

**Ana Mata \***,

por Marta Cordeiro

\* Publicado na revista Umbigo, N.35, 2010

## **RESUMO:**

O artigo analisa o corpo de trabalhos da artista plástica Ana Mata, demorando-se sobre a relação que estabelece entre pintura e fotografia.

**Palavras-Chave:** Ana Mata, Módulo, pintura, fotografia.

Ana Mata é pintora. Na exposição na galeria Módulo (16 de Outubro a 20 de Novembro), em Lisboa, mostrou novos fragmentos de um álbum em progresso que se constrói sequencialmente, num tempo que exclui interrupções e imprevisibilidades.

### 1. *O Título*

Um título é uma arma poderosa – tem a capacidade de condensar todos os sentidos no espaço pequeno de uma frase; diz tudo, chama a atenção e, simultaneamente, “diz o que tem a dizer” através do enigma. Na obra de Ana Mata as pinturas albergam-se sob a designação “sem título”, pelo que é significativo que a obra que inaugura a exposição mereça um nome: “Susana”. “Susana” é a palavra que, por ser única, tem o poder de nomear e servir a condução da leitura da exposição. Em simultâneo, *Susana* é a única imagem em que os olhos da protagonista (a artista), que aparece repetidamente, fixam o espectador e parecem desafiá-lo.

A história da bela Susana é narrada pelo Profeta Daniel e conta que a mulher, casada com Joaquim, foi espiada enquanto se banhava no jardim por dois velhos que a desejavam. Os velhos chantagearam Susana e, caso não cedesse ao assédio, asseguraram acusá-la de adultério. Susana não condescendeu e foi salva da morte por Daniel, que castigou os velhos. Quando representou a cena, Tintoretto optou por colocar Susana a três quartos, a ver-se ao espelho, ignorante da presença dos velhos e do espectador. Aqui, Susana lembra o pudor inerente à exposição do corpo nu e nega a possibilidade de encontro entre o seu olhar – ou a sua alma – e o espectador. Por oposição, a *Susana* de Ana Mata enfrenta o espectador e assume a posição daquela que não cede e prefere o julgamento (a condenação ou absolvição) público. É a única vez que a face da artista é visível e perceptível na representação – num momento de confronto.

O corpo da artista surge noutras pinturas, ora desfocado, com a face desfigurada pela mancha, ora escondido por detrás de um pano ou véu. Numa das pinturas, o vulto do corpo adivinha-se para lá de um pano, lembrando o mito de Verónica que considera verdadeira a imagem que nunca foi tocada pela mão humana ou o episódio narrado por Plínio, em que Zêuxis pede para afastar a cortina pintada por Parrásios, pensando-a verdadeira. O convite endereçado ao espectador para aceder ao que está por detrás da representação e a presunção da existência de uma realidade depois

da superfície é traída pelo aparecimento dos braços para lá do rectângulo de tecido. A evocação da História da Pintura é recontextualizada e trazida para um ambiente quotidiano e lúdico, capaz de desconstruir o entendimento tradicional que sugere a existência do inteligível para lá da imagem – aqui, para lá do véu, existe a pintura e o real, convocado através da representação de episódios diários. Neste instante encontra-se a História e o particular, o véu e o lençol estendido ao sol, o corpo de uma mulher e a sugestão de uma brincadeira de infância. Aqui, o “seu tempo” acciona uma descontinuidade no tempo linear e torna contemporâneo o passado familiar; o passado interpela o presente e o tempo deixa de ser homogéneo pois, nas palavras de Agamben, *É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora*.<sup>1</sup>

## 2. O Álbum

O cenário rural, o convite ao regresso (real, agora) à infância, as brincadeiras à mesa, o retrato dos que são próximos organizam-se como num álbum em que as legendas desapareceram e se confundem datas e nomes – sabe-se apenas, com certeza, que aquelas fotografias pertencem a uma família, a alguém. Na obra de Ana Mata as referências à fotografia são explícitas, quer no processo de construção das pinturas, que se faz com múltiplas camadas de tinta – e que a própria descreve como “fazer aparecer a imagem”, à semelhança da revelação de uma fotografia –, quer na aproximação ao formato Polaroid das pinturas de pequeno formato. A Polaroid é, por excelência, o dispositivo de fixação de memórias e existe no imaginário contemporâneo numa relação directa com os álbuns de família antigos, em que a cores se alteraram e as imagens perderam definição. O facto de ser instantânea torna-a mais verdadeira (ou real), pois faz coincidir o momento da captura com o da impressão. Simultaneamente, o efeito de realidade é enfatizado pelo erro que a câmara implica e pelo facto de cada fotografia ter marcada, desde o início, a sua desapareição ou morte.

Numa das pinturas de pequeno formato, uma figura esconde-se por detrás da cerâmica de uma cozinha e esconde o rosto atrás da câmara fotográfica. Esta situação repete-se numa outra pintura, onde uma figura feminina (a artista) aponta a câmara fotográfica para o céu. A terra onde se senta encontra-se coberta por uma vegetação amarelada, cheia de reflexos. De entre todo o conjunto é uma das pinturas mais luminosas, eventualmente porque aquilo que a câmara tenta captar é, exactamente, a luz. A luz de um lugar particular (o sítio da infância onde o presente retorna) – questão recorrentemente enfatizada pelos pintores – e a luz de que é feita a fotografia.

A face oculta por detrás da objectiva coloca a personagem (a artista) na posição do fazedor de imagens e recorda que aquilo a que nunca podemos aceder directamente é à luz e ao olhar. Os olhos do próprio, tal como a luz do sol, podem apenas ser vistos “através” de – um espelho, uma fotografia, uma pintura – são lugares impossíveis.

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio – **Nudez**. Lisboa: Relógio d’Água, 2010. ISBN 978-989-641-166-4. p.28.

### 3. O Comboio

As pinturas de Ana Mata são sempre mais que superfícies, são lugares construídos a partir da sobreposição de camadas finas (de tinta, é certo) de tempos e espaços, como se várias películas em perigo de deterioração se deixassem fundir, mantendo a transparência e capacidade de iludir movimento. Por esse motivo existe a sensação – em cada uma das pinturas e na totalidade – da construção de uma narrativa sequencial, realizada de forma precária como num fenaquistoscópio, onde a rotação dos vários *frames* estáticos iludem o movimento. Aqui, a deslocação depende dos desfazamentos na sobreposição das camadas - no caso particular de cada imagem - e da sensação de existir um período de tempo que compreende a realização e o desenvolvimento das pinturas. As imagens reportam-se a espaços rurais, ou ao mesmo espaço visto de diversos ângulos e em diferentes épocas – a mutação dos verdes e da folhagem define um tempo cíclico, que retoma periodicamente o ponto de partida e circunscreve a história das personagens do álbum. Esta paisagem intemporal é o lugar de cruzamento de indivíduos de diferentes épocas, os antepassados (especialmente nas obras anteriores) e os de hoje sendo o fantasma (*phantasmata*) do corpo da artista o elo de ligação entre os elementos do álbum de família.

A experiência das obras aproxima-se da experiência do comboio – a possibilidade de ver a paisagem em movimento através da janela. E a experiência do comboio aproxima-se, em certa medida, da do cinema, com o espectador só e em silêncio frente a um ecrã. Ana Mata propõe uma viagem de retorno e situa o espectador num comboio, metáfora de um passado perdido em que o tempo da viagem coincidia com a geografia e os regressos implicavam a espera – e por associação o desejo. Nesta continua recapitulação, (...) *não é o irreversível que descubro nela, mas sim o irredutível: tudo o que ainda existe em mim, por sucessiva passagem (...)*<sup>2</sup>.

### Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio – **Nudez**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. ISBN 978-989-641-166-4.  
BARTHES, Roland – **Roland Barthes por Roland Barthes**. Lisboa: Edições 70, 1975.

---

<sup>2</sup> BARTHES, Roland – **Roland Barthes por Roland Barthes**. Lisboa: Edições 70, 1975. p.30.