que Blake havia utilizado o método de finalização em aquarela como se fosse uma linha de produção, e explica que fatores como tempo e mão de obra motivaram tal utilização, uma vez que “o

---

importance to Blake, and yet his technique was not restricted to the addition of transparent layers: both late and early in his career, Blake's colors were often strong enough to be virtually opaque, and he sometimes added substances like chalk and (disastrously) white lead that rendered them even more so. To minimize adverse reactions he almost always kept his watercolor pigments themselves pure, and wisely used diluted ink for his grays rather than the popular compounded “neutral tints” of the day, many of which have faded. Unlike oil painters, Blake usually created mixed colors by applying a second color over the first after it had dried thoroughly, or added colors side by side in small touches with a dry brush (though he sometimes created greens by mixing blue and yellow on the palette or by washing one wet color over another while the first was still wet). One other significant pattern in the analysis of Blake's watercolor pigments is that in general he seems to have chosen inexpensive pigments and avoided expensive ones. This could be an unsurprising consequence of Blake's usual poverty, but given his experimental spirit and his willingness to use expensive papers and other deluxe materials, it may be better understood as an attempt to avoid unproven pigments or ones with prices that might encourage adulteration or miss representation (Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/xdoc>>2005, Joyce H. Townsend, ed., and Robin Hamlyn, consultant ed. *William Blake: The Painter at Work*. London: Tate Publishing, 2003).



trabalho de finalização em aquarela dos livros iluminados era enorme, mas dividindo o trabalho com sua esposa ele ganharia tempo” (1975, p. 78)<sup>76</sup>. Outro ponto a ser observado é que:

[...] se as cores fossem sobrepostas a outras (esse era o caso de muitos trabalhos iluminados de Blake), a primeira cor aplicada deveria secar inteiramente, porque, de outra forma, ela se misturaria com a cor sobreposta, dando um efeito opaco e não translúcido. Pela mesma razão, a cor sobreposta teria que ser aplicada da forma mais seca possível. De fato, nos livros coloridos mais elaborados de Blake, algumas das cores estão borradas, como se ele tivesse aplicado uma fina camada de cor opaca sobre a primeira aplicação com o pincel praticamente seco (LISTER, 1975, p. 70)<sup>77</sup>.

O fato das cores estarem secas para próxima aplicação de tinta pode ser considerado um ponto importante ligado à Sra. Blake que a crítica não relaciona, mas que enfatiza a teoria de Viscomi de que ela coloria livros inteiros. Os primeiros livros que não são tão elaborados podem ter seguido este procedimento que exigia mais tempo, e a Sra. Blake poderia, enquanto secavam os livros, realizar outras tarefas.

Segundo Viscomi (1993), Eaves argumenta que Blake não tinha uma produção em grande escala, e não dividia seu trabalho, pois ele era um homem com muita energia<sup>78</sup>. Porém, se a paleta de cores fosse limitada, isso impediria que a finalização dos livros iluminados fosse dividida, como relata Lister (onde se usaria um procedimento padrão muito comum no período, em que cada pessoa pintava uma cor).

Viscomi ainda explica que:

Os Blake adotaram o método economizador de mão-de-obra para colorir as impressões em edições, mas a paleta limitada usada nos livros produzidos até 1794 sugere que o trabalho não era tão dividido quanto compartilhado, presumidamente porque Blake queria o envolvimento de sua esposa, e não porque o trabalho fosse

<sup>76</sup> According to Lister, the desire to save time and labor motivated Blake to adopt the method: “the work involved in colouring any one of the illuminated books was enormous [...] But, dividing his work with Catherine must have led to a large saving. It is surprising how much speed would be added to the work in this way” (LISTER, 1975, p. 78). Lister is right about Mrs. Blake helping to color the impressions she helped to print and about the process being efficient, but he is mistaken about the technique. The limited palette used in early illuminated impressions suggests that labor was not divided according to the standard procedure of one color per person but by impression, and that Mrs. Blake colored entire impressions and books herself (LISTER apud VISCOMI, 1993, p. 133).

<sup>77</sup> [...] If colours were being superimposed on others (as was the case in much of Blake’s illuminated work), the colour already applied must be allowed to dry thoroughly, otherwise it would mix with the superimposed colour, giving a muddy rather than a translucent effect. Moreover, for the same reason, the superimposed colour would need to have been applied as dry as possible. Indeed, in his more elaborately coloured books, some of Blake’s colours are scumbled (i.e. applying a thin coat of opaque or semi-opaque colour over a first application with a nearly dry brush) (LISTER, 1975, p. 70).

<sup>78</sup> Eaves argues against the idea that the Blake’s colored impressions together. He Claims that not enough prints were produced at one time to merit this method. This objection, however, does not consider the results of edition printing. [...] Eave’s argument that Blake would not have need to divide labor because he was of tremendous energy is beside the point (VISCOMI, 1993, p. 133).

demais para ele sozinho, ou porque estivesse com pressa em atender às demandas. A Sra. Blake coloria “a figura marginal à mão imitando os desenhos” de acordo com J. T. Smith (BR 450), e Tatham afirmavam que ela possuía “uma excelente ideia de coloração”, que “não era de pequena utilidade na conclusão dos trabalhosos desenhos de Blake. Isto ela fez bem mais do que a ela foi creditado” (BR 534). Não há razões para não acreditar em Tatham e Smith no que diz respeito a Sra. Blake ter habitualmente colorido as impressões, apesar da qualidade do seu trabalho aparentemente não ser tão elevada como afirma Tatham, e certamente não tão elevada quanto a qualidade do trabalho de Blake. Na verdade, é a ausência de uniformidade na qualidade de muitos livros que revelam a presença de duas mãos. Identificar essas mãos, no entanto, nem sempre é fácil, o que leva a uma “tendência para atribuir” a baixa qualidade a Sra. Blake (Keynes, *Census xvi*) (1993, p. 133)<sup>79</sup>.

Para Portela, “Catherine quase sempre colaborava com o processo de iluminação” (2005, p. 19). Gilchrist (1945) diz que o trabalho de coloração dos livros iluminados era enorme, ficando ainda mais trabalhoso à medida em que o esquema de cores de Blake tornou-se mais elaborado.

Ainda sobre a participação de Catherine Blake, Viscomi (1993) explica que, enquanto Keynes afirma que “é impossível identificar o seu trabalho com toda a certeza”, ele tem pouca dificuldade para listar algumas cópias que possivelmente tenham sido coloridas por ela, como as cópias G e H, de *Songs of Innocence*, as cópias C e M de *Songs*, a cópia R de *Songs of Experience* e muitas impressões nos primeiros exemplares de *Thel* e *Visions*. Keynes provavelmente está certo quando afirma que a maioria dessas cópias contém impressões coloridas pela Sra. Blake<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> The Blakes adopted the labor-saving method of coloring prints in editions, but the limited palette used in books produced by 1794 suggests that labor was not so much divided as shared, presumably because Blake wanted his wife’s involvement and not because the work was too much for him alone, or because he was in a hurry to meet demand. Mrs. Blake colored “the marginal figures up by hand in imitation of drawings,” according to J. T. Smith (BR 450), and Tatham asserted that she had an “excellent Idea of Colouring,” which “was of no small use in the completion of [Blake’s] labourious designs. This she did to a much greater extent than is usually credited” (BR 534). There is no reason to disbelieve Tatham or Smith about Mrs. Blake’s having regularly colored impressions, though the quality of her work appears not to have been as high as Tatham states—and certainly not as high as Blake’s. Indeed, it is the very unevenness of quality in many books that reveals the presence of two hands. Identifying which hand is which, however, is not always easy, which leads to the “tendency to ascribe” poor quality to Mrs. Blake (Keynes, *Census xvi*) (VISCAMI, 1993, p. 133).

<sup>80</sup> Keynes states, repetition of colors and form in *Innocence*, *Thel*, and *Visions* reflects Mrs. Blake’s participation, but not because repetition per se signifies an absence of skill or imagination. Repetition is an inevitable result of coloring impressions in editions, particularly when the assistant is loosely following models supplied by the master (see illus. 149, 150). Plate 7 other eleven recto/verso copies of *Visions* reflects this practice most clearly. As noted earlier, *Visions* copies A- E and 159. Europe a Prophecy copy A, plate 14. Relief etching, watercolors, 1794 (23.4 x 16.9 and; detail.160). America a Prophecy copy M, plate 7. Relief etching, watercolors, 1793.23.3 X 16.6 and; detail. H-M were printed in raw sienna, yellow ochre, and green ink as three issues of the same edition. The impressions from plate 7, in addition to sharing inking accidentals, materials, and printing style, share the same palette, brush work, coloring techniques, and one of three compositions. These compositions evolve one from the other and each composition includes impressions from at least two issues (VISCAMI, 1993, p. 135).

Um dos fatores que pode comprovar esta teoria é o caso de “[...] *Songs*, cópia M, que foi colorida postumamente” (VISCOMI, 1993, p. 133)<sup>81</sup>. Outra questão citada por Viscomi é que, para ele, *América*, cópia K, deveria constar na lista de obras finalizadas pela Sra. Blake. Não encontramos as imagens mencionadas para uma argumentação mais precisa. Segundo informações obtidas no *Blake Archive*, essas imagens são cópias não identificadas conhecidas apenas a partir de um catálogo de vendas.

Diane Piccitto, em *Blake's Drama*, concorda com Mark Crosby Angus Whitehead e explica:

É extremamente difícil, embora não impossível, identificar com precisão em qualquer livro iluminado específico, exemplares de fato coloridos por Catherine durante a vida de Blake, em grande parte pelo o fato de que muitos exemplares são extremamente semelhantes, não idênticos (2014, p. 45)<sup>82</sup>.

Segundo Cunningham (1830), Catherine forjava as impressões de suas placas e as coloria com muito cuidado e também desenhava no espírito dos desenhos do marido. Ela também teria a tarefa de retirar as impressões com cuidado e pintá-las. A crítica menciona que Blake não era um artista solitário, sugerindo que Blake permitia que sua esposa o ajudasse, e que isso dependia da quantidade de trabalho envolvida.

Cabe salientar um ponto que a crítica não considera, e a nosso ver parece elucidar tal questão. Como vimos, a preparação da aquarela neste período era trabalhosa e, para obter uma cor, os blocos e pigmentos deveriam ser raspados, moídos e misturados a outras substâncias até formarem uma espécie de pasta. De fato, não sabemos quanto tempo essas cores duravam, e nem se poderiam ser reutilizadas. Portanto, se Blake possuía poucas encomendas, certamente produzia uma pequena quantidade de tinta suficiente para atender a demanda. Tal fato pode sugerir que a Sra. Blake talvez não ajudasse Blake como se fosse uma linha de produção, como exemplifica Lister, e sim colorindo livros inteiros, como argumenta Viscomi.

Piccitto conta que “[...] sua relação de trabalho com Catherine sugere que, dependendo do nível de envolvimento dela em cada trabalho, ela atuasse como co-desenhista e co-artista” (PICCITTO, 2014, p. 45)<sup>83</sup>. Embora praticamente toda opinião crítica concorde com o fato de

---

<sup>81</sup> [...] though *Songs* copy M was colored posthumously and is nothing like either of the two hands present in other books (VISCOMI, 1993, p. 133).

<sup>82</sup> [...] It is extremely difficult, although perhaps not impossible, to identify accurately any specific illuminated books or indeed individual plates coloured by Catherine during Blake's lifetime, largely due to the fact that their palettes are extremely similar, if not identical (PICCITTO, 2014, p. 45).

<sup>83</sup> [...] his working relationship with Catherine suggest that, depending on her level of involvement in each work, she functioned as co-scen designer and co-artist. Some copies of the illuminated books remain uncoloured (that is, in dark inks only), while others are thoroughly saturated with a broad range of hues (PICCITTO, 2014, p. 45).

Catherine ajudar Blake em suas composições, este é um fato que dificilmente será solucionado. O que podemos concluir é que Catherine talvez tenha aprendido a técnica de finalização em aquarela, provavelmente por ver seu marido imerso em tal processo durante tantos anos. Mas não temos como afirmar quais as obras que ela finalizou ao lado do marido.

As variações de cores presentes na obra de Blake permitem diferentes interpretações de sua arte compósita. São várias cópias, cada uma finalizada de um jeito. Não poderíamos verificar tais variações sem essa importante ferramenta que é o *William Blake Archive*. O *Blake Archive* valoriza uma dimensão visual e textual da obra de Blake. Nele podemos estabelecer várias comparações de pesquisa. Na primeira seção “*Works in Archive*”, encontramos as obras disponíveis para pesquisa, onde podemos escolher obra e o período para pesquisa. Tal ferramenta auxilia a visualização de cópias variadas, únicas, em disposição de cores e tamanho, o que facilita a pesquisa e a investigação histórica sobre a obra blakeana.

A ferramenta “Compare” permite a observação das lâminas, bem como a leitura de texto. As lâminas podem ser visualizadas individualmente, ou todas em uma única janela. É apresentada ao pesquisador a possibilidade de ampliação da imagem, a procura imagens específicas e o acesso a elementos visuais contidos nas lâminas. Podemos acessar a visualização da imagem em seu tamanho real, ou ajustá-la à tela. O arquivo apresenta diversas opções de comparações das imagens, demonstrando as variações produzidas pelo artista em cada um dos livros iluminados.

O *Blake Archive* permite a visualização das cores e de suas variações. Os diferentes arranjos de cores que observamos, por exemplo, em *Songs of Innocence and of Experience*, produzem diferentes efeitos interpretativos. São 13 versões diferentes, sendo que a variação de cores contrasta a atmosfera visual na qual o poema foi escrito. Cores e formas se modificam em cada cópia.

Outro importante exemplo que podemos observar é produzido nas cópias de *Marriage of Heaven and Hell*. São onze cópias, sendo que as três primeiras, todas datadas de 1790, tem entre três e quatro objetos e não possuem variação de cores. As cópias K, L e M, são em preto e branco. A cópia B, também de 1790, possui apenas duas cores e, a partir da cópia C (1790), H (1790), E (1794), F (1794), D (1795), G (1818) e I (1827), todas possuem três ou quatro cores que variam em intensidade e luminosidade. As cópias de 1818 e 1827 possuem uma técnica de aquarela mais elaborada. Na cópia G de 1818, o artista insere tons de rosa, e na cópia I, de 1827, trabalha com cores densas e insere tons de roxo claro e rosa em quase todas as lâminas.

Mas a importante diferença se encontra na cópia H, datada de 1790. Esta cópia tem um conjunto de cores muito interessante e é a única cópia que possui letras coloridas. Todo o poema

é escrito em diferentes cores, ponto que abordaremos ao estudar essa lâmina. Os diferentes arranjos de cores escolhidos pelo artista ampliam a compreensão do observador/leitor da obra iluminada. A partir dessa visualização podemos observar diferentes cores quentes e frias, que reforçam em diferentes versões a ideia dos contrários que Blake desenvolve em sua obra.

O *Blake Archive* é de grande importância em nosso estudo; ele é uma ferramenta de auxílio para a compreensão da obra de Blake. Permite-nos um acesso a obra visual de maneira ampla, resumindo todas as vantagens que a tecnologia pode oferecer. Trata-se de uma verdadeira biblioteca virtual de obras, documentos e outros materiais fundamentais à pesquisa sobre a obra de William Blake.



### 3 INTERPRETANDO AS CORES NOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE

A partir de agora, enquanto estrutura metodológica, descreveremos em termos gerais as cores que primeiro saltam aos olhos do observador das páginas iluminadas de *Songs of Innocence and of Experience - Infant Joy* e de *The Marriage of Heaven and Hell*. O ponto que defendemos aqui é que nossos olhos, diante de um livro iluminado, primeiro vê a cor, a imagem, e somente após esta observação da cor e da imagem é que damos atenção para o texto. Poucos autores abordam essa dificuldade de como compreender os livros iluminados relacionando-os à cor. Stephen Behrendt explica que, “[...] Invariavelmente, agimos primeiramente como observadores (que respondem ao aspecto visual) e só depois como leitores (perseguido as palavras na imagem)” (1992, p. 15)<sup>84</sup>. Essa ordem seria instintiva, pois vemos em uma imagem o impacto das cores sobre a nossa retina, que nos remete a instâncias quase que primitivas.

Observamos que nos livros iluminados primeiro as imagens atingem o olhar e é a partir da observação dos elementos pictóricos que se inicia o processo de interpretação. Nosso primeiro desafio é estabelecer critérios para observarmos a cor em um movimento interpretativo. Ao priorizar as cores, as imagens e os detalhes visuais que compõem cada uma das lâminas analisadas, primeiramente descreveremos em termos gerais as cores das imagens, para após essa descrição abordar os desenhos presentes nas lâminas, identificando figuras que compõem o cenário, bem como as partículas mínimas. Só então empreenderemos uma leitura geral do texto que apresenta uma sequência narrativa que será descrita de acordo com a lâmina a ser analisada.

Concentrar-nos-emos na cor tema da seção, interpretando duas lâminas de livros iluminados para cada cor específica. Ressaltamos que priorizar a observação e a interpretação da cor e da imagem como anterior à leitura do texto não significa a superioridade de um signo visual em detrimento de um signo textual. O que esperamos mostrar são processos interpretativos que podem ampliar a compreensão dos aspectos visuais da arte de Blake.

As cores podem ser descritas por reações emocionais, psicológicas e fisiológicas. Um estudo realizado por Harold Wohlfath, explica que “as partículas de energia eletromagnética que compõem a luz, afetam um ou mais neurotransmissores do cérebro” (TISKI, 2000, p. 131).

---

<sup>84</sup> Invariably first act as observers (which respond to the visual appearance) and then as readers (chasing the words in the picture) (BEHRENDT, 1992, p. 15).

Sendo assim, a luz, ao atingir nosso olho, “influencia a síntese da melatonina, que por sua vez provoca a síntese da serotonina, um neurotransmissor que atua no sistema nervoso central” (TISKI, 2000, p. 131), esse fato que acontece em nosso cérebro pode inibir ou ativar os “aspectos emocionais e motivacionais físicos e psicológicos” (TISKI, 2000, p. 131). Segundo Tiski (2000), a primeira sensação de cor, ocorre no sistema límbico, antes que possamos interpretá-la intelectualmente. Tiski relata que “o sistema límbico está estritamente relacionado com a vida vegetativa e emocional” (2000, p. 131). De acordo com Tiski a energia da cor interage com glândulas que regulam também as funções dos “[...]sistemas nervosos simpático e parassimpático”, responsáveis pela “fome, sede e sexo” (2000, p.131). Tiski relata, que respostas emocionais, como “ódio, amor, desprazer tem origem no grupo de núcleos do sistema límbico”, sendo por este motivo que, “[...] a interferência fisiológica e psicológica das cores é uma realidade” (TISKI, 2000, p. 131).

A partir desta explicação, fica claro que as cores influenciam nosso corpo e a nossa mente provocando incessantes surpresas e indagações. Goethe afirma que a cor “é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão” (2013, p. 199), explica que a cor manifesta-se de três formas: “cores fisiológicas”, consideradas como “condições necessárias à visão”, dependem da capacidade de ação e reação do olho (2013, p. 79), “cores físicas” cuja “origem se deve a certos meios materiais, incolores”, podem ser “produzidas no olho” (2013, p. 113), e tem relação com a luz e a sombra; e as “cores químicas que são “estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixos” (2013, p. 127), elas tem relação com a matéria, são parte do objeto. Goethe também relaciona a cor ao sentimento e divide o círculo cromático em negativo e positivo, onde cada cor produz um “efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito” (2013, p.138).

Buscar descrever o fenômeno cromático em obras de arte, e principalmente em obras como as de William Blake é uma tarefa desafiadora. Descrever a cor em Blake é uma tarefa que implica em lidar com diferentes conceitos. Quando explicamos a técnica da aquarela, observamos que na maioria das vezes, Blake usa a luz refletida do papel para ressaltar o efeito da cor. Geralmente, a aquarela é aplicada por Blake em finas camadas, que refletem a luz do papel. Porém, o fato de Blake utilizar na maioria das vezes um fundo branco pode expressar o desejo do artista em aumentar a luz na imagem. Sabemos que toda vez que a luz incide sobre um objeto ela é refletida de volta variando de acordo com a cor da superfície. E de acordo com estudiosos da cor como Goethe, Tiski, a cor branca reflete cem por cento da luz. Tal ponto parece expressar o termo que Blake utilizava para descrever os “Livros Iluminados”. Para analisarmos o livro iluminado, o fenômeno da cor deve articular-se com a experiência da cor.



No mundo das cores, principalmente das cores de Blake, esta pode ser uma representação das paixões, ações e até mesmo da linguagem poética. Duas alternativas se apresentam. Primeiramente tentamos considerar a textualidade visual da obra de Blake, e em particular seu método de colorir as impressões com aquarela, salientando a camada visual da sua arte compósita, evitando subordiná-la a camada verbal das impressões. Buscamos valores simbólicos delimitados, procurando neles conceitos e significados, analisando a cor e interpretando os seus valores simbólicos, como se faria com qualquer outro artista, mostrando que o problema de interpretação da função e do sentido das cores constitui o objeto central, algo que intentaremos nas próximas páginas.

Por outro lado, sabemos que Blake em sua arte foge dos sentidos petrificados, da tradição filosófica e estética do ocidente. Desse modo poderíamos ler a página iluminada como uma tentativa de recriar a singularidade da percepção e da sensação, buscando responder o que acontece ao pintarmos o mesmo desenho com outras cores, e como esse fato modifica a percepção sensorial do objeto. Ao observar a natureza buscando uma ressignificação, começamos nos perguntando qual o significado de cada cor em meio a natureza. A cor pode nos tomar de sentimentos, criar atmosferas emocionais e níveis funcionais que primeiramente demarcam os objetos que reconhecemos através de uma superfície.

Podemos imaginar que no caso de Blake essas superfícies são delimitadas por uma fronteira criada pela linha do desenho, onde surgem as figuras, e somente após visualizarmos esta superfície é que a cor emerge. Dessa forma, a cor poderia ser apenas uma maneira de acentuar a forma da pintura. Sendo assim, por qual motivo imitamos a cor da natureza em objetos não naturais, e porque criamos cores semelhantes às da natureza nesses objetos. Os pintores sempre tiveram o privilégio de lidar com as cores, criando por meio de misturas superfícies que imitavam a natureza.

A possibilidade de interpretar a cor é localizada no processo material e contextual de cada obra. Mas no caso de Blake, podemos pensar se é possível interpretar a cor para além da sua singularidade, sob este aspecto Blake pode nos convidar a sentir a cor. Goethe demonstra que cada cor produz um efeito específicos sobre o homem ao revelar sua essência, concluindo que as cores podem ser utilizadas para fins “[...]sensíveis, morais e estéticos” (2013, p. 191). Por ser a cor um elemento difícil de analisar, iniciaremos as seções sobre ela abordando as três principais cores primárias: vermelho, azul e amarelo. A análise das seções abordará as cores em um movimento interpretativo que prioriza cor e imagem, bem como detalhes visuais que compõem cada uma das lâminas. Nestes, observaremos que a aplicação da técnica de aquarela utilizada pelo artista por vezes apresenta um efeito ambíguo.

### 3.1 BLAKE E O VERMELHO DA VIDA E DA ENERGIA

Pesquisadores como Goethe (2013) afirmam que as pessoas em geral sentem grande prazer com a cor. A cor vermelha para Goethe (2013, p. 71) tem um efeito “tão singular quanto sua natureza. Proporciona tanto uma impressão de seriedade e dignidade quanto de benevolência e graça”. Goethe (2013) relata que a cor vermelha produz efeitos considerados fisiológicos, por ser uma cor quente e estimulante por natureza. É considerada a cor com o espectro mais dinâmico. Especialistas da cor como Quindici acreditam que o calor e a energia que ela produz “vitaliza o corpo, descongestionando os órgãos vitais, estimulando os nervos sensoriais, aumentando o apetite e exacerbando o sentido do olfato” (2013, p. 102-105).

De acordo com a matiz empregada, o vermelho pode “estimular a parte esquerda do cérebro que é responsável pelo raciocínio lógico. É uma cor que dá sensação de volume”(QUINDICI, p. 102). Pesquisadores afirmam que “É a primeira cor que os recém-nascidos ou as pessoas que permanecem muito tempo na obscuridade percebem. Tem a capacidade de captar a atenção exercendo maior impacto emocional” (RAMBAUSKE, 2013, p. 121).

Bamz (1980) explica que a cor vermelha e seus derivados (rosa e laranja) estão relacionados à vida, temática comum no Ocidente. De acordo com Bamz, o nome “vermelho” tem origem no latim “*vermiculus* [do verme, inseto (a cochonilha)]. Desse verme é extraída uma substância, o carmim, a qual chamou de carmesim [do árabe: quirmezi (vermelho bem vivo)]” (1980, s. p). Eaves explica que, neste período, “[...] as cores são definidas com as paixões e os sentidos” (1982, p. 17)<sup>85</sup>.

Swedenborg (1988) define a cor vermelha como pertencente ao menor chakra na base da cor, e explica que ela se relaciona com o que é bom e amado no mundo exterior. Sendo uma cor que atrai o desejo, ela transmite, de acordo com Swedenborg a sensação de vitalidade. Os sobretons do vermelho podem se associar aos desejos sexuais.

Entretanto, a energia que esta cor representa é “selvagem, rebelde e potencialmente destrutiva. Um vermelho que indica raiva, desejo frustrado. O mesmo vermelho dos campos de batalha que indicam a morte, a destruição” (SWEDENBORG, 1988, p. 5)<sup>86</sup>.

Como geralmente ocorre na pintura, Blake articula o fenômeno da cor à experiência da cor, vinculando a diferença entre luz e cor que se tece de acordo com sua interpretação. As

<sup>85</sup>[...] colours are defined with the passions and senses (EAVES, 1982, p. 17).

<sup>86</sup>[...]Yet the energy represented by red on its *own* is wild, unruly and potentially destructive, as in the red of anger and frustrated desire when we say we “see red” (SWEDENBORG, 1988, p. 5).

cores nas lâminas de Blake não podem ser simplesmente um efeito da luz; elas são pensadas como um órgão vivo, de maneira específica. Cada cor causa um efeito aos olhos do observador, e o olhar reencontra a natureza de forma única. Blake demonstra em cada lâmina uma composição cuidadosa das cores, e cada ilustração nos leva a uma investigação minuciosa e detalhada.

A unidade observada mostra um princípio vital da natureza e da própria alma humana. As constantes combinações de cores claras e cores escuras, ou uma cor clara e outra escura nas lâminas, apresentam de acordo com o que descreve Goethe (2013), o “lado ativo” e o “lado passivo”, as dualidades representadas através da cor. Ao observar essas transformações simultâneas da visão e o efeito das cores, notamos que o artista geralmente se aprofunda na busca de uma harmonia. Pelo fato de cada edição ser única e ter um significado especial podemos ter sensações diferentes impressas por cores diferentes.

Analisar a obra de Blake em um movimento interpretativo que discute elementos visuais e textuais exige uma observação das alterações de interpretação. Observar os aspectos mutáveis de cada obra problematiza alguns aspectos em detrimento de outros. Behrendt afirma que “[...] Tudo nos espaços interlineares está ocupado por entidades vivas e em movimento: pequenas figuras humanas, pássaros que voam, vida animal de toda espécie. Ainda mais, as próprias letras que formam as palavras estão elas mesmas visivelmente vivas” (1992, p. 16)<sup>87</sup>.

Após inferirmos o sentido desta arte ambígua que nos remete a um mundo de cores, sentidos e sentimentos do corpo e da alma, passaremos a análise de: *Songs of Innocence and of Experience - Infant Joy* cópia B (fig. 15), datada de 1789 e 1794; *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia E (fig. 16), datada de 1794.

De acordo com Pastoureau (1997), em seu dicionário das cores, a cor vermelha das vestimentas era tida como uma cor de máximo prestígio, pelo alto custo de seu tingimento. Durante séculos, apenas os nobres podiam vestir esta cor. A cor vermelha é a primeira cor nomeada pelo homem e é a mais vigorosa das cores. Sendo conhecida por ser a cor da “força”, da “guerra”, da “justiça”, da “ira”, do “sangue”, do “fogo” e do “ódio”. É a cor de todas as paixões, do amor, da libido, da felicidade, da energia, do calor e da vida. Esta também seria a cor masculina dos conquistadores por muitos séculos, e em muitos povos era a cor mais importante. Quindici (2013) relata que a cor vermelha é a cor que mais se destaca, aumenta e

---

<sup>87</sup> [...] Everything in the interlinear spaces is occupied by live entities and in movement: small human figures, birds that fly, animal life of all species. And more, the letters that form the words are themselves visibly alive (BEHRENDT, 1992, p. 16).

estimula a atenção. É a única cor que perde sua característica quando clareada, pois se transforma em rosa.

Na cópia B, de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig. 18), Blake utiliza camadas pigmentadas, insere um tom de vermelho mais intenso na imagem, retirando o efeito de uma aquarela mais translúcida. Ao lado do verde, o vermelho que se sobressai, em especial por figurar a parte central da lâmina. Numa primeira observação, são esses tons de vermelho que marcam nossa percepção.



**Fig 15.** W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*. Copy B, 1789, Object 12.

Yale Center for British Art.

No que concerne ao desenho desta lâmina, há uma imagem de uma flor aberta com figuras humanas inseridas dentro dela. Estas podem representar a infância ou a atenção maternal. Os infantes dentro desta flor recebem proteção, afeto, carinho. Ao lado esquerdo da

flor aberta e vivificante, notamos uma espécie de pêndulo com uma flor fechada, que pode nesta lâmina estar morta, devido ao contraste com as folhas vivas que compõem a porção esquerda da lâmina.

Como explica Ackroyd (1995), na obra de Blake, o verso é parte do desenho e o desenho é parte do verso. Blake condensa este extraordinário ritual em que o visual completa a métrica, sua habilidade impessoal e sua caligrafia tornam o poema um trabalho completo de arte, que parece resistir à interpretação convencional. O texto nos mostra um poema com muitas repetições e ritmos quantitativos que parecem seguir um padrão.

Os versos são aparentemente simples, compostos por pequenas palavras como (*happy, pretty, only*). Na primeira parte, o texto narra a história de um pequeno bebê que não possui nome e tem apenas dois dias de vida. Este bebê recebe o nome de *Joy*. Na segunda parte do poema, um dos adultos que encontra-se na flor parece abençoar o pequeno infante, quando diz: “Doce alegria que só tem dois dias”<sup>88</sup>. Blake parece sugerir que o ato de nomear alguém não deveria ser um ato imposto pelos adultos. O poema termina com a mesma frase de benção.

Essick (2008), explica que o texto da imagem pode caracterizar um ato de benção ou proteção. Vemos que no interior da flor, uma mulher sentada com a criança no colo pode ser a mãe da criança. Em pé, diante deles, precisamente no meio da flor, onde seria encontrado o órgão masculino e feminino da flor, representando a fêmea, que é sempre menor, encontra-se outra criança vestida, com as mãos levantadas como se estivesse abençoando o bebê ou nomeando-o. Ela pode representar o orador adulto do poema. Notamos que a haste das duas flores abraçam o poema, e a grande flor parece abraçar/protetor a cena, ao passo que a flor pendente à direita murchando pode antecipar a visão de experiência.

Para Essick (2008), Blake também transfere para a criança gestos e ruídos que os “especuladores linguísticos” têm imaginado como o “cenário pré-histórico” no qual a fala humana evoluiu. Blake traduz este modo não verbal de comunicação em linguagem infantil, incluindo no poema predominantemente a “dicção monossilábica” que é composta de palavras como “happy”, “pretty”, “only”, “befall”, Essick (2008, p. 34) ainda afirma que são muitas repetições e ritmos que seguem padrões de fala simples, porém, de versificação formal.

Este delicado poema nos direciona, de acordo com Essick, para as “complexas relações de identidade e do ato de nomeação entre coisas e palavras” (2008, p. 34). Essick explica que “o desenho se parece com uma taça em forma de espiral de uma flor,” e dentro dela observamos

---

<sup>88</sup> “*Sweet joy befall thee*” (BLAKE, 1789, s.p).

uma fêmea” que “segura um infante no colo. Vestida mas de cabelos soltos, ela pode ser a mãe da criança” (2008, p. 34)<sup>89</sup>.

Outro ponto que observamos é o fato desta figura ter asas, o que pode sugerir que esta figura representa um inseto que fertiliza as flores. A partir dessa interpretação, da flor maior voltamos nossa atenção para a flor declinante à direita na lâmina. Se esta canção, especialmente em seu texto, comunica nascimento e aprendizado linguístico, a imagem pode levar esse conhecimento além ao também apresentar um elemento dissonante a essa feliz paisagem, e tal elemento é justamente a decadência e a morte. Aqui, a mesma cor vermelha é utilizada tanto para representar a energia, a vida e o amor quanto os estados contrários de inocência e experiência.

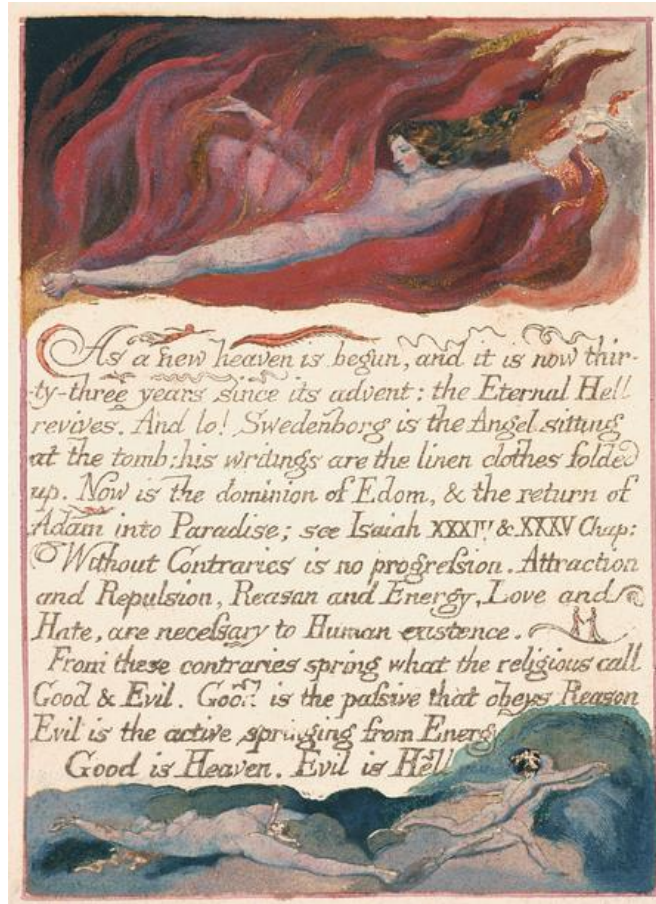
Como podemos observar na imagem, o artista contrasta o verde da relva com um vermelho que tanto é sinal de vida quanto de decadência. A primeira está presente na flor jovem, que recebe dentro dela figuras humanas, algumas infantis. A segunda está na flor morta, que decai à direita do observador. É como se a cor vermelha aqui auxiliasse o observador a perceber uma das verdades comunicadas nesta canção, tanto em texto quanto em imagem: a mesma natureza protetora e repleta de vida é também a guardiã de sua finitude. O mesmo tom de vermelho sendo usado para representar vida e morte fortalece esse sentido.

Na cópia E de *The Marriage of Heaven and Hell* (fig. 16), datada de 1794, o poeta denomina uma redefinição do que em sua época conceitua dois estados contrários: o bem e mal. As concepções vigentes são as que Blake vê como a negação de compreendermos e de compreender o mundo. Parece que os estados contrários nos remetem a males morais impostos pela sociedade, onde a religião outorga a todo aquele que não é submisso o inferno. O poeta faz uma alusão a um inferno real e a um inferno que ele alude ironicamente. Para Blake, chegará um momento em que seremos capazes de *ver e conhecer*. A visão de Blake de que o homem não possui um corpo separado da alma é caracterizada pelos cinco sentidos.

Em *The Marriage of Heaven and Hell*, as combinações do vermelho são variadas, e observamos uma mescla de preto, azul e amarelo adicionada ao vermelho, o que intensifica o fato de que Blake compunha sua paleta adicionando cor sobre os tons, misturando as cores. Nesta obra, vemos que o efeito translúcido da aquarela é bloqueado pela intensidade da cor aplicada ao desenho.

---

<sup>89</sup> Within the worm-like bowl of a flower, a sented female holds an infant in her lap. Gowned but with loose hair, she may be the chid's mother (ESSICK, 2008, p. 34).



**Fig. 16.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Copy E, 1794, Object 3.  
Fitzwilliam Museum.

A luminosidade aparece no meio, onde o texto deixa transparecer a luz do papel, ressaltando a imagem da mulher na porção superior. O vermelho aplicado tem caráter mais ligado à energia sexual, uma força ativa que intensifica a impulsividade desta cor.

Na parte inferior do desenho, notamos a aquarela translúcida em tons mais aguados onde a cor possui pouca intensidade e reflete a luz do papel. O desenho mostra, na porção superior, a figura de uma mulher nua, envolta em chamas e na porção inferior mostra outra mulher também nua, possivelmente dando à luz, e dois infantes na porção direita, todos envoltos por nuvens. As partículas mínimas que permeiam o texto são compostas por pequenas figuras animais e humanas, sendo que algumas possuem asas.

O texto sugere um recomeço, um novo céu, a redefinição do bem e do mal. A volta do eterno inferno que revive. Ele apresenta a figura de Swedenborg como um anjo sentado em frente ao túmulo. Seus escritos são panos de linho dobrados. Agora estamos sob o domínio de Edom e podemos ver o retorno de Adão ao paraíso. O texto explica que, sem contrários, não

existe progressão. Atração e Repulsa, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários para a existência Humana.

Como se houvesse dois males, o mal moral que Blake não condena, e um mal que a religião outorga a todo aquele que não se submete às suas regras, a todo aquele que não é submisso a elas. Blake mostra que há um inferno real e outro que o poeta alude ironicamente.

Blake parece utilizar a voz do “diabo” para autodenominar-se, torna-se o diabo para ironizar os seguidores de Swedenborg e para os que aceitam submissamente as formas de ver a realidade negando as forças do universo.

O texto da imagem exhibe os dois estados contrários, o bem e o mal. O diabo diz que o homem não tem um corpo distinto da alma, pois o que chamamos de corpo é uma porção da alma dividida pelos cinco sentidos, as portas principais da alma nesta fase.

Observamos na parte superior a imagem da mulher em meio às chamas do inferno, que parece uma metáfora para sexualidade, o fogo da paixão.

No texto, quando Blake escreve que “*existia um antigo paraíso que se foi e um novo céu que se inicia*”, e junto com ele o “*Inferno Eterno revive*”<sup>90</sup>, declara assim uma dualidade. Singer relata que “Blake abstraiu emoções e as expressou não da forma comum e trivial da associação com ideias familiares, mas como acordes que evocam uma reação, através de conexões simbólicas” (2004, p. 95).

Para Singer, “[...] depois de descer até o Inferno pessoal - até mais que pessoal - do qual *The Marriage of Heaven and Hell* trata e fora da união sagrada que passou por ali, um Blake de espírito libertado nasceu, como um ser ressuscitado” (2004, p. 96).

Como se Blake estivesse em transformação juntamente com sua obra, ele também pode estar se rebelando com a posição “unilateral imposta por Swedenborg, [...] interessada apenas no bem, no lado do céu. Blake não associa valores à atração e à repulsão, à razão e à energia, ao amor e ao ódio” ele apenas observa como “os religiosos” (SINGER, 2004, p. 98)<sup>91</sup>. De acordo com Singer (2004), neste ponto, Blake refere-se ao “conservadorismo religioso” como uma crítica à obediência servil e passiva do homem em relação ao governo, à doutrina de sua igreja e até mesmo à ética, onde o “bem” é associado ao céu e o “mal”, ao inferno. Singer aborda uma colocação feita por Swedenborg sobre Blake, que nos parece coerente quando diz que, “[...] Para ele, o fogo em chamas onde reside um Deus que os homens chamam de demônio parece

---

<sup>90</sup> Tradução da autora.

<sup>91</sup> Singer explica que “os religiosos” aqui refere-se àqueles que aderem ao conservadorismo religioso em andamento na Inglaterra nos últimos anos do século XVIII, avaliam seu efeito na sociedade (2004, p. 98).



um elemento mais puro de vida do que o espaço nublado onde reside um demônio que os homens chamam de Deus” (2004, p. 98).

A posição de Blake é semelhante à de Boehme quando este escreve que os dois mundos, Inferno e Céu, são essenciais um para o outro. Ambos os contrários existem simultaneamente em Deus. Acredita-se que Blake possa ter se baseado nas cores de acordo com os ensinamentos de Boehme que tratam do conceito dos *Três Mundos*; observamos no texto uma resposta de Boehme para Blake quando este trata da questão de como um Deus de amor poderia criar um lugar de eterna punição para seus filhos:

Deus é bom; todas as coisas feitas por Ele são boas na sua essência, que nunca pode ser corrompida. Portanto, o Inferno, que é de Deus, deve ser bom; e a força da vida que vem dele (a libido, ou a “Energia” de Blake) não pode ser o mal e, longe de ser uma dor eterna, é “Felicidade Eterna”. Em Matrimônio do Céu e do Inferno, Blake deixa de lado todos os significados morais que Boehme associou aos termos “Céu” e “Inferno” e “Bem” e “Mal” [...]. Ele sente que o Mundo da Escuridão de Boehme é, na verdade, a fonte da vida e que apenas aos Anjos de visão curta faz com que suas chamas pareçam ‘sofrimento e loucura’. Ele considera o *Mundo da Luz* como a força reprimida identificada com a razão, que não é criativa e, se não reprimida por si mesma, é facilmente capaz de tyrannizar o *Mundo Externo da Natureza* (SINGER, 2004, p. 100).

Os *Três Mundos* de Boehme equivalem aos de “Milton e Swedenborg”, que Blake considera como “fonte de energia criativa” (SINGER, 2004 p. 100). A cor vermelha pode, de acordo com Raine, significar respectivamente “amor, sabedoria e o estado celestial que está acima delas” (RAINE, 1968, p. 6). Blake utiliza tons mais escuros e tons claros. Sobre esta utilização, Raine ensina que, “[...] Quando essas cores são claras e radiantes, os estados da alma as quais elas pertencem são igualmente de ordem superior”, ao passo que as “cores de inferno são escuras e sombrias” (1968, p. 6).

As formas corpóreas apresentadas na figura feminina imersa na cor vermelha, que é sangue, vida, energia vital, podem ser observadas como uma alegoria. Através de um exercício imaginativo, podemos associar a cor vermelha à mulher que repousa após dar à luz em meio às chamas da vida, ou mesmo como uma representação das estações do ano, onde ela representaria o verão repleto de novas energias em um movimento cíclico e constante entre a fecundidade sexual e a atividade criadora, como se a cor vermelha levasse para o caminho das preferências sexuais, onde os contrários se unem em uma única energia. Para muitas culturas, o vermelho é considerado uma cor que gera calor, e pode traduzir nesta lâmina a energia do desejo que, reprimido, transforma-se em uma sombra do sentimento avassalador de outrora.

Blake faz uma alusão ao corpo, aos sentidos, ao dualismo religioso ou científico. Sua verdadeira alquimia encontra-se na imaginação, como se nela houvesse uma forma de percepção que não reproduzisse as limitações materiais da ciência ou religião. Através de sua arte, Blake propõe que somos capazes de ver e conhecer as portas principais que nos levam a uma realidade espiritual e primordial onde nossa percepção não tem limites. Blake diz: “Se as portas da percepção estivessem abertas, tudo apareceria ao homem como o é, infinito” (Blake, 1794)<sup>92</sup>. Através da cor, Blake parece nos fazer despertar para o mundo de sua criação, onde somos livres para fazer nossas escolhas.

Percebemos a influência da cor vermelha em algumas cópias dos livros iluminados, como por exemplo em *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy*, nas cópias de B de 1789 e L de 1795 analisadas neste estudo, bem como em cópias que não compreendem este trabalho como é o caso das cópias T de 1789, 1794 e 1818, I de 1789, Z de 1789, Y de 1825 entre outras, em um movimento interpretativo que priorizou a cor e a imagem, bem como os detalhes visuais que compõem cada uma das lâminas.

Notamos nestas cópias quatro nuances de vermelho que vão do mais claro ao mais intenso. Percebemos que a cópia I, por exemplo, transmite uma sensação de apagamento ao passo que a cópia Z nos atrai. Blake utiliza a variação de cores de cópia para cópia expressando sensualidade e conferindo à cor uma propriedade material que dá vida ao desenho e a imaginação, proporcionando sensações diferentes em cada cópia, exprimindo o desejo, e os diferentes sentidos que a cor apresenta à cada indivíduo.

Na cópia T, podemos observar a flor pálida que recebe o infante e ganha vida através das cores que o artista imprime suavemente no céu, a cor amarela em volta da flor e o branco em meio ao azul claro, transformam o fundo da cópia em um céu repleto de nuvens que dão vida a imagem da flor. Diferentemente na cópia Y, onde o vermelho mais intenso associado ao amarelo escuro envolta da imagem, confere mais vida e luz e ressalta o desenho chamando atenção para os seres dentro da flor. Assim, observamos que o desenho pode ser o mesmo, mas cada cor confere um sentido especial a cada cópia.

A análise da cor vermelha nas cópias B, de 1789 e L de 1795, apresentou efeitos e conceitos que remetem a diferentes interpretações, onde o princípio imaginativo recria novas maneiras para que o observador/leitor interprete imagem e texto. Notamos que o efeito estético da cor é deduzido a partir da sensibilidade do artista.

---

<sup>92</sup> If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite (Blake, 1794).



**Fig. T.** W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy*, Copy T, 1789, 1794 e 1818, Object 25. British Museum.



**Fig. I.W.** Blake, *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy*, Copy I, 1789, Object 16. Henry E. Huntington Library and Art Gallery.



**Fig. Z.** W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* Copy Z 1789, Object 25. Library of Congress.



**Fig. Y.**W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy* Copy Y, 1825, Object 25. Metropolitan Museum of Art.

Através da cor, Blake parece nos fazer despertar para o mundo de sua criação, onde somos livres para fazer nossas escolhas. Portela argumenta que toda a obra de Blake consiste numa “reescrita de narrativas da criação, tentando captar as pulsões humanas mais profundas” (2005, p. 17).

A influência da cor vermelha nestas cópias, expressam as “narrativas da criação”, uma vez que Blake ao considerar os contrários os apresenta também através da cor. O artista parece estar sempre instigando nossa imaginação e mudando através da cor o sentido da obra, transformando-as em palavras que são interpretadas de acordo com a visão de cada um.

### 3.2 BLAKE E O AZUL DA RACIONALIDADE E DO APRISIONAMENTO

Estudiosos da cor como Goethe (2013) e Quindici (2013), distinguem a cor azul como uma cor que sempre implica algo escuro, produz um efeito especial, sendo uma cor que possui uma energia que está mais para o lado negativo, com pouco estímulo. Esta cor transmite a sensação de frio e lembra uma sombra. É considerada a mais fria das cores.

Para Bamz (1980) o azul (lápiz-lazuli), que tem origem no árabe e no persa “lázúrd ou lazward”, proporciona a sensação do movimento para o infinito. O azul é umas das três cores primárias em toda antiguidade, exceto na civilização egípcia. Os registros demonstram que esta cor não fazia parte dos artefatos literários. O azul foi considerado uma cor destinada aos temas nobres devido à dificuldade de encontrá-lo. No começo da Idade Média, o azul era a cor dos servos.

Garcia (2003) relata que no século VI, a Europa passa a conhecer a técnica feita com o lápis-lazúli para extrair o pigmento azul, mas no final do século XV, com a descoberta do caminho das Índias, foi introduzido no mercado Europeu o pigmento azul índigo, que era obtido através de uma planta oriental. A partir de 1704, na Alemanha descobriram o “azul-da-prússia”, através de um experimento com ferro oxidado. Tal extração da cor através desta técnica custava menos que a tinta feita com o lápis-lazuli e foi muito utilizada por pintores do período.

Teóricos da cor consideram a cor azul uma cor profunda, que, como todas as outras cores, possui um significado representativo. O azul pode causar efeitos psicológicos descritos como “tranquilidade, estimulação, ação refrescante, sensação de paz e espaço infinito” (QUINDICI, 2013, p. 101). Quando tratamos do efeito da aplicação desta cor, observamos que ela pode gerar diminuição de volume, traduzindo uma sensação de profundidade, provavelmente por ser considerado uma cor fria.

Quindici (2013) observa dois fatores importantes desta cor quando explica que ela pode, “como ilusão física, causar diminuição de peso e como efeito psicológico, refrescante sensação

de volume” (2013, p. 105). O teórico explica que esta cor pertence “a uma família das gamas de tonalidades de maior aceitação, produzindo, ao mesmo tempo, diferentes efeitos” (QUINDICI, 2013, p. 101).

Goethe (2013) afirma que a cor não depende somente da luz e do ambiente, mas também da percepção. Ele explica que as cores mais frias, como o azul, possuem propriedades que podem ser calmantes. O azul é considerado uma cor suave e estática é “uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer nada estimulante” (GOETHE, 2013, p. 169).

De acordo com teóricos da cor, pode-se dizer que a cor azul está ligada diretamente ao controle dos impulsos e emoções, a desejos extremos do puritanismo, condenando e negando a corporeidade. Mas, em Blake, iremos observar que o azul pode representar o entendimento profundo, nos chamando atenção para o despertar dos “conceitos reais”, embora o azul seja considerado uma cor que remete ao lado negativo. O que Blake parece sugerir é que temos possibilidades infinitas de ver a arte. Ao passarmos para as análises das cópias dos livros iluminados, veremos como essa cor ganha significado na análise das cópias de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* cópia F (fig. 17), datada de 1794, e em *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia E (fig. 18), do mesmo período.

A cor azul foi considerada durante séculos uma cor difícil. Tingir azul era caro, e seu pigmento era obtido da pedra lápis-lazúli, como já explicamos. Alguns estudiosos como Quindici (2013) e Garcia (2003), consideram a cor azul como a cor do infinito, do sonho, da nostalgia, da melancolia, da fidelidade, do amor, da inteligência, da ciência, da harmonia e da humildade. Eles relatam que o azul possui efeito calmante, introvertido e fresco. Na arte de Blake, tudo está vivo e é composto não apenas de sentidos literais, mas também de “conotações gráficas de intensa vitalidade. Além disso as diferenças de escala entre essas formas vivas forçam o leitor a uma contínua reconceituação do espaço e da perspectiva”(BEHRENDT, 1992, p. 16)<sup>93</sup>.

Essa cor ganha uma simbologia específica na análise da cópia F de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig.17). Nesta cópia, Blake continua a utilizar camadas pigmentadas, insere um tom de azul mais intenso na imagem, retirando o efeito de uma aquarela mais translúcida. Ao lado do verde, o azul pouco se sobressai. Se compararmos esta lâmina

---

<sup>93</sup> [...] graphical connotation of intense vitality. Furthermore, the differences in scale among these living forms force the reader to a continuous re-conceptualization of the space and of perspective (BEHRENDT, 1992, p. 16).

com a analisada na seção que trata da cor vermelha (fig. 15), vemos que esta é uma lâmina de *Songs of Experience*. Ela perde a vivacidade, e em toda página existe um apagamento.

O tom de verde empregado é muito mais parecido com tom de azul. Nesta primeira observação, são esses tons de azul e o papel mais escuro que envolve o desenho que marcam nossa percepção.

No desenho desta lâmina, a imagem não se modifica em relação ao analisado na (fig. 15). Temos a flor aberta com figuras humanas inseridas dentro dela. Porém, estas não representam mais a infância e a atenção maternal. O infante dentro desta flor pode receber proteção e afeto. Ao lado esquerdo da flor aberta, notamos uma espécie de pêndulo com uma flor fechada, que nesta lâmina encontra-se murcha e sem vida; o contraste com as folhas que compõem a porção esquerda da lâmina que representam esta morte.



**Fig 17.** W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*. Copy F, 1794, Object 28. Yale Center for British Art.

Os modelos de *Songs of Innocence and of Experience* datados de 1794, são mais complexos. Acredita-se que Blake começou imprimindo *Songs of Experience* combinando cópias das duas canções, mas continuou imprimindo-as separadas. Algumas cópias também foram compradas separadamente por colecionadores e unidas posteriormente, de acordo com as informações do *Blake Archive*.

Os versos continuam aparentemente simples, compostos por pequenas palavras. Na primeira parte, o texto persiste em narrar a história de um pequeno bebê que não possui nome e tem apenas dois dias de vida. Na segunda parte do poema, um dos adultos parece encontrar-se na flor e o abençoa. O poema não apresenta alterações, termina com a mesma frase de benção: “Doce alegria que só tem dois dias”.

Vemos que no interior da flor uma mulher sentada com a criança no colo nesta lâmina é a figura adulta que representa a mãe da criança. Diferentemente da cópia de 1789 (fig.15), ela veste amarelo. Em pé, diante deles, precisamente no meio da flor, onde seria encontrado o órgão masculino e feminino da flor, representando a fêmea, que é sempre menor, encontra-se outra criança vestida de branco, não mais de amarelo como na (fig.15), com as mãos posicionadas como se estivesse abençoando o bebê ou nomeando-o.

Tal figura, não pode mais representar o orador adulto do poema, uma vez que, através da cor de sua roupa, vemos que ela simboliza a pureza que só as crianças possuem. Como visto anteriormente, a haste das duas flores abraçam o poema, e a grande flor parece abraçar/proteger a cena, ao passo que a flor pendente à direita murcha é agora a visão de experiência.

Por se tratar de uma lâmina com cores que traduzem a experiência, podemos sugerir o que explica Essick: esta imagem poderia ser a “figura clássica da Psique, geralmente retratada com asas parecidas” (2008, p. 35)<sup>94</sup>. Como seu nome indica, a Psique é uma figura que simboliza a “personificação da mente ou espírito”, e de acordo com Essick (2008), Blake pode ter unido em uma única imagem o “humano”, o “botânico”, o “animal”, além do “espiritual e mental”.

Raine (1980) explica que a figura da Psique foi desenhada por Blake na série de seu amigo George Cumberland, onde Blake gravou 8 desenhos, incluindo um onde a “Psique tem um véu que flutua acima dela lembrando a figura de Vala, mas as asas da borboleta de Cumberland podem ser reconhecidas nas asas da fada publicada por Blake em *Infant Joy*” (RAINE, 1980, p. 34)<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> [...] classical figure Psyche, generally portrayed with such wings (ESSICK, 2008, p. 35).

<sup>95</sup> Blake’s friend George Cumberland published in 1795 a series of drawings illustrating the story of Cupid and Psyche; eight of these Blake engraved, including one in which Psyche’s veil floats above her somewhat in the manner of the figure of Vala, probably so named from her attribute, the Greek peplos, or veil. The absurd butterfly

Ao tratarmos da lâmina B de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig. 15), datada de 1789, observamos que esta foi impressa apenas com o título de *Songs of Innocence* e tinha a cor vermelha. Notamos que a diferença encontra-se na impressão da cópia F de *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy* (fig. 17), datada de 1794, onde esta mesma lâmina passou a figurar no título de *Songs of Experience* e deixou de ser vermelha, passando a ter a cor azul.



**Fig 15.** W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*  
Copy B, 1789, Object 12.  
Yale Center for British Art.



**Fig 17.** W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*.  
Copy F, 1794, Object 28.  
Yale Center for British Art.

Assim, através da cor vários pontos expressam a diferença de inocência para experiência. A figura da mulher adulta é um desses pontos que podemos verificar através da cor em *Songs of Innocence* (fig. 15). Esta tinha as vestes com a cor branca, ao passo que nesta figura (fig. 17), ela passa a ter a cor amarela. A cor verde do caule e das folhas passa a ter um tom azulado; perdem o viço como se estivessem morrendo, e as folhas pálidas demonstram a

---

wings of Cumberland's Psyche can be recognized in the fairy-figure illustrating Blake's own 'Infant Joy' (RAINE, 1980, p. 34).



tristeza que a experiência trouxe. Blake insere a cor preta por dentro e na base da flor, tornando o ambiente onde se encontram a mulher e os infantes mais sombrio.

Outro ponto a ser observado é a transparência do papel. Na cópia de 1789 (fig. 15), o papel é translúcido e a figura da flor vermelha se sobressai. Ao passo que, na cópia de 1794 (fig. 17), o mesmo não ocorre; o papel é mais opaco e parece ter suaves pinceladas de cor mais escura principalmente nos cantos e no meio do poema. Tanto o desenho como a cor demonstram um apagamento.

Pesquisas do *Blake Archive* relatam que a cópia F de *Songs of Innocence and Experience*, de 1794 (fig. 17), é bibliograficamente a mais interessante. Ela consiste em duas seções de impressão de formas diferentes em períodos diferentes. As lâminas de *Songs of Innocence* foram impressas com tinta verde de ambos os lados da folha em 1789. As placas de *Songs of Experience* foram impressas em cor de um lado da folha em 1794, provavelmente enquanto estava em processo de acabamento. Não há outros conjuntos de canções impressos neste estilo, as cópias G e H permanecem sem *Songs of Innocence*, e as cópias F e T foram montadas por alguém que não foi o seu autor. Concluímos que o tema de Blake é sobre a alteração da percepção e, principalmente, da nossa visão de mundo. O artista através das cores desenvolve uma realidade mitológica que se altera e se faz presente em todas as instâncias, nos apresentando um universo distinto que podemos ver através da cor. A influência que a cor proporciona ao observador/leitor é una. Assim como criou seu próprio método de impressão, Blake cria sua mitologia. Blake torna-se “o primeiro poeta inglês depois de Edmund Spenser a criar sua própria realidade mitológica” (ACKROYD, 1995, p. 117) <sup>96</sup>.

Blake nos mostra o conhecimento através dos sentidos. E a cor aplicada no desenho é parte dessa demonstração. Nesta análise, observaremos essa influência na cópia E de *The Marriage of Heaven and Hell* (fig. 18), datada de 1794. Para a análise que propomos aqui, vamos nos concentrar na parte inferior da lâmina, onde estão as combinações de azul. O tom azul mistura-se com a luz do papel e intensifica-se no meio das figuras e na lateral.

O desenho na parte inferior da página mostra a imagem de um bebê nascendo que pode aludir ao processo do nascimento (que seria a fertilização dos opostos masculino e feminino) em uma união que resulta na existência humana através da relação sexual do homem e da mulher. As partículas mínimas são compostas por um casal que parece se encontrar, outros seres humanos, pássaros e serpentes.

---

<sup>96</sup> Thus he became the first English poet since Edmund Spenser single-handedly to create his own mythological reality (ACKROYD, 1995, p. 117).

O texto, como vimos na análise anterior, sugere um recomeço, um novo céu, a redefinição do bem e do mal. A volta do inferno eterno que revive. O texto conta que agora nós estamos sob o domínio de Edom, e podemos ver o retorno de Adão ao paraíso. O texto explica que, “sem contrários, não existe progressão”. Os contrários são oposições criativas. Se os contrários são oposições criativas, é nessa lâmina que podemos observá-los.



**Fig 21.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Copy E, 1794, Object 3.  
Fitzwilliam Museum.

A cor vermelha na parte superior da lâmina e a cor azul na parte inferior retratam opostos, quente e frio, inferno e céu. Como vimos, na parte superior da lâmina que possui a figura de uma mulher envolta em chamas encontra-se na cor vermelha, ao passo que, na parte inferior, observamos uma mulher dando à luz na cor azul. Aqui, a cor azul pode representar a profunda tranquilidade da maternidade, a sensação de paz de um espaço infinito, ou o nascimento e suas implicações.

Na imagem, observamos uma mulher nua deitada de costas sobre uma nuvem dando à luz, e vemos o bebê que emerge entre as pernas. Observamos que o braço direito está levantado acima da cabeça da mulher e sua perna e pé direito estão estendidos. Nesta cópia, vemos a cabeça e os braços do bebê. Uma figura nua encontra-se em uma nuvem ou pedra, enquanto uma segunda figura de um homem ou menino, com cabelo curto e encaracolado, corre em direção a porção direita com braços e pernas estendidas.

No *Blake Archive* temos uma descrição desta cópia que relata, que na parte superior do desenho, podemos observar “vários ornamentos interlineares que aparecem acima da primeira linha da placa: uma pena ou folha curvas sobre as palavras “o céu é começado”, assemelhando-se em uma escala menor à mulher que está envolta nas chamas”. Acima do texto, vemos uma pequena figura, possivelmente uma mulher vestida, que paira acima das segunda e terceira palavra da linha um, com os braços e o corpo na posição horizontal. Mais abaixo da linha, aparece outra pequena figura, que pode ser um homem, que se encontra bem acima da palavra “Adão”. Quase no final podemos observar duas figuras, possivelmente, um homem e uma mulher que estão vestidos e ficam de frente para o outro e de mãos dadas, em um arabesco da videira, bem onde se lê: “amor e ódio são necessários para existência humana”.

Outro fato interessante é que Blake tinha trinta e três anos ao compor *The Marriage of Heaven and Hell*, o texto diz: “Como um novo céu se iniciou, há trinta e três anos de seu advento, o Inferno Eterno revive”<sup>97</sup>. Blake pode, nesta página, estar evocando os trinta e três anos como a idade da crucificação de Jesus e o *novo céu* como a primeira parte da sua vida dedicada ao mundo exterior.

Para Bloom, matrimônio é “uma versão condensada do que Frye denomina “anatomia”, uma mescla de verso e prosa caracterizados por um tom satírico, pela amplitude da matéria tratada e um apaixonado interesse pelo erro intelectual” (BLOOM, 1980, p. 140)<sup>98</sup>. Vemos que nesta lâmina Blake trata da dualidade que é inserida na imagem, no texto e na cor em uma mescla de cores claras e escuras que referenciam os opostos. Sob o ponto de vista de Raine, as cores claras representam os estados da alma, e as cores escuras, o inferno. Blake inverte essas concepções de bem e mal para revelar a energia vital presente em todas as realizações humanas.

---

<sup>97</sup> As a new Heaven is begun, and it is now thirty-tree years since its advent, the Eternal Hell revives (Blake, 1790, *The Marriage of Heaven and Hell*, Copy E).

<sup>98</sup> En la forma, el *Matrimonio* es una versión condensada de lo que Frye ha denominado una “anatomía”, una mezcla de verso y prosa caracterizada por un tono satírico, la amplitud de la materia tratada y un apasionado interés por el error intelectual (BLOOM, 1980, p.140).

A cor azul é utilizada para enfatizar esta percepção de bem e mal, uma vez que, para Blake, céu e inferno nasceram juntos. Os detalhes visuais que compõem esta imagem mostram através da mescla de cores sensações que o artista imprimiu. O fato de a cor azul ser considerada uma cor profunda, que implica algo escuro, com uma energia voltada para o lado negativo, expressa na observação desta porção da lâmina uma incerteza.

Para Raine (1952), os contrastes harmônicos são atenuados, as cores são dispostas com toda intensidade e nos levam a impressões dúbias, transmitidas ao expectador através dos contrastes de tonalidades. Partindo dos diferentes tons de azul, ficam evidentes as manifestações dos objetos corpóreos onde o artista soluciona o enigma da representação.

Através do jogo de cores que vão do azul claro ao escuro, retomando para o claro, o artista realça a parte do corpo da mulher que dá à luz e escurece o local onde a criança está nascendo. O artista determina os efeitos que vão interagir e se opor. Como cor, de acordo com Goethe (2013), o azul pode produzir uma energia mais ligada ao lado negativo, podendo ser observado como uma contradição entre estímulo e repouso.

Assim, observamos a influência da cor azul onde imagens e detalhes visuais que a compõem nos remetem a sentimentos ambíguos. Tanto na lâmina que representa *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy* (fig.17), quanto em *The Marriage of Heaven and Hell* (fig. 18), notamos essa ambiguidade, essa troca de energias. Se, por um lado, Blake une em uma única imagem o humano, o botânico, o animal, além do espiritual e mental, criticando e satirizando alguns fundamentos legais e culturais, por outro ele revela que ciência e religião deixam de ser forças opostas, desarticulando os sistemas de pensamento nos quais detecta a dominação e a tirania.

Os estados da alma são representados através das cores escuras e profundas que a cor azul proporciona. Assim, através desta cor difícil de ser fabricada, que pode de acordo com estudiosos da cor como Bamz, Quindici, pode representar o “sonho”, a “melancolia”, a “harmonia” e a “humildade”, Blake parece concentrar conceitos nostálgicos que remetem a uma parte da vida em que não há lembranças. Em ambas as lâminas, temos a imagem de uma criança. Uma acabou de nascer, enquanto outra tem apenas dois dias. O ponto é que, quando nascemos, e quando temos dois dias de vida, como ressalta o poema, ainda não sabemos o que somos ou quem seremos.

Blake apresenta através da cor a dualidade, os opostos masculino e feminino. Para Singer, “a relação sexual é a realidade básica unificadora que existe entre os opostos masculino e feminino e, por essa união principal, a existência humana pode acontecer” (2004, p. 98).

Blake ilustra esse princípio da dualidade de sentimentos que parece ser demonstrado através do “processo de nascimento com o bebê que chora, debatendo os braços na direção do céu quando se separa da mãe” (SINGER, 2004, p. 98). A profundidade dessa cor tão dúbia que o azul representa, nos é apresentada por Blake com sua instigante visão que reforça este princípio da criação.

Nesta seção vimos a influência da cor azul, nas cópias de *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy*, cópia F, 1794 e *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia E, 1794, vários pontos expressam através da cor opostos que o artista comunica. Em *The Marriage of Heaven and Hell*, observamos que na cópia E, a cor azul divide a porção superior e a porção inferior, porém o mesmo não ocorre em outras cópias que não são objeto deste estudo mas que consideramos por terem características que fogem a cópia analisada.



**Fig. G.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Copy G, 1818, Object 3. Houghton Library.



**Fig. I.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Copy I, 1827, Object 3. Fitzwilliam Museum.

Notamos na cópia G, datada de 1818, que o azul permeia a lâmina e se concentra nas chamas e na porção esquerda da lâmina, ao passo que na cópia I, datada de 1827 temos a sensação de frieza e distanciamento que a cor azul transmite, ressaltando o fogo pálido quase apagado de onde a figura da mulher encontra-se. Curioso notar como o artista modifica nossa

percepção nas cópias F, datada de 1794 e D, datada de 1795, onde a cor azul é inserida em pontos específicos que o artista parece querer destacar. Na cópia F, notamos a cor azul apenas na parte inferior do desenho onde observamos a data 1790, que ganha destaque pela cor onde as palavras “*As a new Heaven*”, parecem ter sido pintadas propositalmente em azul destacando “Um novo céu”, o mesmo acontece com a figura do pequeno casal na porção direita, onde a palavra “*Love*” parece reforçar o sentimento do casal de mãos dadas.



**Fig. F.W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* Copy F, 1794, Object 3.**  
Morgan Library and Museum.



**Fig. D.W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* Copy D, 1795, Object 3.**  
Library of Congress.

Na cópia D, o azul é praticamente pincelado em dois pontos, próximo a perna da mulher envolta em chamas e no final da lâmina onde o infante nasce, mas o tom se acentua na perna da mulher que dá a luz.

A diferença entre adicionar cores ou subtraí-las, encontra-se no fato de que a cor percebida num objeto depende também do reflexo que é emitido em sua superfície. Vemos que as diferenças contidas nos objetos, no caso destas lâminas determinam como eles refletem ou não a luz, as cores, resultam da luz que é absorvida e refletida em sua superfície, e nessas lâminas podemos notar como o artista através da cor, expressa sensações, opondo cores que ativam e alteram os sentidos.

Na análise da cor azul, notamos a diferença de tonalidades que vão do azul-claro para o azul escuro. Na maioria das lâminas analisadas onde a cor azul se faz presente, notamos a conexão com o infinito, em uma representação que vai além das limitações físicas, que podem gerar a sensação de conexão com elementos naturais e com os dualismos que Blake trata como, bem e mal, céu e inferno, nascimento e morte. A associação da cor azul relacionada ao sentimento de paz, parece despertar novos conceitos. Bamz (1980), relata que existe uma associação efetiva entre o azul e os conceitos de “verdade”, “afeto”, “paz”, “infinito” e até de “advertência”, ligados a cor azul. Na obra de William Blake podemos concluir que tal sentimento elevado e profundo, nos leva a observar a vida de maneira real, (como acontece em “*The Marriage of Heaven and Hell*”, na cena em que a mulher dá a luz).

### 3.3 BLAKE E O AMARELO DA INSPIRAÇÃO E DA LUZ

“A luz tem uma afinidade instantânea com a cor. Toda luz é cor, segundo condições determinadas” (GOETHE, 2013, p. 39).

A cor amarela é considerada a mais próxima da luz, produz a impressão de calor, e, na pintura, ela tem um efeito iluminador. De acordo com J. Bamz, o nome “amarelo” tem origem no latim *amaryllis* (BAMZ, 1980, s.p). É considerado o símbolo da luz que irradia em todas as direções. Quindici (2013) ressalta que existe uma associação efetiva entre o amarelo e o conceito de iluminação.

Bamz (1980) relata que o amarelo produz uma sensação afetiva. Ele explica que é uma cor que simboliza um estado de alerta, associada aos sentimentos de “ciúme”, “orgulho”, “egoísmo”, “euforia”, “originalidade”, “iluminação” e “idealismo”. A sensação acromática produzida pelo amarelo está associada ao material (luz e calor). De acordo com os teóricos da cor, o amarelo é uma cor que pode comunicar inteligência, força, alegria, vontade ou inveja, ira ou covardia, traição e arrogância. Quindici explica que o amarelo “gera uma sensação de alegria, energia, luminosidade, vibração” (2013, p. 102). O amarelo é considerado o mais expansivo entre as cores, assim como o que mais atrai os olhos<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> A palavra “amarelo” pode ter a sua origem também no latim hispânico *amarellus*, de amargo. O amarelo é a cor dos deuses, masculina, que se pretende clara e ofuscante. Como o metal ouro, é a cor da imortalidade ou da eternidade, e por essa razão está presente nas talhas das igrejas e joias do Vaticano. Símbolo de comunicação entre o mundo terreno e o mundo divino na tradição indiana. Para os astecas, o deus Sol do Meio-Dia é representado

Esta cor, de acordo com Goethe (2013), em seu estado “puro e nítido é agradável e reconfortante”. É uma cor que possui “nobreza e serenidade em sua máxima intensidade”. Mas também pode ser vista como uma cor “extremamente sensível e produz um efeito desagradável” (GOETHE, 2013, p. 167). Goethe (2013) explica que, quando inclinada para o lado negativo, isto é, quando fixada em “superfícies impuras” e pouco nobres, como tecidos com baixa qualidade, feltros, entre outros, a cor perde o brilho e causa esse efeito negativo. Para Swedenborg, o amarelo é “a cor mais brilhante da mente”, e ele considera que

a esfera da graça é amarelo ouro. Sua graça muda a forma de como pensamos, proporcionando uma qualidade de luz do sol que dá vida aos nossos pensamentos. Essa qualidade na mente sugere bondade, descongelamento do coração e pensamento delicado, iluminando a mente para um ponto mais elevado. Se as pessoas sob a influência dessa cor não forem arrogantes demais podem mudar e reconhecer seus erros (1988, p. 5)<sup>100</sup>.

Em muitas culturas, a cor amarela pode ser relacionada a aspectos naturais vivificantes. Teóricos da cor como Swedenborg (1988), explicam que esta cor pode representar a iluminação simbólica do “Divino”, a fonte dos raios que são a iluminação da alma. Swedenborg descreve a cor amarela como sendo um dom. Para ele, o amarelo é “a presença divina de Cristo nos reinos do espírito como um dom espiritual” (1988, p. 5)<sup>101</sup>.

Para discutir a cor amarela, foram escolhidas lâminas que abrangem duas cores já analisadas (vermelho e azul). As lâminas são: *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy*, cópia L (fig. 19), datada de 1795, e *The Marriage and Heaven and Hell*, cópia H (fig. 20), datada de 1790. Tentaremos apresentar em um movimento interpretativo, a união dessas cores, e como a cor amarela surge iluminando e transformando cada estágio da obra de William Blake.

Nos livros iluminados, o amarelo exerce uma função central à iluminação, elevação. Blake, através dessa cor, nos leva a sentimentos que proporcionam sensações de mudanças e amadurecimento. Fatos que analisaremos na lâmina de *Songs of Innocence and of Experience-*

---

pelo amarelo dos raios dourados do sol. Os tibetanos a consideram a cor de Buda. No Islão, o amarelo tanto pode ser a cor da sabedoria, quando dourado, como pode ser a cor da traição, quando claro. Já no México, o amarelo dourado está associado ao mistério da renovação da vida através do deus. Na China o amarelo é a cor da fertilidade, os nubentes vestiam-se de amarelo. Para os chineses, o amarelo é a cor do Norte, onde se encontra o reino dos mortos. O jardim das Hespérides, na mitologia tem macieiras que dão frutos de ouros, que simbolizam o amor e a paz. Mas as maçãs de ouro também são símbolo da discórdia na guerra de Tróia. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/>> acessado em 01.09.2015.

<sup>100</sup> Swedenborg, speaks of a ‘sphere of grace’ being a ‘golden yellow’. Grace changes the way we think bringing a life-giving sunshine quality to our thoughts. It is the quality in the mind that counsels and promotes kindness, thawing out hard and brittle thinking, and lifts the mind to a higher viewpoint as though on a hilltop (SWEDENBORG, 1988, p. 5).

<sup>101</sup> [...]Swedenborg describes the divine presence [...] of Christ in the realms of spirit as a “Spiritual Sun” (SWEDENBORG, 1988, p. 5).



*Infant Joy*, cópia L (fig. 19), a cor amarela possui uma representação que podemos entender por universal, porque seus aspectos naturais se fazem presente no nosso dia a dia. Sua luminosidade pode ser expressa como forma de energia e fonte de vida, criando uma harmonia.

Vimos nas seções anteriores a diversidade que as cores podem apresentar. Analisamos, na seção 3.1, a cor vermelha na cópia B (fig. 15), e esta apresentou em geral uma dualidade ao mostrar através do mesmo tom de vermelho a indicação de vida e morte. Diferentemente da cópia analisada, na seção 3.1, a cópia F (fig. 17), analisada na seção 3.2, apresentou a cor azul, expressando as diferenças dos estados de inocência e experiência, alterando a nossa percepção e a nossa visão de mundo.

Cabe salientar que a cópia de B de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig. 15), de 1789, foi impressa apenas com o título de *Songs of Innocence* e tinha a cor vermelha. Na impressão da cópia F, de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig. 17), de 1794, a mesma lâmina passou a figurar no título de *Songs of Experience* e deixou de ser vermelha, passando a ter a cor azul. Notamos que, na cópia L de *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* (fig. 19), de 1795, isto é, um ano depois das duas composições anteriores, Blake inova mais uma vez e mistura todas as cores, agora em uma lâmina que representa os dois estados contrários de inocência e experiência.

Ao atentarmos para esta lâmina de *Songs of Innocence and of Experience-Infant Joy*, cópia L (fig. 19), observamos que ela possui uma mescla de cores não observada anteriormente. O desenho parece tomar proporções diferentes das outras lâminas, a figura da flor antes ressaltada pela transparência do papel ganha nova proporção. O amarelo inserido na porção lateral parece ressaltar a flor que se transformou. Ainda notamos a imagem de uma flor aberta com figuras humanas inseridas dentro dela. O pêndulo com a flor no lado direito passa a ter certa transparência.

O texto não se modifica em relação as outras lâminas já observadas; ainda é um poema com pequenos versos aparentemente simples. O texto da imagem pode caracterizar um ato de bênção ou proteção. Porém, Blake, ao modificar as cores, parece sugerir um terceiro estado, de uma inocência que passou pela experiência e adquiriu sabedoria. Por ser uma lâmina que apresenta cores tão intensas, o observador/leitor pode estabelecer uma análise que remete a um ciclo vivificante.

Na visão de Nurmi (1975), há neste poema um conceito “cíclico”. Nurmi explica que, quando Coleridge lia as canções, discordava da linha de “alegria infantil” do poema analisado. O crítico alega que sua linha de raciocínio baseava-se em fatos científicos. Ele explica, por

exemplo, que “um bebê de dois dias de idade, não pode sorrir e que inocência e a própria verdade da natureza devem andar juntas” (1975, p. 58)<sup>102</sup>.



**Fig 22.** W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*. Copy L, 1795, Object 23. Yale Center for British Art.

Na visão de Coleridge a primeira infância é uma coisa sagrada, pensamento que Blake parece concordar. A infância é sagrada demais para ser ornamentada, e o estado puro de inocência só pode ser visto, simbolicamente, na infância. Neste poema, de acordo com Nurmi (1975), a criança é “usada para mostrar a alegria pura” e seu “ilimitado potencial”. O “primeiro tipo de Inocência nesta formulação esquemática é rico com alegria e potencial.

A criança segue seus impulsos com entusiasmo desenfreado” (1975, p. 58), que se torna possível “não só por seu próprio potencial inerente ao ser humano, mas também por sua

<sup>102</sup> Coleridge the songs to read, Coleridge liked most of them but objected to the line in ‘Infant Joy’, ‘Thou dost smile’, because a ‘Babe of two days old not, cannot *smile*-and innocence and the very truth of Nature must go together (NURMI, 1975, p. 58).

ignorância do mundo”. A criança, nesta fase, procura a alegria sem saber se o que faz “é um bem ou um mal” e não tem “consciência da dura realidade” (NURMI, 1975, p. 58)<sup>103</sup>.

O crítico ainda explica que esse tipo de inocência é incompleta, uma vez que a ingenuidade deste estado é incapaz de lidar com a dureza que a vida iria trazer. Esse estado que por vezes deixa o homem sozinho e oprimido, que Nurmi relata, ocorre quando “a inocência da infância dá lugar a limitação do nosso potencial, para não nos ferirmos, entramos no estado contrário da Experiência” (1975, p. 58). O crítico vê um contraste puramente simbólico em *Infant Joy* que não ocorre em *Infant Sorrow* em *Experience*, “onde o bebê nasce com dor e encontra-se no limite da superação” (NURMI, 1975, p. 58)<sup>104</sup>.

Em experiência, a vida assume um aspecto diferente de inocência. Experiência é um estado de conhecimento, desilusão e até de certa amargura. Assim as ilusões alegres do primeiro estágio do qual aborda Nurmi são esmagadas pela amarga sabedoria da segunda fase. Nurmi (1975) explica que terminar no estado de experiência seria terminar em cinismo e talvez desespero.

Provavelmente por este fato, Blake cria um terceiro estado, “o da inocência sábia, que é a síntese dos dois primeiros”, porém esse objetivo “só é alcançado após o sofrimento, aspecto essencial da experiência” (NURMI, 1975, p. 59)<sup>105</sup>. Esse novo estado não é de ignorância, embora seja alegre e instintivo. Para Nurmi (1975), é um estado organizado de inocência. Blake diz que:

*The Four Zoas* habitam com sabedoria, mas nunca com ignorância, um estado em que a amargura da experiência tem sido cumprida, absorvida e transcende. Podemos ver a complexidade em *Songs of Innocence and of Experience*, com *The Little Black Boy*” (NURMI, 1975, p. 59)<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> [...] Infancy is too holy a thing to be ornamented. He might also have objected to the babe’s talking. Blake was not in this poem, or other poems of *Innocence* like it, representing nature but the pure ‘state’ of Innocence that can be seen, symbolically, in infancy. He would agree with Coleridge that infancy is a holy thing, not because it is a natural marvel but, as he suggests later in ‘The Mental Traveller’, because it represents a sort of incarnation of spirit and nature that contains the possibility for spiritualizing human life that was exemplified in Jesus. Here, however, the babe is used to show the pure joy of presumably unlimited potential. The first kind of Innocence in this schematic formulation is rich with joy and potential. The child follows his impulses with an unbridled enthusiasm - made possible not only by his own inherent human potential but also by his ignorance of the world - and he seeks joy without much thought as to whether what he does is a good or evil and without awareness of harsh realities (NURMI, 1975, p. 58).

<sup>104</sup> When the Innocence of early childhood gives way to limitation of potential, and to hurt, we enter into the contrary state of Experience. The pure symbolic contrast to ‘Infant Sorrow’ in *Experience*, where the baby is born in pain is bound and overcome (NURMI, 1975, p. 58).

<sup>105</sup> But in Blake’s scheme there is a third state, that of wise Innocence, which synthesis the first two. This is to be achieved only after the suffering that is an essential aspect of Experience (NURMI, 1975, p. 59).

<sup>106</sup> Blake’s says in *The Four Zoas* ‘dwells with Wisdom, but never with Ignorance’, a state in which the bitterness of Experience has been met, absorbed, and transcended. In the *Songs of Innocence and off Experience*, it is symbolized by the complex stratum of Innocence, of which ‘The Little Black Boy’ is a clear example (NURMI, 1975, p. 59).

Assim, na inocência organizada ou na inocência que habita com conhecimento, que é o conceito central das canções, o estado contrário à experiência é um dos dois estados da alma humana, visto como símbolo parcial e preparatório para experiência. O fato que Nurmi aponta é que a “infância expressa uma alegre e instintiva qualidade essencial: a inocência, mas não retrata a complexidade que é a característica distintiva do estado organizado” (1975, p. 59). Isto é expresso não só nas *Songs of Innocence* como nos versos discutidos, mas também na síntese das duas canções.

No entanto, não podemos considerar que as canções mais simples expressem apenas o nível mais simples de inocência. Ao lermos *Songs of Innocence and of Experience*, observamos uma espécie de espiral no desenvolvimento do contexto, em que uma canção implica na outra, como um trampolim que nos arremessa em uma direção simbólica, que conduz a ideia abordada por Nurmi de uma “inocência organizada”.

Talvez os vários pares que observamos em *Songs of Innocence and of Experience*, que em princípio parecem expressar dois pontos de vista contrários, ou duas fases da vida, possam ser traçados e até integrados através da cor, que pode auxiliar e interferir no que sentimos ao observar cada lâmina, uma vez que a percepção não é somente “vista com os olhos, mas também e sobretudo decodificada com o cérebro, a memória, os conhecimentos e a imaginação” (PASTOREAU, 1997, p. 66).

Para tanto, cabe a observação de uma cor que pode influenciar na forma de examinar a lâmina. Na figura 19, notamos a interferência da cor preta, e tal interferência nos leva a uma observação dupla. Se, por um lado, temos uma cor que transmite a sensação do encontro com a luz representada pela cor amarela, por outro, temos a ausência de luz provocada pela influência da cor preta.

A influência da luz e da clareza provocada pela cor amarela inserida na porção direita pode representar os caminhos tomados no passado, caminhos que se contradizem. A luz desta lâmina pode ser a voz da consciência, relacionada a uma pessoa que se encontra em um estado de cobrança pessoal, em um campo intermediário, ou seja, com um entendimento de vida contraditório.

O amarelo também pode representar um ponto de equilíbrio, assim, ao inserir o amarelo na porção direita e o azul na porção esquerda, ambos possuem uma conexão com o infinito e geram a sensação de uma conexão entre os estados de inocência e experiência.

---

Por exemplo, ao compararmos as figuras (15, 17, e 19), observamos que vermelho que aparece na flor, na cópia L (fig. 19), é mais rosado, menos vivo do que o que observamos na cópia B (fig. 15). O elemento central desta lâmina, cópia L (fig. 19), desperta para imaginação. Essa cor possui um efeito singular, proporciona a impressão de seriedade e dignidade, talvez a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude vistam esta cor. Já na cópia F (fig.17), a flor é azul, e esse tom pode representar uma perda do estado de inocência para experiência. Ele perde a vivacidade que observamos na flor da cópia B (fig. 15), que comunica a efervescência de vida e a energia. Notamos que, segundo a propriedade de cada cor, a imagem absorve parte da luz que reflete em outra parte.

A mulher que segura o infante passa a ter as vestes azuis e a outra infante em pé agora tem suas vestes brancas. Tais diferenças provam os estados contrários da alma, que possivelmente estejam caracterizados através dessas pequenas mudanças de cores nas roupas dos personagens que habitam a flor.

Na maioria das cópias analisadas, a cor da flor permanece igual, porém, na cópia F (fig. 17), Blake muda a cor da flor. Do vermelho, que utiliza na maioria das cópias, passa para o azul. A cor das figuras internas se alteram, mudam do azul para amarelo ou branco. A figura adulta, por exemplo, tem, em cada uma das três cópias analisadas, a sua cor substituída. O artista parece brincar com as cores e os sentidos.

Observamos que a cor da roupa de quem segura o infante, que aparece sempre nu, modifica-se a cada cópia. Notamos que na cópia B (fig. 15), a mulher sentada tem as vestes brancas, na cópia F (fig. 17), a cor de sua roupa passa a ser amarela e finalmente na cópia L (fig. 19), sua roupa é azul. O mesmo acontece com a pequena criança de asas. Na cópia B (fig. 15), tem sua roupa amarela, na cópia F (fig. 17) e na cópia L (fig. 19), aparece com vestes brancas.

Assim, nas lâminas onde a flor é vermelha, como na cópia B (fig. 15), cor que representa vida, intensidade, a figura adulta tem suas vestes brancas puras inocentes; ao passo que na flor azul, cópia F (fig. 17), o artista nos leva a refletir sobre a experiência adquirida dando às vestes da figura adulta a cor amarela, como se a imagem revelasse uma ressignificação em relação a cor, abrindo espaço para uma dimensão simbólica que remete a pureza feminina e a suas modificações.

Na cópia L (fig. 19), a cor da roupa da figura adulta é azul, produzindo um efeito de maturidade como se o artista estivesse expressando modificações que se dão com a experiência. Quando observamos a cisão entre o amarelo e azul e principalmente sua intensificação através do vermelho, fica claro que os opostos se atraem e se ligam em suas essências divergentes. A

combinação de azul e amarelo é uma combinação simples, mas o vermelho no meio da lâmina dá certo estímulo às cores.

A simplicidade da imagem remete às experiências comuns que podemos relacionar às plantas e aos seres humanos, bem como sua ligação com a natureza e nossa relação com ela. Ambas abrem espaço para uma dimensão simbólica, onde o código místico parece transformar-se através das cores. Notamos certa simultaneidade entre texto, imagem e cor a partir da dimensão visionária que se transfigura entre o real e o imaginário.

Ao observarmos detalhadamente vemos que o amarelo ao lado do azul resulta de uma combinação que tem algo em comum. Essas duas cores parecem significar os opostos. A cor amarela encontra-se na porção direita da lâmina e toca palavras como: “days old”, “I call thee”, “smile”, “while”, “dont smile”, “befall *thee*”. A cor azul encontra-se na porção esquerda, curiosamente estas cores não se misturam, estão divididas como podemos observar na cópia L (fig. 19. a).



Fig 19.a. W. Blake, *Songs of Innocence and Experience- Infant Joy*. Copy L, 1795, Object 23. Yale Center for British Art.

Na porção esquerda onde temos a mulher sentada vestindo azul, notamos o mesmo tom azul marcando o meio do poema entre frases inteiras como: “*Sweet joy befall thee*”, “*Pretty joy*”, “*Sweet joy but two days old*”, “*Sweet joy I call Thee*.”

Blake usa o azul especificamente nas frases que aludem aos sentimentos de alegria como: “Que sejas feliz”, “Bela alegria”, “Doce alegria que só tem dois dias”, “Doce alegria te chamo”. Essas frases demonstram que o artista, através deste poema aparentemente simples, foge do padrão ao inserir uma cor que produz diferentes efeitos e nos remete a uma espécie de ilusão. Sabemos que tanto a cor azul como as palavras citadas produzem sentimentos momentâneos e ilusórios, onde as inquietudes são transformadas em emoção.

Na porção direita e em meio ao texto observamos que a cor amarela se espalha pela lâmina iluminando-a, a cor é fortemente contrastada com o preto, seja em seu contorno marcado ou em suas sombras, onde notamos certa transgressão. Acreditamos que, ao enfatizar a cor, Blake pode estar pintando em um discurso, desafiando as palavras, as impressões da pintura.

A cor em Blake nos leva à observação de diferentes estímulos, proporcionando diversas sensações que são representadas em uma atmosfera onírica. A influência da cor amarela, observada em um movimento interpretativo, demonstrou um estado puro de inocência, onde constatamos que Blake alude simbolicamente à infância como um estado inviolável.

Em *The Marriage and Heaven and Hell*, cópia H (fig. 20), datada 1790, os mistérios do desconhecido, das forças opostas que se encontram na natureza e no próprio homem, nos desafiam a compreender essa obra repleta de sentidos, mitologias e energia criativa. *The Marriage and Heaven and Hell* destaca-se por sua combinação de gêneros, através da “voz do diabo”, alude à teologia Swedenborg, a história bíblica, valoriza a energia e a paixão como pontos positivos, caracteriza a razão como restrição ao discernimento, seja ele espiritual ou auto-expressivo.

Blake apresenta elementos visuais que enfatizam os sentidos do corpo, expressam os opostos. As oposições de céu e inferno, corpo e alma, nascimento e morte ampliam nossas experiências imaginativas. Muitos pintores exploram as tonalidades da cor amarela de forma muito intensa, mas, no caso de Blake, observamos que ele não explora somente a cor, mas a fusão que esta cor pode proporcionar em todas as instâncias aplicadas.

Percebemos uma variação de tonalidades que vão do azul ao amarelo, misturando-se ao vermelho. A mistura dessas cores provoca uma alquimia sensorial que nos remete aos estados contrários, aos opostos de céu e inferno. Tal fusão de cores não acontece na seção anterior. Nele a lâmina analisada, cópia E (fig. 18), mostra que o artista concentra tons de vermelho e azul basicamente.



Fig 20. W.Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Copy H, 1790, Object 3.  
Fitzwilliam Museum.

A luminosidade não se concentra em um ponto específico, o tom amarelo permeia imagem/texto representando a ambiguidade transformadora que Blake desenvolve em seu processo criativo. A figura da mulher em chamas parece reproduzir o elemento mais puro da vida que presenciamos através da união das cores. O processo de autopercepção que o artista sugere parece revelar que a cor parte dessa busca, desse processo criativo. Essa é a única cópia de *The Marriage and Heaven and Hell* que possui um texto com cores variadas.

Na porção superior a mulher repousa entre as chamas e parece ser consumida pelo fogo, seus braços abertos podem indicar a aceitação. Na porção inferior há uma imagem de nascimento e dois infantes que parecem ser de sexos opostos reforçam sentido de oposição em contraste com o texto

O texto, como vimos, sugere um recomeço, indica uma resposta a Swedenborg e seu conceito de Céu e Inferno. Tavares explica que o “místico associa o ano de 1757 com a constituição de um novo céu, Blake anuncia o surgimento de um novo inferno” (TAVARES, 2012, p. 201). De acordo com Tavares (2012) essa referência encontra-se em Isaías 34 e 35,



capítulos que “libertam e condenam o estilo profético da bíblia” (2012, p. 201). Segundo Singer (2004), esta divisão “é refletida na separação de Esaú do Paraíso” e as referências a Isaías 34 e 35 dizem respeito “[...] a Deus expulsando Esaú e tornando o deserto mais uma vez fértil” (2004, p. 97). Blake refuta a ideia de equilíbrio entre Céu e Terra no texto ele diz: “Sem contrários não há progressão”<sup>107</sup>.

Ao analisarmos as cores, não descartamos a hipótese de Blake ter se espelhado em algumas das teorias de Boehme, nesta lâmina (fig. 20), o observador/leitor pode perceber como a cor vai de encontro com o conceito dos *Três Mundos*. O primeiro conceito discorre sobre o *Mundo da Escuridão* que notamos através da cor vermelha, que é fonte de vida. Notamos que, quando as cores são claras e radiantes, como é o caso da cor amarela representada nesta lâmina (fig.20), os estados da alma parecem iluminados. O *Mundo da Luz*, conforme os ensinamentos de Boheme é facilmente representado por esta cor em razão da sua característica natural e também por preservar “o original eterno de todos os poderes tinturas e virtudes” (1998 p. 6).

Através do terceiro conceito desenvolvido pelo poder transformador, que demonstra estados contrários como a tirana do *Mundo Externo* ou a energia criativa, a cor se manifesta como necessária a existência humana. Observamos na imagem que a cor amarela produz uma impressão calorosa e agradável, é parte iluminada e ativa da lâmina.

Outro ponto que notamos é que além de misturar as três cores primárias, Blake enfatiza as palavras através da cor, opõe dualismos de existência corpórea e espiritual com palavras como: “*heaven*”, “*love*”, “*Human*”, “*Reason*”, “*Energy*”, “*Paradise*”, “*Attraction*”, cada uma escrita em uma cor diferente. A palavra “*heaven*” aparece escrita em azul em meio às letras amarelas e avermelhadas, tal cor proporciona uma sensação de calor e pode reforçar o lado ativo em contraste com o negativo, a partir da sensação de frio produzida pela cor azul, pode indicar a inquietação que a palavra céu representa na obra de Blake.

O nome de “Swedenborg”, também é destacado com a cor azul, tal destaque pode representar que “Swedenborg” não pode ir além, seu conceito é limitado ele recua diante da imaginação. Tal ponto vai de encontro com o único parágrafo escrito com a cor azul que diz: “Desses contrários emana o que o religioso denomina Bem & Mal. Bem é o passivo que obedece à Razão. Mal, o ativo emanado da Energia”<sup>108</sup>. A porção direita da lâmina possui um tom de

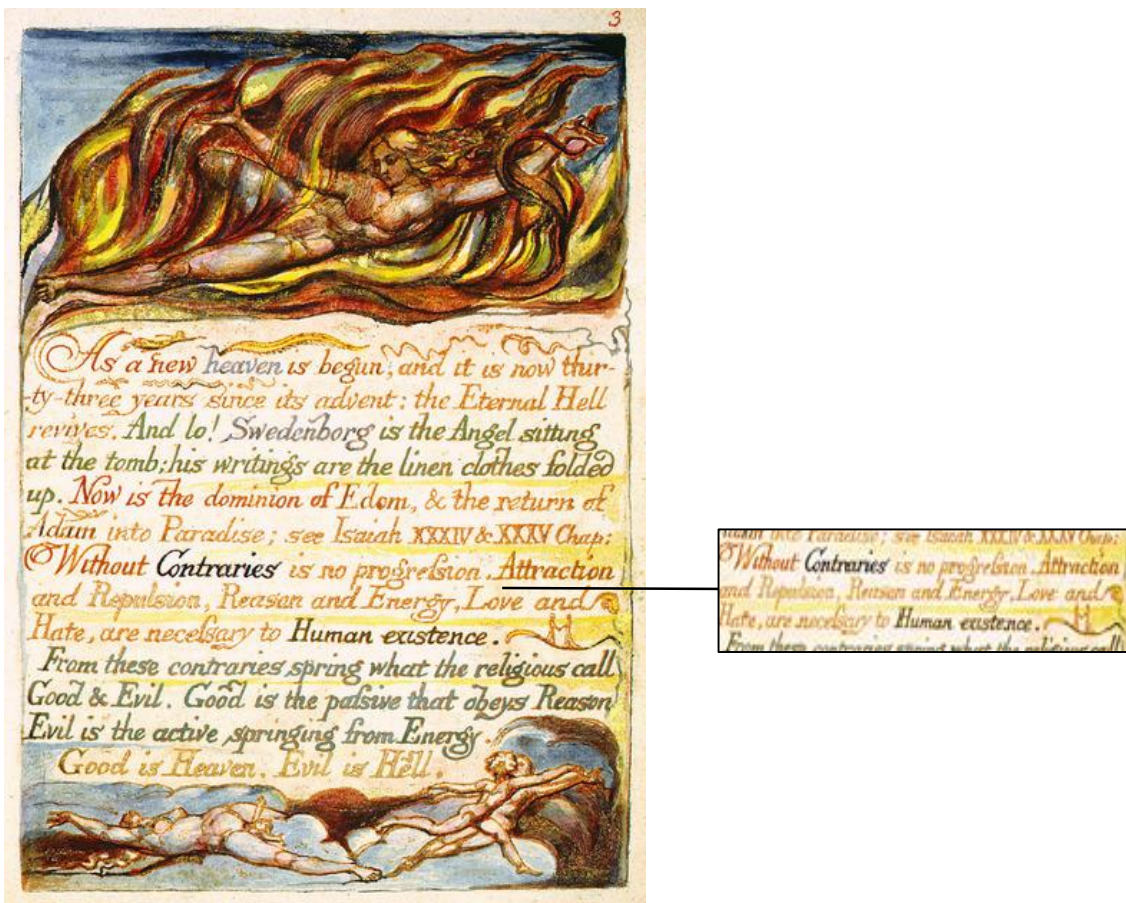
---

<sup>107</sup> Without Contraries is no progression (Blake, *The Marriage and Heaven and Hell*).

<sup>108</sup> Nota: tradução de Tavares (2012, p.200). From these contraries spring what the religious call Good& Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy (Blake, *The Marriage and Heaven and Hell*).

amarelo mais puro, tanto em meio às chamas, como nas pequenas partículas que o artista ilumina.

Algumas partes do texto estão destacadas pela cor amarela como observamos na (fig. 20), nas palavras “Paradise”, “Attraction and Repulsion”, “Reason and Energy”, “Love and Hate” Blake usa uma mistura de amarelo com vermelho. O texto em relação à imagem mostra elementos visuais que satirizam o pensamento de Swedenborg, enfatizam o corpo e seus sentidos. A imagem da mulher em chamas pode aludir aos cinco sentidos. Para Tavares os cinco sentidos que Blake demonstra nesta imagem são: “ver o fogo, ouvir seu crepitar, tocar seu calor, cheirar sua fumaça e sorver sua essência” (2012, p. 201).



**Fig 20.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.  
Copy H, 1790, Object 3.  
Fitzwilliam Museum.

A imagem também pode demonstrar uma experiência sexual ao mostrar gestação e nascimento. Os opostos são expressos tanto nos infantes da porção inferior direita, quanto pelo

pequeno casal que se encontra bem acima dos infantes. O casal de mãos dadas paira sobre uma folha que pode representar a ligação com a natureza.

Blake usa o amarelo em diferentes cópias e períodos distintos. Nas seções anteriores, observamos a diversidade que as cores podem representar. Em especial, notamos que a imagem de *The Marriage and Heaven and Hell*, demonstra referências visuais e textuais que comunicam uma composição de cores que abrangem todos os sentidos.

Em *The Marriage and Heaven and Hell* Blake aborda ideias religiosas repletas de dualismos como Bem e Mal, Céu e Inferno através de signos visuais e textuais. A crítica relata vários pontos textuais como o que citamos sobre Swedenborg, ou conceitos bíblicos como Isaías. O conceito de equilíbrio entre Céu e Terra prometido por Swedenborg e contestado por Blake, ganha destaque no relato de Tavares (2012) quando este explica que uma possível fonte para as ideias de Blake pode ser encontrada no livro “*História da Corrupção da Cristandade* (1782), de Joseph Priestley, figura central do iluminismo científico inglês no século 18” (2012, p. 201). Tavares cita que, entre os argumentos de Priestley, “está a contaminação de ‘crenças pagãs’ no cristianismo, como a distinção entre a alma e o corpo”, diz que “diversos críticos associam o pensamento de Priestley à crítica de Blake ao dualismo” (2012, p. 201).

Vários autores criticam as mesmas oposições, mas Tavares (2012) explica que tais distinções “não passam de outra forma de opressão e dominação, quer política, quer religiosa, conclusão muito semelhante a de Blake” (2012, p. 201). Eaves (1982) explica que em *The Marriage and Heaven and Hell*, Blake desenvolve longamente as ideias, fato que nos leva a perceber a superioridade do céu e do inferno, anjos e demônios. Porém, o ponto em questão é que quando anjos e demônios argumentam que seu verdadeiro tema é Deus, só então observamos que de fato o verdadeiro tema e o personagem central de *The Marriage and Heaven and Hell*, pode ser esse Deus. Eaves afirma que a pergunta essencial em *The Marriage and Heaven and Hell* é: “quem é Deus e onde é que ele mora?” (EAVES, 1982, p.23)<sup>109</sup>.

Especialmente neste capítulo notamos a transformação que a cor proporciona. A essência da obra de Blake é compreendida também através da cor. Em alguns momentos a imagem produz uma sensação de calor e certo contentamento nos invade, esta cor representa uma dualidade de sentidos que vão do incandescente ao suave reflexo do poente. Presenciamos a fusão das três cores (vermelho, azul e amarelo), cores que se misturam ao olhar transformando-se a cada instante em uma progressão que proporciona sentimentos positivos e

---

<sup>109</sup> The essential questions that *The Marriage* raises are who is God and where does him live?(EAVES, 1982, p. 23).

negativos. A verdadeira oposição que Blake sugere não se encontra apenas em imagem e texto, ela faz-se presente pela cor. Quando atentamos para as imagens e os objetos percebemos que estes são vistos, não porque estão presentes, mas porque podem ser imaginados e sentidos através da cor. A cor parece representar o eterno conflito entre vontade e desejo.

Em nossa pesquisa, verificamos que, na cópia F (fig. 21), Blake parece brincar com as cores, o amarelo se apresenta na porção superior salientando o corpo da mulher.

Outro ponto a ser observado é que este tom de amarelo intenso volta a ser utilizado por Blake apenas na cópia G (fig. 22), datada de 1818, onde podemos notar o efeito de luminosidade que perpassa a porção superior esquerda. Curiosamente, na parte inferior, o amarelo perde intensidade, torna-se suave, quase transparente

Concluimos que, tanto na cópia H (fig. 20) quanto na cópia G (fig. 22), o amarelo intenso predomina, e o artista não utiliza esse tom em outras lâminas. Atentamos que na cópia H (fig. 20), objeto da nossa análise, Blake passa a trabalhar a cor amarela em toda lâmina. Inclusive as letras do poema ganham cores, Blake destaca algumas palavras em diferentes cores, utiliza o azul, o amarelo e vermelho. Esta cópia ganha vida através da cor.

A cor amarela, aqui analisada, parece propor um equilíbrio de todos os sentimentos. Nessas lâminas, Blake apresenta as cores de forma equilibrada, em uma medida intermediária, e não em seus extremos, demonstrando a aplicação da cor na dosagem correta, agradável, como se tivesse alcançado o caminho pretendido, um estado iluminado que irradia através da sua obra energias positivas. Nesta análise também observamos, que a cor amarela está associada a iluminação, e de acordo com Bamz (1980) elas pode representar o “idealismo”, o “ciúme”, o “orgulho”, a “euforia” e a “originalidade”.

A obra de Blake está repleta desses conceitos que se estabelecem através da cor, imagem e texto, onde a influência das cores existe e pode proporcionar uma interpretação ambígua. A influência exercida pelas cores deve ser estudada de acordo com o ideal proposto pela obra.

Nos livros iluminados, o amarelo exerce uma função central à página. William Blake demonstra que palavras e cores atraem energias ativas, intensas, uma verdadeira mistura de sensações e sentimentos. Parece que através da cor da lâmina, Blake também enfatiza os opostos, ressalta cada parte da cor amarela que recebe luz e reflete a outra parte.

A cor amarela nesta lâmina pode representar sensações que conforme estudiosos da cor como J. Bamz e Quindici, representam força, alegria, vontade, ira, traição e arrogância. A ideia dualista é apresentada em todos os aspectos, seja através do poema, das imagens ou da cor, em oposições que ampliam os sentidos.



**Fig. 18.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy E, 1794, Object 3. Fitzwilliam Museum.



**Fig. 20.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy H, 1790, Object 3. Fitzwilliam Museum.



**Fig. 21.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy F, 1794, Object 3. Morgan Library and Museum.



**Fig. 22.** W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy G, 1818, Object 3. Houghton Library.

Concluimos a análise dessas cópias iluminadas nos perguntando se podemos não imaginar uma luz mais forte e melhor do que nosso olho mortal pode ver. A resposta baseia-se na reflexão que Blake nos proporciona ao combinar ideias e misturar cores. Vimos que “escrever um poema consiste sempre em descrever uma representação visual” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 71), e Blake parece demonstrar através dessa representação visual e do poder da imaginação uma singularidade que se renova em cada tom. Somente pela nossa imaginação e pelos nossos sentidos seremos livres das amarras e das convenções. A verdadeira visão perpassa a fusão das cores e permanece na sensibilidade que cada parte da criação nos revela.

## CONCLUSÃO

O tema de Blake é a sondagem da alma humana através do conflito eterno entre o bem e o mal, a inocência e o pecado. E se, para isso, ele recorre à natureza, é para transformá-la em seguida em verdade espiritual. Sendo a vida infinita em sua essência podemos utilizar como chave a imaginação ou visão. Arantes (2007) explica que Blake diz que “A imagem imaginativa retoma pela semente do pensamento contemplativo” (2007, p. 5).

Concluimos que o tema de Blake é sobre a alteração da percepção e principalmente da nossa visão de mundo. Nos livros iluminados não devemos procurar um efeito isolado da cor. Devemos aguçar nossa percepção para que possamos notar não só o efeito estético, mas os fatores que exercem uma ação estimulante de cada obra. O espetáculo que as cores proporcionam aos olhos de cada observador/leitor despertam sentimentos distintos. Os valores cromáticos dos livros iluminados são variáveis entre tom e superfície, tempo e espaço, expressando para cada espectador um significado. Blake considera sua arte a partir de caracteres que lhe são próprios. Sua pintura tem identidade própria e através da cor alcança sua finalidade apresentando sua própria essência.

Como espectadores podemos visualizar a cor e refletir sobre seu significado. Cada pessoa poderá refletir sobre a cor cuja influência está relacionada a sua visão pessoal, criando uma conexão com a obra. Não conseguiremos imprimir a visão do artista no momento que imprimiu cores à sua obra, apenas poderemos reescrever uma história sobre a nossa visão de luz e sombras como se estivéssemos pintando uma tela em branco, escolhendo as cores que nos atraem, combinando sensações e sentidos, aperfeiçoando nossos conhecimentos, demonstrando como a cor confere existência as imagens da nossa imaginação.

Lichtenstein mostra que “a essência da pintura não consiste apenas em agradar aos olhos, mas em enganá-los” (1994, p.172). Ela afirma que a pintura não se contenta em “mostrar o visível; ela torna o invisível ao pintar sentimentos, emoções e não apenas a forma exterior” (1994, p.158). Buscamos explicar porque cada cor possui uma influência exclusiva, demonstrando sua relação entre a cor e a sua influência na obra de Blake.

Observamos que as pesquisas em grande parte revelam a parte técnica da influência da cor, através de uma análise do efeito que a cor causa nas pessoas. Entender as influencias das cores sem associações superficiais é muito complexo, vários fatores superficiais interferem na reação das pessoas em relação as cores. A interpretação da cor varia de pessoa para pessoa. Vimos por exemplo, que a cor vermelha alude ao desejo, a impulsividade, e até a violência. O mesmo vermelho que é vida, também representa morte. Na obra de Blake podemos entender

que a cor vermelha é o desejo em sua concepção mais pura. Todas as associações que a cor vermelha representa estão intimamente relacionadas ao desejo. Por exemplo, a associação da cor vermelha relacionada à força. Quando existe o desejo, existe à força de vontade para supri-lo. A existência da força do desejo cria a possibilidade de superá-lo. Bamz (1980), baseado na visão científica moderna, explica que a cor vermelha possui uma associação efetiva entre conceitos de “força”, “energia”, “paixão”, “violência”, “calor”, “agressividade”, entre outros. Ao analisarmos a cor vermelha na obra de Blake, ficou claro que essas associações são possíveis. O artista mostra tais conceitos através dos tons de vermelho que utiliza nas lâminas analisadas.

Para atribuir um sentido mais expressivo à importância da cor na obra pictórica aqui tratada, lembramos Lichtenstein (1994), que parte da explicação de Roger Piles. Piles atribui o colorido às totalidades das determinações especificamente visuais da pintura, servindo-se de um argumento que “[...] atesta superioridade da visão em relação ao tato, comprovando assim a superioridade da cor sobre o desenho” (1994, p. 160). Lichtenstein (1994) explica que o colorido era censurado por sua “materialidade” e tido como uma parte “maldita da representação”. Menciona que a resposta de Piles foi definir o desenho “como a parte cega da pintura” (1994, p. 160), ele exclui o desenho da ordem do visível, posicionando-o em um universo onde as “representações são cegas por definição: o da linguagem” (1994, p. 161).

Lichtenstein (1994) considera que o “[...] desenho não é uma arte e sim uma técnica cujo exercício está sujeito às condições de um aprendizado escolar” (1994, p. 161), enfatiza que a parte que compete ao pictórico e ao tátil representa um ponto essencial, onde podemos estabelecer a diferença entre o “visível e o dizível”, isto é, “a oposição entre o colorido e o desenho” (1994, p. 161). Em uma visão mais contemporânea caberia dizer que o desenho poderia ser uma espécie de ‘gramática da pintura’, onde o autêntico exercício desta arte só poderia começar com existência do colorido.

As cores são estudadas em geral como quentes e frias e, na maioria das pesquisas, apontam relacionarem-se com as experiências emocionais ou pelo efeito prático referente à absorção de luz e calor. Vimos, com Goethe (2013), por exemplo, que a cor vermelha é tida como a que absorve mais calor, portanto é a cor mais quente, a cor azul é considerada mais fria e absorve menos calor, o amarelo pode se aproximar de uma cor quente ou fria. Goethe (2013) explica que cada uma das cores primárias pode se distinguir dentro de sua própria ‘gama de tons’ podendo ser vistas como quentes ou frias.

Tal ponto fica claro ao analisarmos as lâminas da obra de Blake. Cada uma tem uma mistura específica que nos remete a sentidos diversos. As cores se transformam de acordo com



sua composição em uma obra pictórica como (quentes ou frias) e essa divisão determinará a função espacial de cada cor. Uma vez que de acordo com Tiski “cores quentes remetem a profundidade, densidade, materialidade; diminuindo espaço ou avançando em nossa direção” (2000, p. 168). As “cores frias provocam a sensação de distância, imaterialidade, transparência recuando e abrindo espaços” (TISKI, 2000 p. 169).

Nas obras analisadas a mescla de cores quentes e frias provoca o movimento visual no plano pictórico. Se atentarmos para lâminas em que Blake utiliza a cor vermelha despertaremos para o campo da sensualidade, da excitação, ao contrário de quando observamos a cor azul, que nos remete a certa impessoalidade, ela nos toma de sensações que denotam certo distanciamento. Assim podemos refletir sobre o fato das cores evocarem uma determinada mensagem que é expressa no momento da escolha do artista.

A cor nas obras analisadas parece ter a finalidade não só de ressaltar figuras e elementos do desenho. O contraste de cores escolhido por Blake em cada obra foi pensado para favorecer não somente a nitidez dos contornos diferenciando as figuras de fundo. As semelhanças que observamos ao analisar as lâminas vermelhas, azuis e amarelas não apresentam a mesma propriedade. Foram construídas a partir de sequências rítmicas obtendo qualidades estéticas, a gosto do artista que cria focos de tensão espacial determinados pela direção de cores opostas entre si.

Ao analisarmos a obra blakeana vemos que os contrastes de luz, sombras e cores chamam atenção em primeiro lugar, auxiliam na memorização dos detalhes e na distinção dos mesmos no espaço sugerindo em um primeiro momento profundidade, distância e até certa tridimensionalidade da obra formando semelhanças colorísticas. Porém, ao isolar as cores primárias em cada lâmina observamos que estas se estendem para cores vizinhas, o uso dessas cores de maneira contraposta dá lugar a um contraste repleto de sentidos. Por exemplo, o artista ao utilizar um fundo branco, fato recorrente na maioria das lâminas analisadas, destaca o vermelho, azul ou amarelo, bem como as letras. Tal utilização da cor de fundo reflete a escolha da cor que o artista quer enfatizar.

Outra observação é em relação à cor preta, que embora não seja analisada neste trabalho, é utilizada como recurso para contorno e delineamento e demonstra a preocupação de Blake em salientar a cor escolhida. Isto porque, de acordo com estudiosos da cor como Tiski, a cor preta forma excelente contraste ou limite com o vermelho, azul e amarelo. Nas lâminas analisadas, pode favorecer a clareza da obra pictórica. Tiski ainda relata que o preto parece ser um recurso utilizado apenas para manter uma separação física das cores no plano espacial do desenho, não para enfatizar forma ou contorno, uma vez que “o contorno em negro nas obras pictóricas evita

o efeito de fusão espacial” (2000, p.173). A harmonia das cores primárias utilizadas por Blake misturadas em diversas proporções não prejudicam ou beneficiam o conjunto das cores. O ponto está na proporção aplicada em cada uma delas nas diferentes obras.

Ao estudar a forma como William Blake modifica a concepção tradicional do livro através da cor, vimos que tal interpretação em sua obra pode alterar o significado de sua arte. Porém, entender qual sua fonte de inspiração é complexo. Ao realizarmos um estudo detalhado das cores, notamos que a cor nos livros iluminados pode atuar com interpretações que podem ser vistas como alegóricas, simbólicas ou místicas. A obra de Blake está repleta desses conceitos que se estabelecem através da cor, imagem e texto, onde a influência das cores existe e pode proporcionar uma interpretação ambígua. A influência exercida pelas cores deve ser estudada de acordo com o ideal proposto pela obra. Como espectadores podemos visualizar a cor e refletir sobre seu significado. Cada pessoa poderá refletir sobre a cor cuja influência está relacionada a sua visão pessoal, criando uma conexão com a obra.

Não conseguiremos expressar a visão do artista no momento que imprimiu cores à sua obra, apenas poderemos reescrever uma história sobre a nossa visão de luz e sombras como se estivéssemos pintando uma tela em branco, escolhendo as cores que nos atraem, combinando sensações e sentidos, aperfeiçoando nossos conhecimentos, mostrando como a cor confere existência as imagens da nossa imaginação. A cor nos livros iluminados pode ser como uma linguagem muda que se expressa livremente formando um diálogo através de um meio não verbal de comunicação. O estilo de Blake é vivo e nos leva a uma contínua (re)invenção interior em busca de um rumo imprevisível, como o efeito de seus ácidos corrosivos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKROYD, Peter. **Blake**. London: Sinclair-Stevenson, 1995. p. 43-117-118-183.
- ARANTES, Antônio José. **O Matrimônio do Céu e do Inferno e o Livro de Thel**. São Paulo: 2007.
- ARASSE, Daniel. **A Carne, a Graça, o Sublime**. In: Corbin Alain. Courtine, Jean-Jaques Vigarello, Georges. Petrópolis: Vozes, 2009.
- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna - Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AGUIAR, José. **Cor e Cidade Histórica - Estudos cromáticos e conservação do património**. Porto: Ed. FAUP, 2002.
- ÁVILA, Cristina, BHERING, Mário. **A História da Aquarela**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- BAMZ, J. **Arte y ciencia del color**. Barcelona: Ediciones de Arte, 1980.
- BEHRENDT, S. C. **Reading William Blake**. London: Macmillan Press, 1992.
- BENTLEY, G.E. **The Stranger from Paradise – A biography of William Blake**. New Heaven and London: Yale University Press, 2003.
- BENTLEY, Jr., G. E. **Blake Records**. New Haven and London: Yale University Press, 2004. p. 50.
- BERNARDO, Luís. M. **Histórias da Luz e das Cores**. Portugal: Universidade de Porto, 2009. p. 53
- BINDMAN, David. **Blake as an artist**. Oxford: Phaidon Press, 1977. p. 68.
- BOEHME, Jacobe. **A Aurora Nascente**. São Paulo: Paulus, 1998.
- BLOOM, Harold. **The Visionary Company**. London: Conell University Press, 1971. **La Compañia Visionaria William Blake - el otro lado/ ensayo**. Trad. Mariano Antolin Ratto y Pablo Gianera. Córdoba: Adriana Hidalgo, 1999.
- CUNNINGHAM, A. **The Lives of the Most Eminent Painters**. Vol II. New York: Harper & Brothers, 1837.
- DAMON S. Foster. **A Blake Dictionary**. In: **The Ideas and Symbols of William Blake** University Press: New England, 1988.
- EAVES, Morris. **William Blake's Theory of Art**. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- ESSICK, Robert N. (ed.). **Songs of Innocence and of Experience**. Edited with a Commentary by Robert N. Essick. San Marino, CA: Huntington Library Press, 2008. p. 84-128.

\_\_\_\_\_. **William Blake - Images and Texts**. San Marino: Huntington Library, 1997.

\_\_\_\_\_. **William Blake - Printmaker**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

ERDMAN, David V. Ed. **The Complete Poetry and Prose of William Blake**. Commentary by Harold Bloom. New York: Anchor Books, Division of Random House, 1988.

\_\_\_\_\_. **William Blake's Complete Illuminated Works-** With a Plate-by-plate Commentary. Garden City, New York: Doubleday- Anchor, 1974.

FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry - A Study of William Blake**. Princeton University Press: Princeton, 1990.

GARCIA, Sergio Prata. **Técnicas de Pintura para artistas**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003. p. 65-66.

GILCHRIST, ALEXANDER. **The Life of William Blake**. Londres: J.M. Dent and Sons, 1945.

GOETHE J.W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013. p. 79-80-132-133.

HAGSTRUM, Jean H. "Blake and the Sister-Arts Tradition". In: Erdman, David V. Grant, John E. (Ed.) **Blake's Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970.

\_\_\_\_\_. **William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse**. Chicago: Chicago University Press, 1964.

HIRSCH, JR.E.D. **Innocence and Experience: An Introduction to Blake**. New Haven: Yale University Press, 1964. p. 197-198.

KANDINSKY. **Coleção Grandes Mestres**. Trad. Monica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011. p. 10-37.

KEYNES, Geoffrey. **Blake Studies - Notes on his life and works in 17 chapters**. New York: Haskell House, 1977.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A Cor Eloqüente**. Tradução de Maria Elizabeth Chaves Mello e Maria Helena de Melo Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 161.

LISTER, Raymond. **Infernal Methods**. Londos: Bell and Sons, 1975. p. 36-37.

LEYMARIE, Jean. **Watercolours- From Dürer to Balthus**. London: Skira, 1984. p. 117.

LUSCHER, Max. **O teste das cores**. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1989.

LOURENÇO, Isabel M.G. **The William Blake Archive: da Gravura Iluminada à Edição Eletrónica**. Dissertação: (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2009.

MELHORAMENTOS, M. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1997.

MILLER, Dan, BRACHER Mark and AULT Donald. **Critical Paths: Balke and the argument the method** - Blake's Feminist Revision of Literary Tradition in the Sick Rose (Elizabeth Langland) Duke University Press: Durham and London, 1987. p. 225-243.

NURMI, Martin K. **William Blake**. Hutchinson & CO, London: 1975. p. 58-64.

OSBORNE, Roy. **Books on color since 1500: A history and Bibliography of Colour Literature**. Boca Raton. Florida: Universal Publishers, 2013. p. 5.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo. Perspectiva, 1989. p. 55-58.

PASTOREAU. Michel. **Dicionário das Cores do nosso tempo**. Lisboa: Estampa, 1977. p. 14.

PICCITTO, Diane. **Blake's Drama**. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 45-46.

PORTELA, Manuel. Autoprodução & Autoconhecimento: A forma dos Símbolos & A Matéria do Sujeito. In: Blake, William. **Cantigas da Inocência e da Experiência**. Lisboa: Antígona, 2007.

\_\_\_\_\_. **William Blake Sete Livros Iluminados**. Lisboa: Antígona, 2005.

PHILLIPS, Michael. **William Blake – The creation of the Songs from manuscript to Illuminated Printing**. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 3-5-21-30-103.

\_\_\_\_\_. **Printing Blake's Songs 1789-1794**. Library, XIII, 1991.

QUINDICI, Marcos. **O segredo das cores**. São Paulo: All Print Editora, 2013. p. 101-105.

RAINE, Kathleen. **William Blake**. New York: National Book League, 1952. p. 258-261.

RAMBAUSKE, Adriana. M. Decoração de Interiores. **Teoria da Cor**, 2013.  
Disponível em: <[www.http://pt.scribd.com/doc/132344291/ana-maria-rambauske-decoracao-e-design-de-interiores#scribd](http://pt.scribd.com/doc/132344291/ana-maria-rambauske-decoracao-e-design-de-interiores#scribd)> s.p. Acesso em: 11 de junho de 2015.

SAER, Juan. J. **Linha contra cor**. Folha de São Paulo, 2001.  
Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1802200107.htm>> s. p. Acesso em: 22 de abril de 2015.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **Visões de William Blake - Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SWEDENBORG, Emanuel. **Beyond the Rainbow- Reflections on the spiritual significance of colours**. London: New Church House, 1988.

SINGER, June. Blake, Jung e o Inconsciente Coletivo. **O Conflito entre a Razão e a Imaginação**. Tradução de Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2004.

TAVARES, ENÉIAS. **As Portas da Percepção :Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake**. Dissertação: (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria: 2012. p. 91.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem Comunicação e Cor**. São Paulo: Ícone, 2000. p. 168-170.

TOWNSEND, Joyce H. **William Blake The Painter at Work**. Tate Publishing: Millbank, London, 2003. p. 66-68.

THATHAM, F. BLAKE, William, 1757-1827. **The letters of William Blake together with a life**. Introd. Archibald G. B. Russel. London: Methuen and Co, 1906.

VISCOMI, Joseph. **Blake and the Idea of Book**. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 16-25-48-53-119-133.

\_\_\_\_\_. **Illuminated Printing**. In: Eaves, M. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge University Press, 2003, p. 53.

WIKSTEED, Joseph. **Blake's Vision of the Book of Job**. New York: Cornwell, 1925.

WOLLFLIN. Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Blake Archive. <<http://www.blakearchive.org/>> Acessado em 10.11.2015.

**Fig. 01.** *Songs of Innocence of Experience*, Copy C, 1789, 1794. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 6.3 x 5.2 cm. Object 3. British Museum.

**Fig. 02.** *Songs of Innocence of Experience*, Copy R, 1795. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3cm. Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig.03.** *Songs of Innocence of Experience*, Copy Z, 1826. Lâmina12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3cm. Object 3. Library of Congress.

**Fig. 04.** *Songs of Innocence of Experience*, Copy AA, 1826. Lâmina12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3cm.Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 05.** *Vision of Daughters of Albion*, Copy B, 1793. Lâmina 17.2 x 12.9 cm e 14.2 x 11.2 cm. British Library.

**Fig. 06.** *Vision of Daughters of Albion*. Copy C, 1793. Lâmina17.2 x 12.9 cm e 14.2 x 11.2 cm. Object 7. Glasgow University Library.

**Fig. 07.** *Vision of Daughters of Albion* Copy E, 1793. Lâmina 17.2 x 12.9 cm e 14.2 x 11.2 cm. Object 7. Henry E. Museum Huntington Library and Art Gallery.

**Fig. 08.** *Songs of Innocence and of Experience -Nurses Song*. Copy Z, 1826. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Object 24. Library of Congress.

**Fig. 09.** *Songs of Innocence and of Experience-Nurses Song*. Copy A, 1794, 1795. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 6.3 x 5.2 cm. Object 14. British Museum.

**Fig. 10.** *Songs of Innocence and of Experience-Nurses Song*. Copy C, 1794. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.5 x 6.3 cm. Object 11. Library of Congress.

**Fig. 11.** *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy K, 1790. Lâmina 15.3 x 10.8 cm e 14.9 x 9.8 cm. Object 4. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 12.** *The Marriage of Heaven and Hell*. Copy C, 1790. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Object 24. Morgan Library.

**Fig. 13.** *Songs of Innocence and of Experience - Nurses Song-Experience*, Copy E, 1794, Object 44. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Henry E. Museum Huntington Library and Art Gallery.

**Fig. 14** *Songs of Innocence and of Experience - Nurses Song-Experience*, Copy C, 1794. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Object 35. Library of Congress.

**Fig. 15.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy*, Copy B, 1789. Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 6.3 x 5.2 cm. Impressão iluminada. Object 12. Yale Center for British Art.

**Fig. 16.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy E, 1794. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 17.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy*, Copy F, 1789, e 1794 lâmina 12.4 x 7.9 e 11.1x 6.9 cm. Impressão iluminada. Object 28. Yale Center for British Art.

**Fig. 18** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy E, 1794. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 19.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy L. 1795, Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 23. Yale Center for British Art.

**Fig. 19.a.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy L. 1795, lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 23. Yale Center for British Art.

**Fig. 20.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy H.1790. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 20.a.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy H.1790. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Fitzwilliam Museum.

**Fig. 21.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy F.1794. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Morgan Library and Museum.

**Fig. 22.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy G.1818. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Houghton Library.

**Fig. T.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy T. 1789,1794 e 1818, Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 25. British Museum.

**Fig. I.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy I. 1789, Lâmina 12.3 x 7.7 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 16. Henry E. Museum Huntington Library and Art Gallery.

**Fig. Y.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy Y. 1825, Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 25. Metropolitan Museum of Art.

**Fig. Z.** *Songs of Innocence and of Experience- Infant Joy* ,Copy Z. 1789, Lâmina 12.4 x 7.9 cm e 10.9 x 6.3 cm. Impressão iluminada. Object 25. British Museum.

**Fig. D.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy D.1795. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Library of Congress.

**Fig. F.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy F.1794. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Morgan Library and Museum.

**Fig. G.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy G.1818. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Houghton Library.

**Fig. I.** *Marriage of Heaven and Hell*, Copy I.1827. Lâmina 16.6 x 11.0 cm e 13.6 x 9.8 cm. Impressão iluminada. Object 3. Fitzwilliam Museum.



