

REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE EM HAMILTON MACHADO

Vanessa Costa da Rosa

Mestre em Artes Visuais na área de Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC/CEART. Possui Especialização em História da Arte (2013) e Graduação em Artes Visuais (2011) pela Universidade da Região de Joinville UNIVILLE. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Teoria da arte, História da arte e Arte Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte e Ensino.

Resumo. O presente texto expõe uma pequena contextualização da obra e do artista joinvilense Hamilton Machado (24/03/1949 – 26/08/1992) e referências de sua poética com artistas da história da arte. Realizando assim, a retomada de temas e trechos apresentados na dissertação de mestrado: Hamilton Machado – referências e sobrevivências da história da arte, defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com orientação da Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky.

Palavras-chave. Hamilton Machado; Referências; História da arte;

REFERENCES ART HISTORY IN HAMILTON MACHADO

Abstract. This paper exposes a small contextualization of the work and the artist joinvilense Hamilton Machado (03.24.1949 - 08.26.1992) and the relationship of his poetic with artists of art history. Performing the resumption of themes and excerpts presented in the master's thesis: Hamilton Machado - references and survivals of the history of art, defended in 2016 in the Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAV), the University of the State of Santa Catarina (UDESC) with guidance of Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky.

Keywords. Hamilton Machado; References; History of Art;



A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante em relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida. A vida do pintor, do músico, do carpinteiro, nas quais, como em toda forma-de-vida, está em questão nada menos do que a sua felicidade. Gostaria de concluir com as palavras de um grande pintor de Scicli, que à pergunta “para o senhor, Piero Guccione, pintar é mais que viver?”, apenas respondeu: “Pintar é certamente para mim a única forma de vida, a única forma que tenho para defender-me da vida”. (Agamben, 2013, p. 360)

Hamilton José Machado (23 de março de 1949 – 26 de agosto de 1992) desde que se decidiu pela arte fez dela sua *forma-de-vida*. Como um profissional da arte dedicou-se a sua profissão e viveu sua vida elaborando e sustentando-se através dela. Segundo filho de um lar de cinco irmãos, teve no ambiente familiar os primeiros contatos com a arte. A mãe Elly Silveira Machado, além de professora era também cantora, maestrina e tocava órgão na igreja que frequentava (a família fazia parte da denominação Assembleia de Deus) e o pai José Oliveira Machado (comerciante) apreciava a linguagem do desenho. Da mesma família, os filhos de João de Oliveira Machado (irmão de José Oliveira Machado), Juarez Machado e Edson Busch Machado também se consolidaram na profissão de artista. Juarez por ser nove anos mais velho que Hamilton não chegou a participar junto a ele das primeiras Coletivas de Joinville, mas Edson, mais jovem, participou ativamente das Coletivas de Artistas no mesmo tempo que o primo.

Os interesses culturais da família vieram a contribuir na formação de Hamilton e em escolhas e preferências culturais que estabeleceram sua produção artística, assim como a de seus irmãos. Da figura do pai, Hamilton recebia todo o incentivo para a criação de desenho. José dedicava-se a técnica e possuía álbuns de desenhos que realizava como uma atividade prazerosa. Da mãe chegou aos filhos o interesse pela música, em especial a música clássica/erudita e pela literatura de modo geral.

Ao abordar as referências familiares de Hamilton, não buscamos argumentar em termos de uma genialidade de berço, dom, ou qualquer sentido que busque conferir a sua figura as características de um *gênio criador*. Na realidade falamos apenas de gestos e experiências que eles, todos os filhos do casal, acompanharam no ambiente familiar e que, por escolhas próprias, resolveram ou não se interessar pelas linguagens e artes que eram de interesse de seus pais. E esses observando os filhos se interessarem por tais linguagens faziam questão de incentivá-los. Foi assim que ainda pequeno Hamilton começou a traçar seus primeiros desenhos, como muitas crianças o fazem na mesma idade, a única diferença é que o pai, feliz pelo gosto de desenhar do filho e por seu fascínio particular pela téc-



nica, incentivou ainda mais o menino a continuar a desenhar, dando-lhe os materiais necessários. Como vemos na fala do próprio artista: “comecei com bico de pena desde muito jovem ainda com 7 anos de idade e nem pensava em ser artista” (Machado In: Jornal O Estado, 1979, n.p.). Hamilton deixa evidente que seus desenhos de infância são oriundos do gosto por desenhar. Ação tão constante em diversas crianças da mesma idade e que talvez elas levem adiante e continuem durante a adolescência ou simplesmente a abandonem com o surgimento de outros interesses que tomem o lugar daquele prazer. Hamilton continuou gostando do desenho. Preferia desenhar que jogar bola, assim ele aproveitava para desenhar os meninos jogando, como relembra a amiga do artista Nadja de Carvalho Lamas (informação verbal)¹. Por volta dos 11 anos de idade, decidiu elaborar suas próprias HQ’s, como lembra Christina Machado, viúva de Hamilton, que guarda em sua casa algumas dessas histórias em quadrinhos feitas por ele².

Do espaço familiar, Hamilton construiu o interesse pela música, pelo desenho e pelo que mais lhes fosse comum no ambiente da casa, como a religiosidade evangélica. Com a maturidade, a independência e a construção identitária ele abriu-se cada vez mais para tantos outros interesses, para tantos outros livros que não estavam e nem poderiam povoar o ambiente familiar, como o antropomorfismo do livro *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, mas também as coleções de livros de artistas, como a coleção ‘Mestres da Pintura’ da editora Abril Cultural, muito comuns nas bancas de revista da época. E ainda a literatura fantástica, na figura dos autores do realismo mágico como Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar. Na música seguiu gostando dos clássicos, mas o rock de bandas como The Beatles e Rolling Stones também passaram a fazer parte de seu repertório. Interessou-se pelo cinema, em especial os filmes surreais e críticos do espanhol Luis Buñuel. Interessou-se também por filosofia, pela anatomia humana (como forma de aperfeiçoar a técnica do desenho), pela arqueologia e tantos outros assuntos que não deixaram vestígios mais concretos nos discursos que ficaram em matérias de jornais e nas lembranças dos mais próximos. Como podemos ver Hamilton tinha um arquivo extenso de referências, de imagens, sons, conceitos, ideias, que habitaram seu arsenal memorial, para ressurgir como formas sobreviventes em sua obra. Essas sobrevivências ressurgem e atingem Hamilton e sua obra, como esclarece Didi-Huberman:

‘Função memorativa das imagens’? Essa é justamente a questão a que desde o começo, correspondeu o conceito warburgiano de sobrevivência. É a maneira pela qual as imagens *sobrevêm e retornam*, num mesmo movimento, que constitui o movimento – o tempo dialético do sintoma. (Didi-Huberman, 2013, p. 390)



Durante toda a nossa escrita sobre Hamilton Machado temos sempre em mente a existência desse arquivo. Desta junção de coisas que ele foi coletando pelo caminho, como uma espécie de ato de *bricolagem*. Coisas que retornam em imagens em suas obras, como *sobrevivência*.

Hamilton arquiva os conteúdos a partir da atração que possui por eles, a partir do momento que sabe que aquilo dialoga ou faz pulsar sua obstinação. A obstinação de Hamilton não é necessariamente uma forma, tal como poderíamos considerar a Ninfa para Warburg. A obsessão de Hamilton é uma ideia, um conceito geral que leva a formas, muitas vezes ambivalentes, outras vezes simbólicas. É o questionamento da definição da figura humana, seu *leitmotiv*, tal como acontece com alguns movimentos da arte moderna, precedidos por alguns românticos, como Lautréamont, o homem em descrença, em fragmentação, em dúvida, em conflito consigo mesmo e com o mundo, como argumenta Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível* (2002). Esta ideia que circunda o arsenal de Hamilton tem o seu duplo, o seu oposto, ou melhor, as suas ambivalências dentro deste mesmo arsenal. Por isso vemos em algumas vezes a obra do artista migrar da fragmentação para a serenidade, do homem cruel, ao homem heroico, da crítica ao humanismo, oriunda principalmente dos surrealistas e seus predecessores românticos, para um humanismo de tendências renascentistas. Essa reflexão sobre o homem é uma constante em sua obra, opostos que se atraem de maneira dialética.

A recorrência de sobrevivências, próximas ao surrealismo, devem-se também ao fato de que Hamilton procura trabalhar o homem no plano consciente e subconsciente, aproximando-se de um realismo-mágico, utilizando signos e outros conceitos caros aos surrealistas, como o amor, o erotismo, o homem duplo e fragmentado.

Na sua obra a preocupação com os artistas da arte moderna em geral é também determinante. A produção destes artistas são as imagens pulsantes que ressoam na obra de Hamilton Machado.

DESENHO, UM MEIO DE OLHAR O MUNDO

Em um ambiente propício para a criação artística, Hamilton explorou a atividade de desenhar. Ele tinha verdadeira atração por essa prática. Um desenho que surgia em qualquer momento. Prova disso são alguns desenhos executados em guardanapos, pedaços de papel, esboços, que Hamilton realizava



em qualquer hora ou lugar, como as **fig. 2** e **3**. Na argumentação de Nadja de Carvalho Lamas³ a impulsividade do traço é evidenciada como algo próprio e cotidiano de Hamilton:

[O desenho dele] é um desenho espontâneo, não é aquela coisa sofrida; parecia que era extensão do braço do Hamilton. Era um desenho leve, espontâneo, que saía com muita facilidade, que fluía mesmo. Ele pensava com o olhar, pensava o mundo a partir de sua perspectiva de artista. (Lamas apud Rossi, 2014, p. 153)

O desenho constitui o primeiro interesse de Hamilton pela arte. Em desenhos serão realizadas suas primeiras produções artísticas em 1965. Os desenhos apresentados nas produções artísticas das **fig. 1** e **fig. 2** são estudos realizados por Hamilton Machado, nos primeiros anos de sua trajetória. Em ambos, o artista procura estudar a musculatura humana. No primeiro ele realiza figuras mais estáticas e no segundo ele busca captar as mudanças da musculatura a partir do movimento do corpo. Hamilton insere nesses desenhos, personagens de seu arsenal pessoal, por isso tanto em *Desenho músculos* (1966) quanto em *The Beatles em Rei do Ie Ie Ie – Estudo de Músculos* (1966) ele coloca no papel integrantes da banda The Beatles.

Em uma matéria do jornal Diário do Paraná, de 1967, comenta-se sobre a necessidade de Hamilton em alcançar o domínio da anatomia humana. O texto, além de evidenciar os estudos que o artista realizava para chegar ao domínio da anatomia, deixa claro os objetivos do artista, a longo prazo, na busca por conseguir, assim que dominar a anatomia, deformar o homem. Ou seja, nesse pequeno trecho datado de 1967 já avistamos a busca de Hamilton em representar o homem em sua fragilidade, em fragmentos.

Tem pesquisado a anatomia do corpo humano e quer chegar à sua perfeição. Depois que dominar inteiramente a anatomia do corpo humano, afirma que irá ‘deformar’ as suas figuras para expressar o que sente em sua inspiração. ‘Ver coisas além do corpo’. Pretende por as coisas interiores nas formas exteriores depois que conseguir uma nova técnica de pintura. (Jornal Diário Do Paraná, 1967, p. 3)

Desenho, pintura, gravura, colagem, desenho gráfico e ilustração são linguagens pelas quais Hamilton desenvolveu sua fatura. Mas será o desenho a linha essencial desta fatura, nas mais diversas experiências ele estará presente tal como um fio condutor. Na pintura é possível perceber o desenho como o elemento conceitual, a linha do desenho que lhe dá origem ou é ela que evidencia o contorno das formas. Na gravura o processo de construção se inicia pelo desenho. Com exceção apenas de duas colagens e algumas pinturas que realiza nos últimos



anos de vida, de forma expressiva e impressionista onde são adotadas pinceladas gestuais e intencionalmente visíveis como procedimento de fatura.

Hamilton procura encontrar no arsenal de referências o impulso para sua obra, mas também procurava experimentar o mundo das diferentes técnicas, dos materiais os mais diversos, como nanquim e o bico-de-pena, lápis de cor, giz pastel, tinta a óleo, guache, água-forte e litografia. Isto quer dizer que houve em sua trajetória uma rotina de experiências com diversos meios e materiais. Segundo ele, “Depois da decisão [de ser artista] aos 15 anos passei esporadicamente pelo óleo, guache, lápis de cor, pastel, e agora tudo volta nesses trabalhos, basicamente a pastel, lápis de cera, lápis de cor e bico de pena” (Machado apud Jornal O Estado, 1979, n.p.).

A exploração de materiais e linguagens técnicas que, de início, poderia ser considerada parte de um processo formativo passou a ser um processo cotidiano, tanto que, por exemplo, nas produções do final da década de 80, Hamilton não teve medo de adotar novos rumos para a forma como vinha lidando com a linguagem da pintura, adotando em algumas obras uma pinceladas mais expressivas. Na medida em que os anos passaram, os desenhos e estudos, que na adolescência faziam parte de um processo formador, de domínio técnico, cedem lugar a novas possibilidades técnicas em uma constante formação.

É ainda na adolescência que Hamilton inicia seu percurso artístico, no ano de 1965 realiza sua primeira exposição artística, uma exposição de desenhos na Biblioteca Pública da cidade de Joinville. Aos 16 anos de idade outra exposição, agora na cidade de Blumenau, na Galeria Busch. Além da intensa produção em desenho, Hamilton passa a estudar artistas da história da arte, em estudos oriundos de sua vasta coleção de livros de artistas, biblioteca que infelizmente não se conservou depois de sua morte, pois os livros foram doados a um sebo que ficava próximo à casa do artista.

O interesse e admiração por Pablo Picasso será grande nesse período, tanto que o leva a assinar algumas obras como Socapi (que representa o nome de Picasso silabicamente ao contrário). Antes de assinar como Socapi, sabe-se de um pequeno período em que ele assina como Hamilton José, ou Hamilton José Machado. Em 1969 há a transição e ele para de assinar como Socapi; a partir daí assina a imensa maioria de suas obras como Hamilton Machado ou Hamilton J. Machado.



A obra *Sem Título*, **fig. 3**, é do mesmo ano da primeira exposição do artista. Aos 16 anos Hamilton Machado começa a construir seus trabalhos preocupando-se com o desenvolvimento da técnica, mas também com a expressão sensível da imagem. Podemos supor que a obra transparece indícios da formação intelectual do artista, que busca na história da arte os artistas que o interpelam. Neste caso, nos referimos a Pablo Picasso, no qual o artista demonstrou atenção desde o início de seu percurso. A obra de Pablo Picasso *Os pobres na Praia* (1903), **fig. 4**, serve como suporte para o diálogo que a obra de Hamilton enceta numa proximidade que para nós se constitui muito mais pela potência sensível que pelo uso de materiais ou traços semelhantes. O aspecto emocional dos personagens, a solidão e vulnerabilidade que é intensificada pela ausência de um cenário determinado e o olhar perdido da mulher da obra de Hamilton e da criança da obra de Picasso reafirmam a proximidade que encontramos entre ambas.

As preocupações com as emoções humanas são trabalhadas por Hamilton nessas produções dos anos iniciais e retornam em outros momentos em sua obra. Como fala o próprio artista em entrevista cedida ao jornal *Extra* em 1979: “Desde quando fazia estórias em quadrinhos, sempre senti a solidão no homem, esse mal-estar, essa ansiedade, essa vulnerabilidade, e isso até hoje, de certa forma, continua me perseguindo como objeto de inspiração” (Machado, 1979, n.p.). Essa inspiração de Hamilton confirma o que já havíamos comentado no início deste artigo, a obstinação que o impulsiona a pensar o homem. Vislumbramos na obra *Sem título*, 1965, **fig. 5**, esse olhar sobre a vulnerabilidade do humano. Uma composição que apresenta a compaixão diante do momento de angústia do outro. Conferimos a obra uma relação proximal a *Pietà* (1499) de Michelangelo⁴, mas a obra de Hamilton constrói sua narrativa em outro tema bíblico, o encontro de Jesus com Madalena.

Expressando uma máxima da compaixão, Hamilton inverte os papéis dos personagens bíblicos, já não é mais a mãe que acolhe um filho morto, mas o homem que recebe uma mulher tomada pela angústia.

Numa sensibilidade que ultrapassa qualquer fidelidade com a escritura bíblica, Hamilton modifica a cena e, se durante séculos a representação de Jesus e Madalena foi retratada como uma relação de súplica da mulher aos pés do Cristo, ou aos pés da cruz junto a outras representações femininas em meio a dor de sua morte, na obra de Hamilton Madalena encontra o colo do profeta. Perde-se o aspecto de submissão, há ali uma acolhida profunda, onde o compassivo sente-se tocado pela dor do outro e a acolhe nos braços na busca por acalenta-la.



A disposição dos personagens nos lembra a cena de Michelangelo da mãe e seu filho morto.

Eis nessa obra uma *sobrevivência*. A imagem da representação de Madalena, oriunda da tradição cristã, ressurgue na obra de Hamilton. Tal como “as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011b, p. 30), na obra de Hamilton a imagem simbólica da Madalena bíblica encontra o artista e provoca-lhe a experiência, um lampejo, apresentando-se como sobrevivência metamorfoseada, deslocada de seu gesto habitual. As formas simbólicas, como essa e tantas outras que ressurgem em sobrevivências na obra do artista surgem da experiência com os símbolos vivida no presente através da empatia. Segundo Didi-Huberman (2013):

A forma simbólica “só surge realmente numa experiência de *Einfühlung*, e os símbolos, inicialmente, só visam – como no sonho – ‘conferir alma’ as coisas inorgânicas. Afinal, a Madona Sistina de Rafael não é apenas um grande pedaço de tela sem vida? Mas o caráter ‘vital’ de sua eficácia simbólica emerge na conjunção de uma *Einfühlung* (ou seja, uma experiência estética vivida no presente) com uma *Nachleben* (ou seja, um retorno do imemorial: a ‘mãe divina’, o ‘eterno feminino’ [...]). (Didi-Huberman, 2013, p. 357)

A obra de Hamilton Machado possui vários momentos de ressurgimento de símbolos, de experiência com eles. Os símbolos são carregados de empatia e sobrevivências que os constituem como tal, Didi-Huberman (2013, p. 356). Deste modo, vale compreender a “experiência empática – esse momento sintomático – como um ‘contato’ com os símbolos, apreendidos em sua densidade temporal e seu poder de obsedar e de reaparecer” (p. 357). Essa experiência se dá com o artista ao deparar-se com a sobrevivência destas formas. Deste modo, cabe a Hamilton ‘tirar a poeira’ desses símbolos “envelhecidos ou sobreviventes”, pois “é assim que a arte se torna capaz de reinterpretar os símbolos do mito ou da religião” (p. 360).

Voltemos à imagem e perceberemos que na obra, o desenho de Hamilton é cautelosamente construído com linhas retilíneas e irregulares que conferem as figuras o volume e os detalhes das tiras de tecida estampadas na roupa de Madalena. Feita a nanquim em bico-de-pena, a imagem apresenta um contraste de luz e sombra carregado, com alguns pontos de linhas mais grossas e preenchimentos em preto. Ao longo da trajetória de Hamilton os desenhos ganharam linhas mais finas, algumas vezes com fundos claros e brancos que acabaram dan-



do ao desenho uma leveza diferente. No fundo desta obra, assim como na da **fig. 5**, Hamilton utiliza a pigmentação sobre o próprio dedo que esfrega sobre o papel preenche-o e dando-lhe um aspecto esfumado e nebuloso, acentuando a expressividade da cena.

PICASSO, O ASSOMBRO DE TODA A VIDA

Arriscamo-nos a pensar que o grande interesse de Hamilton por Picasso se dá no olhar que ele lança para a obra dele como um todo. Esse olhar sobre a obra do artista fez com que Hamilton construísse uma fascinação por ela. As imagens e pensamentos retirados de suas leituras sobre o artista, uma vez presente em seu arsenal memorial tornam-se matéria para experimentações e estudos. Assim como, essas o surpreenderam em alguns momentos específicos com o desencadear de suas sobrevivências.

O artista buscou observar o modo como Picasso conseguiu experimentar tantos estilos e técnicas. “[...] Picasso, com sua criatividade febril e o talento profuso que o acompanhou até a velhice, foi um homem de muitos estilos, cuja vida artística revela um processo de contínua descoberta.” (Brito, 2005, p. 25). O procedimento de descoberta, de se arriscar ao novo e desafiar-se na experiência, esteve muito presente na vida de Hamilton, experimentando muitas técnicas e estilos diversos em sua trajetória artística e, nesse sentido, Picasso aparece como uma referência positiva que lhe estimula a experiência. “[...] para Picasso [a arte] é intervenção resoluta na realidade histórica. [...] A chamada coerência estilística, pela qual todas as partes de uma obra de arte formam uma totalidade harmônica, é um preconceito a ser eliminado: a arte é realidade e vida, a realidade e a vida não são coerentes.” (Argan, 2002, p. 424).

Na exposição *Experiências*, realizada em 1983, Hamilton Machado apresentava uma série de obras de sua trajetória artística até o ano de abertura da mostra. Nessa série de obras ele privilegiou uma seleção com a diversidade de materiais, técnicas e estilos que tinha experimentando até então. Na matéria de jornal, o artista aborda justamente sobre o ponto de vista de coerência estilística que vimos no comentário de Argan.

Machado diz querer que as pessoas saiam de sua exposição com a impressão de terem visto obras de vários artistas [...]. Entretanto, ele argumenta o fato de que quando um artista tenta fugir dessa ‘unidade’, a crítica não aceita, alegando não existir consistência nos



trabalhos ou estilo marcante do artista, ‘mas eu, desde que comecei a fazer arte, adotei o princípio de não me copiar jamais’. (Jornal Extra, 1983, n.p).

Picasso é para Hamilton uma referência de gesto e pensamento. Isso se torna ainda mais evidente quando encontramos numa fala do próprio Picasso, o comentário de que ele procura nunca copiar a si mesmo: “O artista é como um receptáculo de sentimentos que vêm de toda parte [...]. Temos de procurar o que é bom para o nosso trabalho e isto em toda parte, exceto no nosso próprio trabalho. Copiar-me a mim próprio horroriza-me” (Picasso apud Walther, 2005, p. 18). Outro ponto igualmente importante é a preocupação com o homem, que sempre foi destacado por Hamilton como questão central de sua obra e que encontra confluência com obras e ideias de Picasso: “Através do desenho, e da cor, pois que eram estas minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia [...]” (p. 10). Será no processo das experiências de Hamilton que Picasso estará presente. Algumas vezes como sobrevivência imagética, outras como referência de linguagem, ainda outras mais como um dos artistas que lidaram e que provavelmente influenciaram algumas de suas sobrevivências simbólicas, como é o caso da obra *A ninfa e o Minotauro*, 1978, **fig. 6**.

O Minotauro⁵ é uma sobrevivência simbólica que assola uma imensidão de produções artísticas ao longo da história, uma *forma de phátos antropomórfica* que retorna em diversos momentos da história. Seria equivocados associar a sobrevivência do minotauro que aparece na obra de Hamilton apenas a uma sobrevivência de Picasso.

Através da sobrevivência do Minotauro é possível fazer conexões com um número significativo de artistas e imagens que habitavam o arsenal memorial de Hamilton Machado. Encontramos também o pensamento do artista sobre homem em metamorfose, o homem animalizado, híbrido, selvagem. Provavelmente intensificado ainda mais pelas ideias surrealistas das quais buscou compreender.

O gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia, para penetrar no ‘domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais. Daí que uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo. (MORAES, 2002, p.69)

A obra de Hamilton traz a tona uma *Ninfa* que dança aos olhos do Minotauro, enquanto uma terceira figura toma a melodia com uma flauta. A represen-



tação de *Ninfa* é uma segunda forma fantasmal que compõe a imagem. A *Ninfa* foi imensamente estudada por Warburg que de forma incansável prostrava-se diante das imagens do passado, de Botticelli, Ghirlandaio, da antiguidade, etc, na busca de compreender o retorno dessa imagem sobrevivente. “A *Ninfa*, portanto, seria a heroína impessoal – pois reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – da *Pathosformel* ⁶ dançante e feminina.” (Didi-Huberman, 2013, p. 219).

Na imagem a ninfa é sedutora e dançante, nua se apresenta ao Minotauro, retratado com um homem grande e viril, em contraste com a figura da mulher de corpo delicado e curvilíneo. As tranças do cabelo parecem evidenciar ainda mais a delicadeza da figura que de costas para nós movimenta-se na dança. O ambiente é fechado apensar da forma circular superior nos levar a imaginar que uma janela aberta reflete sobre a parede a luz da lua. Nesta obra, podemos acompanhar novamente o domínio do traço minucioso. O jogo de luz e sombra garante a obra maior atenção, dividida na diagonal por uma parte dominada pela sombra e outra pela luz, criando um contraste na composição, sem que essa perca seu equilíbrio. Por conta disso a figura do Minotauro fica em evidência, e apesar de ter a sua frente uma bela ninfa dançante, parece que ele nos mira com o seu olhar.

Em Picasso um número infindável de obras lidam com a imagem do Minotauro, como a da **fig. 7**. Apesar de não ser possível afirmar, é interessante notar que em muitas obras de Picasso o Minotauro está associado a relação erótica e sexual, como também sugere a imagem de Hamilton, uma sobrevivência metamorfoseada de sentidos.

Os autores literários argentinos Jorge Luiz Borges e Julio Cortázar, citados por Hamilton como personagens importantes para sua formação artística, são outros dos quais lidam com o tema do Minotauro em seus escritos. Revisando o mito, eles criam novas narrativas sobre o homem-animal. Inclusive Borges construiu textos onde discutia sobre os labirintos.

Pensamos também nos surrealistas, Dalí, Breton, Man Ray, entre outros tantos que apresentam em suas obras considerações e imagens sobre essa figura mitológica. A revista *Minotaure* (1933-1939) do grupo de Breton, é claramente inspirada no ser mitológico:

‘La revue à tête de bête’ – é assim que Breton apresenta o Minotaure no editorial do último número da revista, publicado no ano de 1939, numa ‘primavera carregada de ameaças’. Exaltando a selvageria vital do touro branco – “que implica e traduz a libertação de forças particulares a serviço do triunfo da vida’ –, o editorial proclamava a conjunção



de uma imagem clara e de uma força tenebrosa, para restituir à figura-totem da revista a ambiguidade atestada pelos diversos aspectos e as múltiplas versões da lenda. (Moraes, 2002, p. 178)

Os surrealistas em alguns momentos buscaram atualizar os mitos, instituir-lhes uma mitologia moderna, “Espero que uma verdadeira mitologia moderna esteja em formação” (Breton apud Moraes, 2002, p. 117). Em seu livro, Moraes apresenta como exemplo as novas versões para o mito da esfinge. São as imagens sobreviventes que ganham novas configurações e se metamorfoseiam em obras da vanguarda moderna.

Bataille também buscou refletir sobre o mito e o labirinto, onde este ser encontra-se, pensando inclusive as relações entre o homem preso ao labirinto: “metáfora da intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a ‘forma informe’, posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça.” (Moraes, 2002, p. 219). O labirinto suscitado pela lembrança do mito do Minotauro, é mais uma forma sobrevivente que encontra espaço nas imagens de Hamilton Machado. Estes fundam-se com a imagem do caracol, numa metamorfose de formas que faz com que o labirinto em caracol aparece muitas vezes associado a parte superior da cabeça de seus personagens, **fig. 8**, tal como sugere Moraes ao falar sobre Bataille e as considerações sobre o labirinto em seu pensamento do *informe*, na obra de Hamilton o labirinto permanece sobre o pensamento dos personagens, evidenciando talvez, a ideia de estar perdido em si mesmo, em uma prisão mental, interna, uma confusão.

Através desta construção textual procuramos apresentar um pouco sobre a *forma-de-vida* de Hamilton Machado. Deste modo, evidenciamos sua formação intelectual e artística; sua necessidade de experimentar e dominar diferentes linguagens e técnicas artísticas; e especialmente assuntos, temas e artistas que fizeram parte de seu arquivo pessoal. Buscamos mostrar vestígios e sobrevivências deste arquivo presente em algumas de suas obras.

Em nossa escrita damos evidência a produções artísticas onde encontramos referências relacionadas a artistas como Pablo Picasso, Michelangelo e os surrealistas de modo geral. Entretanto, temos consciência que aqui encontra-se um recorte, uma escolha feita por destacar sobrevivências específicas em obras apresentadas neste texto. Ao lançarmos um olhar investigativo e atencioso a sua poética percebemos que há ali um leque de referências e sobrevivências muito vasto para ser explorado. A um universo de artistas da História da arte, que reapa-



recem em suas obras como referências fantasmiais, tais como Cézanne, Da Vinci, Rembrandt, Monet, Miró, Magritte, Klee, entre outros. Além disto, a reaparição de imagens simbólicas, sobrevivências de tempos anacrônicos, tais como ninfas, pássaros, violinos, chaves e maçãs. Desde modo, concluímos que ao longo de sua vida Hamilton construiu para si um arsenal de referências, de imagens, formas e técnicas que ultrapassam os limites de seu tempo. Assim, como fala Didi-Huberman (2013) sobre Warburg, de modo semelhante, Hamilton constrói sua obra em “um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, *sobrevivências*, remanências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Hamilton pinça da história da arte todos os artistas pelo qual nutre fascínio. Constrói para si um acumulado de referências, que passeia também pela música, pela literatura, pelo cinema, para formar as imagens de suas obras. Concluímos, portanto, que o arquivo presente em sua produção nos permite construir tantas outras observações e leituras sobre as sobrevivências e referências presentes ali e que aqui apresentamos uma pequena contribuição para refletir sobre sua poética.



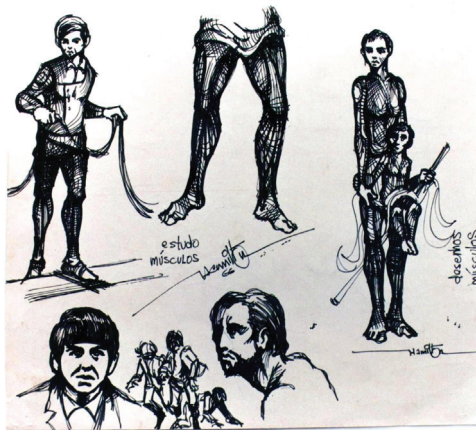


Fig. 1. Hamilton Machado. *Desenho músculos*, 1966, desenho a caneta, 28 x 22 cm. Acervo particular de Índio Negreiro, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.



Fig. 2. Hamilton Machado. *The Beatles em Rei do Ie Ie Ie – Estudo de Músculos*, 1966, desenho a caneta, 22 x 24 cm. 9x22cm. Acervo particular de Índio de Negreiro, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.





Fig. 3. Hamilton Machado. *Sem Título*, 1965, bico-de-pena, 60 x 45 cm. Acervo particular de Carlos Aduato Vieira, Joinville. Fonte: OLSEN e MACHADO, 1993.



Fig. 4. Pablo Picasso. *Os pobres na Praia*, 1903, óleo sobre madeira, 105,4 x 69 cm. Gallery of Art, Washington. Fonte: WALTHER, 2005.





Fig. 5. Hamilton Machado. Sem título, 1965. Nanquim sobre papel – Bico-de-pena. Dimensão n/e. Acervo particular de Paulo Santana, Joinville. Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora durante a abertura da Exposição *Meus Joinvilenses*, do acervo de obras de Paulo Santana, com curadoria de Nadja de Carvalho Lamas e Letícia Mognol, Aliança Francesa e Circolo Italiano, 23 de fevereiro de 2016.

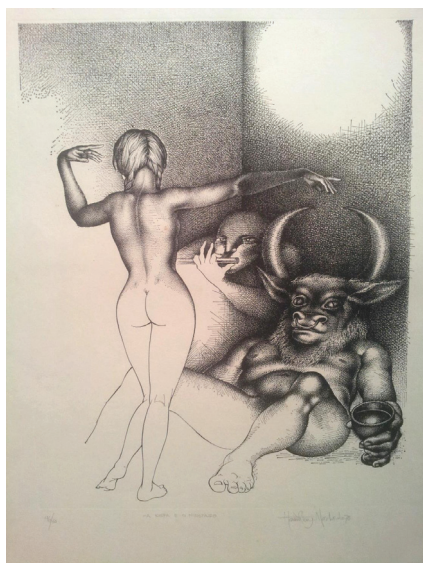


Fig. 6. Hamilton Machado. *A ninfa e o Minotauro*, 1978. Gravura em metal. 50x50 cm. Acervo do Museu de Arte de Joinville. Fonte: Reprodução fotográfica feita pela autora em visita ao acervo do Museu de Arte de Joinville.





Fig. 7. Minotaure amoureux d'une femme-centaure, 1993. Água-forte. 25,8x34,5cm. Acervo do Museu Picasso, Paris. Fonte: Site oficial do Museu Picasso – Paris. Disponível em: <<http://www.museepicassoparis.fr/en/search/>>. Acesso em 25 out. 2015.

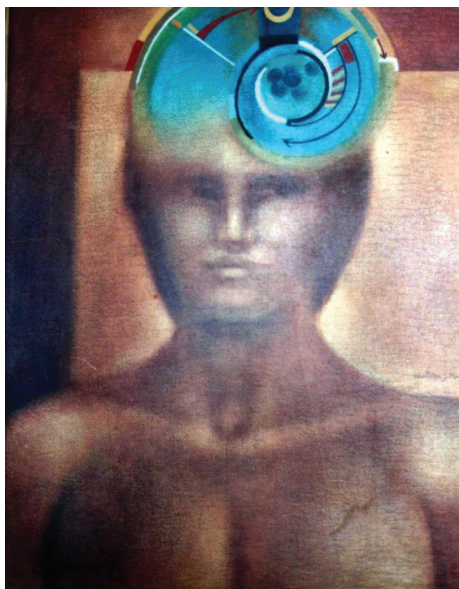


Fig. 8. Hamilton Machado. *Um pouco de misticismo*, 1985. Óleo sobre papel cartão. 49 x 39cm. Acervo particular de Gilberto Bayer Martins. Fonte: MACHADO e OLSEN, 1993.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Transliteração e tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Princípios: revista de filosofia*, v.20, n.34, jul-dez. 2013, p.349-361. Disponível em: < <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P-349-361.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARTISTA joinvilense expõe temas sociais em Curitiba. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 21 de out. de 1979, n.p.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. Sueli de Lima (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea vol.13 n.1, Rio de Janeiro, jan/jun, 2011b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-16X2011000100003&script=sci_arttext>. Acesso em 14 abr. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HAMILTON qualifica sua exposição de coletânea de tudo o que já produziu. *Jornal Extra*, Joinville, 03 de jun. de 1983, n.p.

MACHADO, Hamilton. Hamilton Machado: Nossa arte nasceu assim - Entrevista de Hamilton Machado ao Jornal Extra. *Jornal Extra*, Geral, Joinville, 07 à 14 de julho de 1979, n.p.

MACHADO, Izabel Christina e OLSEN, Margit (Orgs.). *Catálogo de obras do artista Hamilton Machado*. Casa da Cultura Fausto Rocha Junior, GMAVK, Joinville, 1993.

MACHADO, Izabel Christina e OLSEN, Margit (Orgs.). *Catálogo de documentos sobre o artista Hamilton Machado*. Casa da Cultura Fausto Rocha Junior, GMAVK, Joinville, 1993.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lauréant a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.



Museu Picasso. Reprodução de imagem virtual da obra do artista Pablo Picasso. *Site oficial do Museu Picasso*, Paris. Disponível em: <<http://www.museopicassoparis.fr/en/search/>>. Acesso em 25 out.2015.

ROSSI, Juliana. *Artes Visuais e o blog como mediador cultural*. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade da Região de Joinville (Univille), Joinville, 2014.

SOCAPI pinta a agonia do Homem. *Jornal Diário do Paraná*, 3º Caderno, Curitiba, Paraná, 26 de março de 1967, p.03.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: 1881-1973 - O Gênio do Século*. Trad. Ana Maria Cortes Kollert. Colônia: Taschen, 2005.

NOTAS

1 Em relato informal com a autora Nadja de Carvalho Lamas relata que Hamilton Machado comentava que desenhava desde criança e dizia ainda que enquanto os outros meninos jogavam bola, ele os desenhava jogando, Joinville, nov. 2014.

2 MACHADO, Izabel Christina. *Conversa concedida a autora*. Joinville/Rio de Janeiro, 21 out. 2015.

3 Nadja de Carvalho Lamas, é professora e pesquisadora em arte. Enquanto Hamilton Machado era vivo, Nadja foi amiga pessoal dele e de Christina (esposa do artista), além de ter sido aluna de Hamilton na Escola de Artes Fritz Alt. Assim como Hamilton, ela acompanhou de perto várias mudanças no espaço da arte em Joinville, desde que se mudou para a cidade na década de 80. Ela também realizou suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre outro artista joinvilense contemporâneo a Hamilton, Luiz Henrique Schwanke. Participou da formação e legitimação do Instituto Luiz Henrique Schwanke, tendo sido presente da instituição. Leciona na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) nos cursos de graduação em Artes Visuais e Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

4 Michelangelo é um artista referente da História da arte, que assombra a produção artística de Hamilton, constituindo-se em mais um artista do qual ele procurará para construir suas imagens.

5 “A Pathosformel, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas.” (Didi-Huberman, 2013, p.173).

