

A casa e a evocação do cinema¹

DOI: 10.34640/universidademadeira2022venancio

Filipa VENÂNCIO
Artista Plástica/Pintora
filipavena@gmail.com

Resumo: Filipa Venâncio recorre frequentemente, no seu trabalho de pintura à representação de espaços arquitetónicos, alternando entre a casa observada do exterior e as suas vistas interiores. Estudando as suas composições sequenciais na pintura (séries) é possível constatar estratégias que se aproximam da linguagem do cinema. Este aspeto é enfatizado na construção da narrativa visual, que muitas vezes é proposta ou simplesmente insinuada, através da apresentação de conjuntos pictóricos em *travellings* ou em panorâmicas, como se de um *story board* se tratasse. A própria pintura, por vezes, é desenvolvida a partir de fotografias e filmes. Outras vezes sugere a invenção de cenários, também eles com semelhanças e afinidades conceptuais às de determinadas filmografias, como em *Casa da Capela* (2021) - projeto alvo de análise específico nesta reflexão. O interesse por este cruzamento de territórios, como lugar de eleição e mote para projetos futuros e em execução, é também enunciado aqui por antecipação, possibilitando assim uma antevisão em *première*.

Palavras-chave: espacialidade, cruzamento interartes, cinematografia, apropriação, descontextualização, revisitação

Abstract: *Filipa Venâncio often resorts in her painting work, to the representation of architectural spaces, alternating between the observed house from the outside and interior views. Observing the sequential construction of painting (series), it is possible to observe strategies that approach the language of cinema. This aspect is emphasized in the construction of the visual narrative that is often proposed or simply hinted at, through the presentation of pictorial sets in travellings or in panoramics, as if it were a story board. The painting itself is sometimes developed from photographys and films. Other times it suggests the invention of scenarios, also them with similarities and conceptual affinities to those of certain filmography, as in Casa da Capela (2021) - target project of specific analysis in this reflection. The interest in this crossing of territories, as a place of choice and motto for future and running projects, is also enunciated here in anticipation, thus enabling a preview in première.*

Keywords: *spatiality, interarts crossover, cinema, appropriation, decontextualization, revisitation*

¹ Devido à grande quantidade de imagens foi elaborada uma lista de legendas e disponibilizada no final do artigo. O atual ensaio é o resultado de uma revisitação das obras pela própria autora.

*Si existe una forma narrativa propia de la fotografía,
no se parecerá a la del cine?*
(Berger & Mohr, 1998, p. 279)

Este texto propõe uma reflexão sobre o meu trabalho de pintura a partir de três premissas. Em primeiro lugar, apresento o enfoque no papel da casa enquanto elemento e assunto principal da minha pesquisa e prática de pintura, balizado no espaço de tempo compreendido entre 1990 (data da primeira exposição individual) e 2020, através da utilização de recursos próximos a uma linguagem cinematográfica, como seja a utilização de diferentes planos, ângulos e enquadramentos. A abordagem passa pela análise detalhada dos projetos de pintura em que esses recursos são mais evidentes, como é o caso das seguintes exposições individuais, coletivas e em parceria, enunciadas por ordem de referência: *Efabulações* (1991), *Colectiva* (1993), *Habitáculos* (1994), *Presépio a 150m* (2007), *O Lugar dos Prazeres* (2012), *Estilo Maison* (2015), *Casa Azul* (2002), *A Fábrica do Açúcar* (2008), *Andar Modelo* (2009), *Representantes de Quarto* (2006), *Corbeille* (2007), *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunhos de uma indústria* (2018) e *Playground* (2019). Num segundo momento, apresento uma análise introspectiva à última exposição individual, *Casa da Capela* (2021) enquanto projeto *site specific*, de dupla apropriação: do próprio espaço físico da capela e de *décor*s cinematográficos intencionalmente escolhidos para o efeito, através da transposição de cenários e de partes de cenários retirados de dois filmes específicos que povoam a narrativa proposta, possibilitando assim uma relação híbrida, em termos geográficos, espaciais e temporais. Por último, proponho uma antevisão prospetiva de similitude e simultaneidade espacial, entre lugares reais e lugares do cinema, que se avizinham nos projetos de pintura em curso.

Faço ainda acompanhar o texto de um conjunto de imagens selecionadas da minha pintura e de outras imagens que são uma referência para a própria pintura, ou pretendem ancorar o raciocínio, possibilitando assim, uma visão cronológica, ainda que fragmentada, do meu percurso na pintura, aproximando este texto a um vinculado ensaio visual, que mostra não só a obra, mas também o que a ocasionou.

1. A representação da casa na pintura com recurso a uma linguagem aproximada à da linguagem cinematográfica

Um filme é um ambiente que se pode projetar. [...] Normalmente, os filmes possuem uma estrutura, um desenho, que corresponde a uma ficção, ou pelo menos a uma narrativa, mesmo quando essa narrativa se encontra de tal maneira vinculada ao real que passa por ser um documento. Essa vinculação projectiva foi uma das razões por que o cinema constituiu uma alteridade para a pintura desde o seu dealbar. (Sardo, 2011, p. 307)

Aqui existe uma espécie de tentativa de produzir um percurso inverso, utilizar a linguagem filmica para fazer pintura. De facto, em vários momentos do meu trabalho afigura-se a existência de uma tentativa deliberada, em recorrer a procedimentos próximos de uma linguagem cinematográfica com o propósito de enfatizar a narrativa proposta ou apenas insinuada. Esta estratégia prende-se, e muito, com o recurso à construção de séries pictóricas, que desde sempre fazem parte do meu *modus operandi*. Em rigor, as ideias para os projetos são materializadas em conjuntos de telas, que são trabalhadas em simultâneo, o que implica uma sequência de imagens exploradas através

de diferentes planos, ângulos, aproximações, *travellings* e panorâmicas, algo cinemáticas. Este interesse, por uma certa narratividade aliada à construção de conjuntos sequenciais na pintura, conduz cada vez mais a uma inevitabilidade na opção por projetos a solo. Nas séries escolhidas para esta análise, a presença da casa é o assunto principal, quer seja através da representação de espaços interiores ou exteriores. Esses espaços arquitetónicos não se constituem como cenários onde acontece uma ação, são eles próprios as personagens, o assunto e o objeto. As volumetrias arquitetónicas funcionam aqui per si, como invólucros autónomos, vistos de fora ou por dentro.

1.1 Os *travellings*, os ângulos, as panorâmicas

A representação de espaços interiores/exteriores com recurso a processos próximos aos de um *travelling* cinematográfico começa a formalizar-se no meu trabalho, no conjunto de interiores presentes na exposição coletiva *Efabulações* (1991), em que cada tela mostrava diferentes aproximações e diferentes planos de um mesmo espaço, próximo da escala real (vd. Figuras 1 e 2).

Figura 1.



Figura 2.



Na exposição intitulada precisamente, *Colectiva* (1993), na Galeria Porta 33, no Funchal, a minha participação (à exceção da representação de dois espaços interiores) consistia num conjunto de casas ficcionadas, numa ambiência noturna, em que a insistência das tomadas de vista em *plongée* é uma constante, permitindo assim uma ocupação maior do campo visual da tela com os elementos que a povoam (vd. Figuras 3 a 5).

Figura 3.

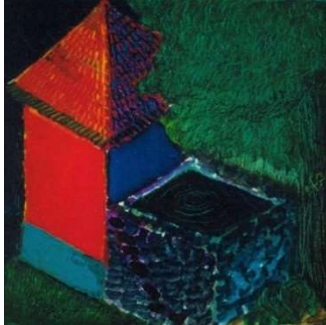


Figura 4.



Figura 5.



Em *Habitáculos* (1994), exposição em parceria com o escultor José Manuel Gomes, é recuperado o recurso ao *travelling* por aproximação. Aqui, a intenção foi a de criar uma narrativa circular em que a casa, representada como objeto em suspensão na primeira tela, convida a um devaneio ao longo das restantes vinte e cinco telas. A casa semificcional surge aqui como cenário de uma deambulação pelos seus espaços interiores, deslocando-se até o local da exposição, para depois acabar em *trompe lei* no reflexo de uma jante de automóvel (vd. Figuras 6 a 13).

Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.

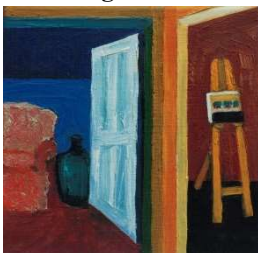


Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Opondo-se a esta intrusão interior de *Habitáculos*, em *travellings* laterais e frontais, a exposição individual *Presépio a 150m* (2007), refere-se a uma ideia de percurso, propondo um trajeto lento desde o Funchal até à Casa das Mudanças, na Calheta, local da exposição. Aqui, a sensação de *travelling* de acompanhamento acentuada pelas tomadas de vista realizadas em movimento, que funcionam como marcos de um percurso, é anulada paradoxalmente por uma certa suspensão do tempo. Como referiu o jornalista

Luís Rocha, “A Exposição ‘Presépio a 150m’ funciona quase como um ‘road movie’. Mas o périplo é, sobretudo interior” (Rocha, 2007), (vd. Figuras 14 a 20).

Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.



No conjunto de 59 telas de pequeno formato, realizadas a partir de várias incursões efetuadas ao longo da estrada antiga, tanto aparecem certas casas escolhidas à beira da estrada, como nos deparamos com sinais de trânsito, viaturas paradas, carros, autocarros, reboques, motos, pessoas sentadas num muro ou num momento cristalizado de uma qualquer conversa, um cão a andar, uma montra, um letreiro, uma frase escrita na parede, ou objetos abandonados na estrada, resultado de várias escolhas que fui fazendo em termos de imagens fotográficas e que permitiu conciliar, num só trabalho, aqueles que são os meus interesses na pintura, e que venho a perseguir desde sempre: a de uma certa ideia de casa, de uma certa ironia associada à banalidade dos objetos, dos acontecimentos, dos acasos a que a escolha do título da exposição não é indiferente, retirado de uma esquecida tabuleta encontrada já quase no fim do percurso, desfasada no tempo, assinalando, em pleno verão, a localização de um hipotético presépio.

Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.



Figura 20.



Os *travellings* de aproximação também são ensaiados na representação de tanques, lagos e em arbustos transformados em sofás, como espaços de extensão da casa, em *O Lugar dos Prazeres* (2012), exposição onde recorro à transposição para o espaço da galeria, da envolvimento e atmosfera do lugar (vd. Figuras 21 a 24).

Figura 21.



Figura 22.



Figura 23.



Figura 24.



Outro recurso é do plano fixo, com uma rotação final, como é insinuado nas cinco representações do mesmo lago (vd. Figuras 25 a 29).

Figura 25.



Figura 26.



Figura 27.

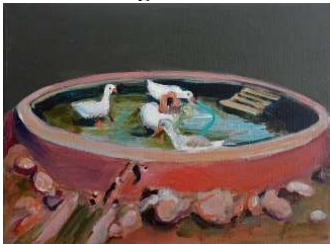


Figura 28.

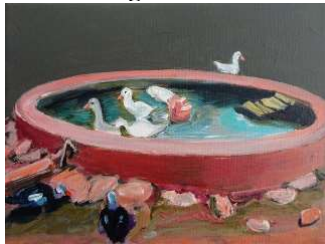


Figura 29.



Por outro lado, em *Estilo Maison* (2015), na sala da Delegação, na Madeira, da Ordem dos Arquitetos, a ocupação da única parede disponível fez com que a leitura dos quadros mimetizasse esse mesmo recurso, o do *travelling*. Este projeto enquadrou-se na investigação do território temático a que recorrentemente retomo: o da possibilidade da casa e da arquitetura, na pintura. Neste caso, procurei problematizar a interseção entre o objeto da arquitetura e a representação pictórica da casa, na contemporaneidade. Essa contaminação é provocada pela evocação de um conjunto de representações arquitetônicas com características muito próprias do ponto de vista da sua configuração e, por conseguinte, da sua escolha. A espacialidade ligada a volumetrias arquitetônicas, projetadas e aleatórias, numa arquitetura que privilegia a estética do inacabado, do acrescento, da ruína contemporânea e do não projetado (arquitetura de fim de semana), aliadas a um certo vazio e abandono, constituem os tópicos daquilo que é explorado neste trabalho. Nesta série de casas vistas todas de frente, encontramos ainda dois complexos turísticos com piscinas abandonadas. Algumas das casas encontram-se totalmente bloqueadas com tijolos a vedar todas as aberturas - as das portas e das janelas. Casas que já não cumprem a sua função e habitabilidade, casas herméticas quase esculturas a rivalizar com alguma da obra de Rachel Whiteread. Para além deste critério, na tipologia das casas que estão presentes, podemos observar volumetrias complicadas, com recantos desnivelados, acrescentos e anexos improváveis; casas em bruto, sem revestimento, nem pintura, enfatizando uma patine parda, própria da cor do cimento, matizada ou desvanecida e ainda estruturas suspensas em eterna construção (vd. Figuras 30 a 34).

O título “Estilo Maison” ostenta seguramente uma ponta de ironia nestas arquitecturas de aparência disfuncional e rizomática, enraizadas na paisagem como se tratasse de casas-bolbo, que germinam e crescem, qual tubérculos entre as húmidas montanhas da ilha. A série de pinturas, que [Filipa Venâncio] nos apresenta, despertam inquietação entre o encontro romântico da ruína e a construção precária do agora, numa multiplicidade de arestas, esquinas e ângulos de estranheza, em alguns casos, dificilmente traduzíveis na ortogonalidade mais ortodoxa. Neste âmbito, Venâncio fala recorrentemente de volumetrias irregulares quando se refere ao encontro destas

assemblagens, sendo objectos de estudo, “casas” encontradas e meticulosamente fotografadas em deambulações pelo território insular, descobertas e ancoradas a lugares tanto acessíveis como remotos, revisando uma dedicação arqueológica. Precisamos todos de tempo para encontrá-las, tempo que é desacelerado e revela o próprio tempo da construção destes volumes acrescentados a um núcleo perdido, embrião de divisórias, programa habitacional básico materializado pelo cimento, areia, cascalho, ferro, tijolo, vidro, alumínio, plástico, azulejo, e entronado pelo tradicional bloco paralelepipedico e cinzento, que encontramos demasiadas vezes disseminado e nu, nesta paisagem em contraponto verdejante. Nesta recopilação imagética e pictórica, tempo e ação resumem as peripécias da licença e da ilegalidade, vencendo na obviedade a escolha da necessidade ou do capricho humanos. A quase obsessiva procura por referentes arquiteturais revelada no processo criativo da pintora está em sintonia com as preocupações de relacionamento e questionação das fronteiras entre os territórios da arte e da arquitectura, assim como orienta a ambiguidade necessária entre ambas as áreas numa idealização tão colaborativa quanto transgressora. (Encarnação, 2015, folha de sala da exposição Estilo Maison)

Figura 30.



Figura 31.



Figura 32.



Figura 33.



Figura 34.



A representação da casa, como se de um objeto se tratasse, é enfatizada neste projeto pela ausência de elementos sugestivos da ideia de paisagem, ou pelo recurso a indicadores mínimos dessa presença, fazendo a casa surgir apenas a um território vago, que tanto pode ser um terreno ou uma estrada, em contraste com um céu neutro, como fundo. Este aspeto já tinha sido explorado na exposição individual *Presépio a 150 m*, em 2007 e, anteriormente, nas exposições em parceria com Eduardo Freitas, *Pintura e Desenho* (2002) e *Silêncios* (2004), em que apresentei uma série de casas vistas de cima, recortadas no fundo neutro da tela, anulando assim qualquer possibilidade de paisagem. Neste caso, as volumetrias arquitetónicas foram escolhidas, ao nível dos telhados, em modo de panorâmica a partir no terraço do imóvel onde a exposição teve lugar, uma casa devoluta na Rua da Carreira. Neste projeto, os títulos atribuídos às pinturas correspondem à morada da respetiva casa, como por exemplo, *Rua da Carreira, nº112* (vd. Figuras 35 a 37).

Revelam também um apelo por um certo tipo de habitação mais antiga, com cave, rés-do-chão, primeiro andar e sótão, a casa onírica, como refere Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*: “A casa de quatro pavimentos coloca um andar entre o pavimento térreo e o sótão. Um andar a mais, um segundo andar, e os sonhos se embaralham. Na casa onírica, a topoanálise só sabe contar até três ou quatro” (Bachelard, 1989, p. 43).

Figura 35.



Figura 36.



Figura 37.



Também, na já referida exposição, *O Lugar dos Prazeres* (2012), a presença arquetípica de determinadas casas condicionou a escolha. Podemos encontrar a mesma casa enquadrada sob vários ângulos e com recurso a diferentes planos e formatos e aproximações e também em modo panorâmico (vd. Figuras 38 a 42).

Figura 38.



Figura 39.

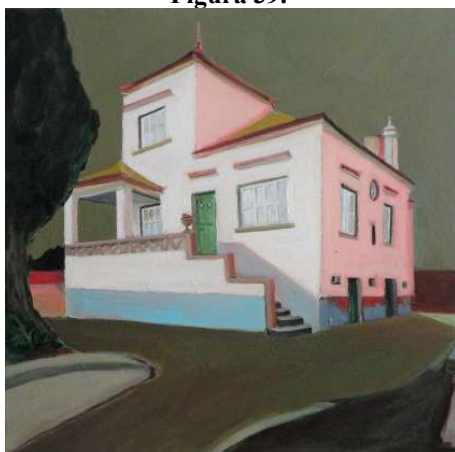


Figura 40.



Figura 41.



Figura 42.



1.2 A pintura desenvolvida a partir da fotografia e de filmes

De facto, a pintura, nas convulsões que o século XIX lhe trouxe, propôs-se constituir-se como um campo de ensaio sobre os limites do seu próprio processo de representação – propôs-se praticamente tudo, desde ser uma teoria geral da imagem, espacializar-se até se constituir como um envoltório para o espectador, abdicar da vinculação ao real para se dedicar à visualização da percepção, estabelecer-se como o campo de representação do real muito próximo da vida e do quotidiano, etc. Um dos dados fundamentais para a compreensão das transformações da pintura reside, evidentemente, no surgimento da fotografia a partir da década de quarenta do século XIX, de que a pintura de Courbet é, provavelmente, um dos interlocutores primeiros e mais decididos, mas é também certo que a questão do fotográfico não se esgota na verosimilhança, em relação ao real. Trata-se, talvez mesmo, em primeiro lugar, de poder responder a uma questão de compactação do tempo, de resumir um processo que é narrativo a partir do espaço de representação que o quadro proporciona. (Sardo, 2011, p. 307)

Desde *Habitáculos* (1994), que o recurso à fotografia é uma constante numa fase de pesquisa prévia à da construção da pintura. No caso da exposição *A Fábrica do Açúcar* (2008), não podia ser mesmo de outra forma. Este projeto partiu de um convite para desenvolver um trabalho de pintura, que fizesse referência a uma máquina industrial – engenho Harvey, por altura do seu centenário, em 2008. No entanto, a opção que tomei, foi a de explorar a fábrica, já inexistente à época, uma espécie de não-lugar, a partir de filmes e de fotografias do espaço arquitetónico da Fábrica Hinton, à qual o engenho pertencia. Desta série fazem parte a emblemática fachada e todos os outros espaços menos nobres do ponto de vista histórico, mas que são assunto da minha pintura; os espaços e volumetrias irregulares dos anexos; as oficinas, as serralharias, os escritórios, e outros espaços esquecidos e imutáveis, como os que são representados nas telas intituladas *O Cofre* e *O Lugar do Cofre*, configurados na pintura com base em filmes datados da expropriação da fábrica, e da sua própria desmontagem, em que são mostradas as retiradas dos cofres e do relógio da fachada principal, materiais filmicos e fotográficos que me foram cedidos para o efeito, pelos descendentes dos proprietários originais da referida estrutura fabril (vd. Figuras 43 a 45).

A opção pela representação em modo de *travelling*, dos espaços escolhidos, desde fachadas principais, certos interiores da fábrica, até momentos fixos da manufatura do

açúcar, e o próprio engenho Harvey, em contraste com um fundo esbranquiçado que anula a paisagem, talvez legitimem esta passagem de João Miguel Fernandes Jorge:

Objetos pintados (muitas vezes) sobre um fundo branco, que nas suas cores puras dão forma a uma *paisagem*. Não de uma mediatizada natureza com as suas árvores, montanhas, cursos de água, mas de um mundo interior vivido que se pretende propor como *paideia*, ou como *coisa*, como *tecido* de coisas a não perder; e que, por isso, a artista entende valer a pena enumerar (e de uma longa enumeração tem constado a sua pintura). [...] Correspondem esses traços objectuais, esses riscos que a cor vivifica atribuindo-lhes uma pujança física e particularmente pulsional a uma inesperada *mobilidade* sobre a sua expectante imobilidade pictórica. Sobre este modo de evocar podemos colocar todo o seu trabalho para a exposição *A Fábrica do Açúcar*. (Jorge, 2017, pp. 20-21)

Figura 43.



Figura 44.



Figura 45.



1.3 A invenção de um cenário

Seguindo caminhos já apontados em outras mostras, a artista joga aqui com a deslocação, com a interferência e com o acumular de memórias descontextualizadas q.b., criando uma estranheza formada de vários tons e nuances diversificadas, ao longo das «assoalhadas» vestidas de casa. (Valente, 2009, s/p)

Andar Modelo (2009) tratou-se simultaneamente de uma apropriação do espaço e de uma ocupação deste. Uma exposição que invadiu todas os espaços disponíveis do Museu de Arte Contemporânea - Fortaleza de São Tiago, no Funchal, desde as duas salas do rés do chão, passando pelas duas salas intermédias (abobadadas), as quatro salas do piso mais elevado, até aos espaços improváveis das duas celas. Cada espaço foi duplamente modificado: na pintura, com apontamentos de transformação dos interiores da Fortaleza numa moradia; e através da instalação estratégica de mobiliários e de outras peças de design, que pontuaram a exposição, em articulação mais ou menos óbvia com as telas. Para este efeito, contei com a colaboração dos arquitetos João Paulo Gomes e Lília Correia, através da cedência temporária de peças de design de autor da loja 'Intemporâneo'. As pinturas mimetizavam, em cada sala, o respetivo espaço, alterado pela presença de mobílias e outros objetos, propondo a possibilidade de um novo olhar sobre cada compartimento. Em cada sala, o observador podia acompanhar em panorâmica, rodando sobre si próprio, cada zona do espaço transformada, na pintura, num lugar com características de habitabilidade. Nesta exposição foi incorporada, também, a ideia de simulação operacional, que é enfatizada nas imagens que se seguem, em que a pintura da Figura 46. Representa o *maple* verde, que está presentificado no espaço da sala de exposição, e que se encontra também, evocado através da sua aparição em vídeo. Neste, podemos observar Carlos Valente nele sentado, duplamente presente, porquanto é ainda autor do texto que acompanha a exposição (vd. Figuras 47 e 48).

Figura 46.



Figura 47.



Figura 48.



Esta “intrusão performativa” de Carlos valente é ainda evocada na pintura numa tela colocada noutra sala, com o título “TV no quarto” enfatizando a simulação pretendida (vd. Figura 49).

Figura 49.



Interessa-me, pois, também recuperar, para a construção da narrativa na pintura, essa pretensa intenção de simulação ou simulacro da realidade, como se de um jogo se tratasse, avançando da pintura para a instalação um pouco como acontece no trabalho do artista David Reed, (vd. Figura 50), em que recria nos anos noventa os quartos das personagens principais do filme *Vertigo*, de Hitchcock, Judy e Scotty.

Figura 50.



Na exposição *Two bedrooms in San Francisco*, o espaço da galeria reinventa os quartos de Judy e Scotty, os dois personagens principais da película *Vertigo*, de Hitchcock, com réplicas das camas tal como surgem nos filmes. As pinturas são expostas nas paredes por cima dos espaldares das camas. Perto delas existe também um monitor de vídeo onde *Vertigo* passa, previamente modificado, de modo que, sempre que aparecem no filme os quartos dos dois personagens, neles podem ser vistas pinturas de Reed idênticas às que estão, realmente, presentes sobre as camas reais da galeria.

O jogo vai, pois, além do ilusionismo e do apelo táctil das pinturas em si, parte daí e da sua relação com o espaço de intimidade em que tudo participa e continua entre o espaço real e o espaço virtual, dando hipótese a uma eventual sucessão de novos acontecimentos como, por exemplo, a chegada de um casal que depois faz amor sobre a cama de Judy. Noutra instalação, *Crime Story*, mantém-se a situação da pintura, tendo a cama sido retirada e dela apenas tendo ficado o espaldar. No vídeo passa um filme em que um quarto de motel com a cama e a pintura foi ocupado por detectives que investigam um crime, substituindo a cama por secretárias, mas mantendo a cabeceira da cama, pelos vistos permanentemente presa à parede. (Sabino, 2000, pp. 218-219)

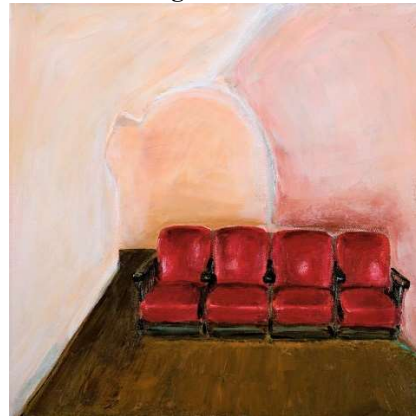
1.3.1 Uma sala de cinema

A ocupação dos espaços em *Andar Modelo* (2009), fez-se em todas as salas disponíveis, como já referi, incluindo também os espaços que correspondiam, na antiga Fortaleza, às celas. Por oposição à simbologia e memória que esses espaços carregam, num deles podia-se encontrar ironicamente a insinuada simulação de uma sala de cinema privada, como símbolo de liberdade e evasão que o cinema propõe (vd. Figuras 51 e 52).

Figura 51.



Figura 52.



1.4 Personagens retiradas de bandas desenhada e fotonovelas e filmes

A apropriação descontextualizada de situações retiradas de diferentes contextos, é visível nas exposições: *Representantes de Quarto* (2006) e *Corbeille* (2007) ou anteriormente ensaiada na pintura isolada *Cold Kind of a Fish*, inspirada num livro de John dos Passos, já em 2004. Em *Representantes de Quarto* (2006), exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa antiga casa de estudantes situada na Rua da Carreira, Funchal, são visíveis ainda referências ao próprio espaço expositivo, a começar pelo título da exposição extraído de uma brochura encontrada sobre as funções atribuídas aos cargos que alguns estudantes detinham na hierarquia do referido lar; vestígios de um desenho contornado a amarelo, ao lado de uma tábua de engomar; uma lata de Toddy e algumas decalcomanias, como estrunfes azuis e panteras cor-de-rosa. Estes foram os elementos encontrados nos azulejos da cozinha da casa, antiga habitação estudantil, que fizeram desencadear a construção do enredo. Recuperando-se, à vez, animais, bonecos, personagens do Walt Disney, todos eles com falas descontextualizadas, retiradas de uma lasciva fotonovela a sépia, de uma datada *Crónica Feminina*. Objetos comestíveis ampliados como torradas, gelatinas ou chocolates aliados a uma insinuação de romance, perigo e aventura. (vd. Figuras 53 a 55).

O revivalismo, recuperação ou pura citação de formas artísticas existentes antes são processos participativos de um sistema geral de complexificação da leitura que recorre também à substituição ou troca de convenções das diferentes linguagens, tornando todas as expressões devedoras umas das outras e híbridas. (Sabino, 2000, p. 215)

Figura 53.



Figura 54.

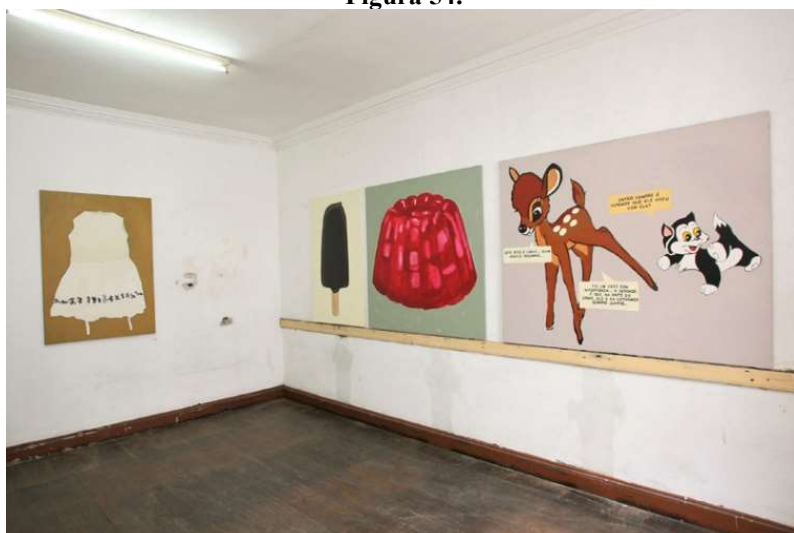


Figura 55.



No trabalho isolado *Most Likely to Succeed*, que fez parte da exposição coletiva no Centro Cultural John dos Passos, Ponta do Sol, em 2004, a apropriação passou mesmo pela escolha de um plano do filme *noir*, *Gilda*, de Charles Vidor, de 1946 (vd. Figura 56), com Rita Hayworth e Glenn Ford a incorporarem na pintura as personagens de Passos, num plano mais fechado, com falas retiradas do livro *Most Likely to Succeed*, de 1954 (vd. Figura 57).

Figura 56.



Figura 57.



1.5 Sequelas, interferências e diálogos improváveis

Possibilitar o visionamento de determinadas séries de pintura, deslocadas para outros espaços, completamente distintos daqueles para que foram inicialmente pensadas, tem vindo a ocorrer ao longo do meu percurso, num exercício que remete para a ideia de sequência cinematográfica, de uma nova apresentação transferida para outro local, desta vez contaminada por este ou pelas novas combinações espaciais, que inevitavelmente vão surgir na relação com o lugar expositivo. Isto aconteceu em *Corbeille* (2007), na Sala de Exposições da Universidade da Madeira e em *Horizonte Móvel* (2008), no Museu de Arte Contemporânea do Funchal (vd. Figuras 58 e 59).

Figura 58.



Figura 59.



Esta itinerância, sobreposta e atemporal, também ocorreu em *Dez assoalhadas com vista* (2015), outra exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa “open house” na Calçada do Pico, nº29. Os espaços labirínticos e sumptuosos da casa, desde o hall até a torre, passando por salas de diferentes tamanhos e quartos de cromatismo intenso, foram ocupados com telas provenientes das exposições: *Representantes de Quarto* (2006), *Fábrica do Açúcar* (2008) e *Andar Modelo* (2009). Tratou-se sobretudo de um ensaio de deslocação da pintura e da relação proposta com o novo espaço (vd. Figuras 6 a 63).

Figura 60.



Figura 61.



Figura 62.



Figura 63.



A revisitação da exposição *A Fábrica do Açúcar* (2008) no Museu de Arte Sacra do Funchal, em *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunhos de uma indústria* (2018), passados que foram dez anos da sua primeira apresentação, permitiu também proceder a uma nova leitura do corpo de pintura já existente com a adição da pintura *Bedford*, realizada para o efeito em residência artística no Museu de Arte Sacra do Funchal e à construção de novos diálogos dos quais destaco a confrontação em boa vizinhança das pinturas *Cofre*, *Lugar do Cofre*, *Patamar* e *Lustre*, com a pintura *Flamenga* presente nas salas 9, 11 e 12 do segundo piso do Museu (vd. Figuras 64 e 65).

Figura 64.



Figura 65.



Uma das pinturas de Filipa foi colocada junto de um óleo de Van Cleve. O painel central, que nos dá o tema da «Anunciação». Da tela da «Fábrica do Açúcar» de uma embocadura branca, de verticais ângulos, de um branco de açúcar sai um rio negro. O negro reclama o azul do manto da Virgem. O branco, na sua rigidez geométrica não se derrama em volutas como a veste do Anjo anunciador. É antes uma bela arquitetura prestes a ser demolida – ou que já foi demolida. A força de um anúncio, que é a do Anjo, mistura-se com a força indiferente da destruição, por isso o rio negro que sai da embocadura coincide com o azul, um azul bem escuro da veste de Maria. A vivacidade

que as duas obras em confronto permitem conta mais – ou conta tanto – como a mobilidade efectiva que dá a crer o gesto revelador de Gabriel, Arcanjo, ou a aceitação de Maria. Na conjugação das duas obras há uma espécie de beleza – de graça -, fonte de satisfação que inclina a um sorriso, mas também a gratuidade de um acto de misericórdia, semelhante ao de um juiz que renuncia a punir. É o «Tout est grâce» de Bernanos e de Bresson. (Jorge, 2021, p. 211)

Em *Playground* (2019) só podemos mesmo falar de sequelas e de diálogos inesperados (vd. Figuras 66 a 68).

Tratou-se de uma exposição/installação em que fiz coabitar intensionalmente nos três pisos da galeria Marca de Água, múltiplas combinações e interferências possíveis, através da colocação estratégica de cento e uma pinturas provenientes de outras exposições e de outros contextos díspares, produzindo novos enredos inusitados, e permitindo uma revisitação do meu trabalho de pintura através do humor, da desconstrução e da descontextualização.

Figura 66.



Figura 67.



Figura 68.



Um conjunto de combinações improváveis, por aproximação à ideia de coleção, organizada segundo o princípio de Gabinete de Amador (já outrora ensaiado por exemplo em Corbeille (2007), na Sala de exposições da Universidade da Madeira, e em Horizonte Móvel (2008), no Museu de Arte Contemporânea do Funchal), replica a apresentação expositiva em contexto doméstico de sala de estar/sala comum, de casa/apartamento/atelier, e simula o exercício de múltiplas possibilidades de contaminação e de deriva visual. A reorganização das telas (muitas delas intencionalmente alteradas para o efeito) convocando pinturas mais antigas retiradas dos contextos para os quais foram inicialmente pensadas, passando a ser colocadas na vizinhança de outras mais recentes, gera novos enredos e narrativas. A manipulação faz-se, pela disparidade de formatos e escalas, pela diferença de tratamentos matérico-pictóricos, ou por forçados encontros de assuntos e ideias e indica o mote para a afirmação deste puzzle game. (Venâncio, 2019, s/p)

2. A apropriação cinematográfica intencional no projeto *Casa da Capela* (2021)

Temos referido que, na presente situação da prática da pintura, se recorre a imagens prévias oriundas de outros suportes de imagem, sejam eles fotográficos, filmicos ou, de forma deliberada, imagens recolhidas da história da arte. [...] Um dos casos que, no entanto, parece constituir uma tônica importante é o uso de imagens com origem em filmes ou vídeos, que podem ser, no último caso, imagens televisivas. Não se trata do mesmo tipo de processos em ambos os casos. Quando os pintores usam imagens retiradas de filmes, a sua viabilidade ancora-se numa imagética que reside numa linearidade temporal, de que permanecem vestígios no uso reiterado, por exemplo, da mesma imagem em contextos ou aproximações diversas, procedendo a um dispositivo, poderíamos assim chamar-lhe, de desmultiplicação referencial. Quer isto dizer que, no caso dos artistas que incorporam imagens filmicas, elas podem ecoar uma memória cinematográfica, ou, pelo contrário, possuir somente uma qualidade cinemática. No caso oposto, os artistas que usam imagens de origem videográfica de *broadcast* optam por imagens ontologicamente “desclassificadas”, que o tratamento pictórico requalifica. (Sardo, 2017, p. 82)

Neste projeto de pintura *site specific* apresentado na Capela da Boa Viagem (Funchal), entre 12 de fevereiro e 2 de abril de 2021, a convite da Câmara Municipal do Funchal, procedi a uma apropriação do lugar, recuperando alguns dos procedimentos anteriormente utilizados em *Andar Modelo* (2009), em que as pinturas apresentadas em cada uma das salas do Museu, replicavam através de várias vistas, todos os espaços interiores disponíveis, sugerindo hipóteses de habitabilidade. Neste caso particular, as características singulares da própria capela, como o altar, a pia batismal, o chão e as duas portas interiores na parede da direita, principalmente a mais elevada, foram os elementos espaciais que incorporei na série de pinturas (nove telas em acrílico, com as dimensões de 40X50cm cada) e que fizeram desencadear toda a divagação (vd. Figuras 69 a 72).

Figura 69.



Figura 70.



Figura 71.



Também faço referência na pintura à imagem em madeira policromada, do retábulo do altar de Nossa Senhora do Monte das Oliveiras, que dá o nome à Capela (embora seja mais conhecida por Capela da Boa Viagem) que, ora é representada na íntegra, ora parcialmente, apenas com a cantaria que a envolve. Na pintura, faço-a ainda deslocar do altar, para uma cômoda de um quarto de dormir de uma moradia, em Itália, na Lombardia, para onde ainda fiz transferir um arranjo de antúrios proveniente de uma imagem datada, do altar da Capela da Nossa Senhora dos Remédios em Santa Cruz numa enviesada apropriação de referentes (vd. Figura 73).

Figura 72.

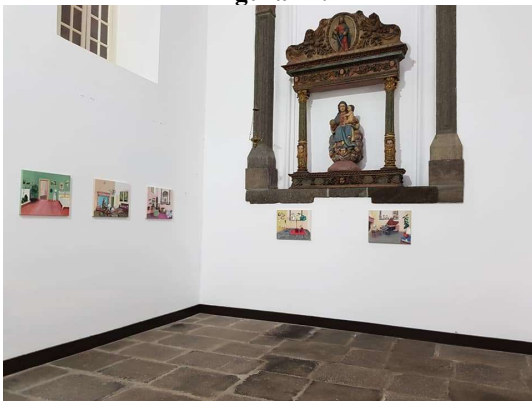
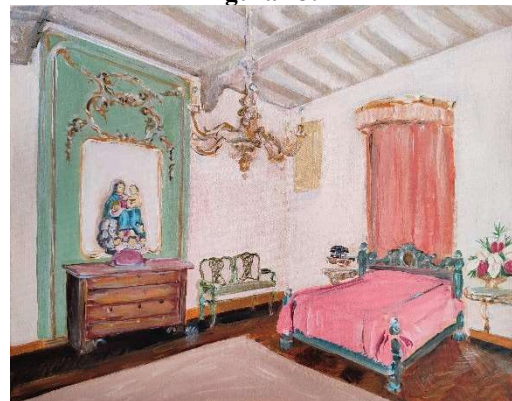


Figura 73.



Para além desta imagem sacra, fiz cruzar na pintura, outras imagens de esculturas sacras, com diversas proveniências, mas com o fator comum de terem sido alegadamente alvo de furtos recentes à época, dois deles enquanto as pinturas estavam a ser realizadas. Assim, com carácter documental faço surgir na pintura, como se fizessem parte dela, as figuras miniaturizadas à escala de um São José, de um Menino Jesus de Praga e de uma Nossa Senhora dos Remédios, que desapareceram respetivamente das igrejas do Carmo e do Socorro, no Funchal e da Capela dos Remédios, em Santa Cruz. Estas três evocações sacras surgem naturalmente em algumas das pinturas como apontamentos do *décor*, embora deslocados e descontextualizados, enfatizando, na narrativa expositiva, uma hipotética trama com contornos policiais.

A ficção passa ainda pela efabulação dos espaços interiores de uma presumível moradia, que supostamente existiu anexa à capela, transferida para o próprio espaço interior transfigurado, na pintura, sugerindo a hipótese de ser ele próprio (às vezes) uma dependência mobilada dessa casa. Para além da referência aos aspetos arquitetónicos do interior da capela, faço cruzar narrativas e imagens transferidas de vários contextos filmicos e literários. A revisitação do cinema faz-se através de uma apropriação de espaços e cenários de duas periferias cinematográficas distintas, que se intersectam com o espaço arquitetónico do interior da capela, fundindo-se com este. Essa sobreposição e transferência espacial acontece a vários níveis. As nove telas que constituem a exposição apresentam o espaço da capela metamorfoseado com camadas cenográficas extraídas de duas geografias filmicas, mas com propósitos distintos. Por um lado, existe a apropriação de espaços e mobílias de vários aposentos e cenários, como quartos de dormir, salas e biblioteca extraídos do *set* do filme de Luca Guadagnino, *Call me by your name* (2017), cujo enredo se desenvolve parcialmente numa casa apalaçada da Lombardia - Villa Albergoni. Esta localização, como *décor* do filme, remonta ao séc. XVII, mas foi construída sobre uma fortificação do séc. XVI. Por sua vez, a ação do filme passa-se em 1983. Ora, este desfazamento temporal faz refletir, no ambiente e na cenografia do filme toda uma estética dos anos oitenta, miscigenada com todo um passado que perpassa os objetos, as mobílias e as pinturas que ocupam os espaços do referido palacete italiano. Também essa sobreposição temporal do ponto de vista do *décor* aparece duplamente evocada nas pinturas (vd. Figuras 74 a 81).

Figura 74.



Figura 75.

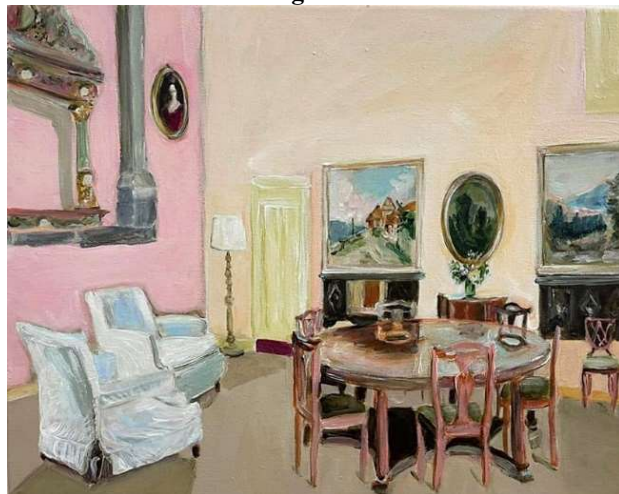


Figura 76.



Figura 77.



Figura 78.



Figura 79.



Figura 80.



Figura 81.



A outra apropriação cinematográfica é feita a partir de alguns aspetos da espacialidade que podemos encontrar em *Pirosmani* (1969), de Giorgi Shengelaya, filme sobre a vida do pintor primitivista do séc. XIX, Niko Pirosmani, mas cuja singularidade pictórica nunca é mencionada. A evocação cinematográfica tem um outro objetivo: o de fazer pontuar as telas com uma certa ambiência que povoa o filme e extrair deste a presença das exuberantes e viçosas plantas (*monstera deliciosa* e *ficus elástica*), que não precisariam de uma procedência tão longínqua (Geórgia) para fazerem parte desta trama pictórica. Assim, a sua colocação na pintura mimetiza os lugares que ocupam no filme, como acontece no primeiro *travelling*, encaixando numa eficaz operação de deslocação, para uma dimensão espaço/temporal improvável, a da capela, ficando distribuídas as plantas retiradas deste contexto, por várias telas (vd. Figuras 82 a 88).

Figura 82.



Figura 83.



Figura 84.



Figura 85.



Figura 86.



Figura 87.



Figura 88.



Numa espécie de jogo de faz de conta, o espaço expositivo passa a ser ele próprio alvo de ficção através da encenação de um enredo visual, construído com planos e ângulos que o aproximam de um *story board*, do ponto de vista da linguagem fílmica, em que recantos e cenários extrapolados de duas periferias cinematográficas díspares, se cruzam em campos e contra campos, numa improbabilidade geográfico/temporal. Trata-se de um exercício, de reconfiguração do espaço na pintura, através da desmultiplicação de referências, combinando processos de revisitação, apropriação, narratividade, descontextualização/recontextualização e ironia. Uma ironia que está presente, por exemplo, na representação de cópias miniaturais de alguns quadros visíveis nas salas/cenários de *Call me by your name*, ou na transferência de parte do quarto da personagem Élio, para a atmosfera híbrida e miscigenada na última tela, competindo com o ambiente novecentista de *Pirosmani* (1969). Uma ironia enfatizada também pelos formatos pequenos das telas, acumuladas de pequenas pistas e pormenores miniaturais como a subtil presença do cartaz da 39ª edição da Bienal de Veneza, da autoria de Milton Glaser com o característico leão alado da praça de São Marcos, salpicado de tinta (vd. Figuras 89 a 91).

Figura 89.



Figura 90.



Figura 91.



3. Antevisão de projetos de pintura que propõem relações de similitude e simultaneidade espacial entre lugares reais e cinematográficos

O cinema tem cumprido uma vocação narrativa importante na nossa sociedade, e talvez seja essa a sua marca mais profunda na pintura – para além de efeitos mais prosaicos de sequências de imagens, de séries narrativas de alusão cinéfila, de enquadramentos *à filme* de certo tipo ou de certo cineasta, de planos gerais ou metonímicos, de cor, de iconografia, etc. – o cinema talvez tenha accionado uma certa reabilitação da possibilidade de, tendo em conta algumas especificidades da linguagem pictórica, a pintura voltar a assumir que ainda pode contar histórias. [...] A pintura absorveu as aprendizagens teóricas da segunda metade deste século, e tem incorporado também nos seus modos construtivos, raciocínios e imagens, os processos e vivências mais recentes das novas tecnologias e do mundo contemporâneo – assim, analisar, decompor e reutilizar tudo são possibilidades em aberto. (Sabino, 2000, pp. 201-216)

Ora, verifico que esta alusão cinéfila, que Sabino refere, associada à desconstrução como atitude corrente, continua a estar presente nas intenções e abordagens entre lugares reais e lugares do cinema, que se avizinham em alguns dos meus próximos projetos de pintura. Desta feita, a procura de relações de similitude e simultaneidade espacial entre lugares díspares, constitui o mote para todo um corpo de trabalho.

O apelo em resgatar para a tela lugares que apresentam algum tipo de afinidade formal entre si, está presente em alguns projetos, que pretendem juntar lado a lado essa dupla intenção, de recuperar imagens de localizações cinematográficas e fazê-los conviver na vizinhança e proximidade de outros lugares geograficamente desfasados e improváveis. Esse jogo de aproximação territorial pode ser extraído de cenários de filmes, espaços interiores ou exteriores, ou até mesmo de lugares relacionados com a ambiência privada, como por exemplo a colocação estratégica dos móveis na biblioteca de Ingmar Bergman, na sua casa da ilha de Faro na Suécia, poder mimetizar na pintura a decoração de uma outra ambiência com uma origem completamente distinta.

Também pode ser o jogo de contraponto entre a fachada da casa atelier de Agnès Varda na Rua Daguerre em Paris com a aparência da devoluta *Casa Paris* na rua da Sé, Funchal. Ou, ainda, insistindo numa lógica de denúncia do abandono destas fachadas comerciais, transversal a ambas as cidades, fazer aproximar na pintura a loja *Paris Accordéon*, na mesmíssima Rua Daguerre, e as montras da esquecida da *Casa Pinóquio* na rua do Sabão,

Funchal; ou uma construção irregular, avistada a partir da via rápida, na ilha da Madeira, poder emparelhar com a casa isolada, situada à beira da autoestrada no filme *Home* (2008), de Ursula Maier.

A pesquisa a este nível implica uma variada apropriação de imagens fílmicas e com proveniências diversas, desde fotografias antigas, retiradas de sites da especialidade, de revistas, fotografias feitas a partir de imagens paradas de filmes, ou de capturas de imagens com recurso à internet ou retiradas do *Google Maps*.

Este aspeto intencional e organizativo da pintura pode ser observável nestes ensaios de imagens que apresento de seguida, antevendo projetos em desenvolvimento. (vd. Figuras 92 a 99).

Figura 92.



Figura 93.



Figura 94.



Figura 95.



Figura 96.



Figura 97.



Figura 98.



Figura 99.



Notas finais

Relevo deste trabalho teórico e imagético, a oportuna e necessária paragem para um exercício reflexivo sobre a minha pintura. A reflexão e a sempre têm acompanhado a minha prática, mas este é um momento crucial para fazer um *rewind* e analisar o que me move na pintura e em que medida ela é beneficiária de um conjunto de interesses, conhecimentos e ligações que a informam, incluindo referências extraídas do cinema e, nesse aspeto, o projeto da *Casa da Capela* é determinante como charneira. De fato o meu interesse inicial pela arte teve na sua génese uma verdadeira inclinação pela arquitetura, e esta foi sobretudo influenciada e informada pela filmografia de Jacques Tati, quando aos 15 anos vi pela primeira vez o filme “O meu tio”.

Como entendo e valorizo a arte como um processo de investigação, de conhecimento e de pensamento, interessa-me ver e fazer uma pintura que seja desafiante, que faça pensar, que não seja apenas uma agradável e harmoniosa combinação de cores e clichés para fazer *match* com os sofás e as cortinas da sala ou do quarto, ou um exercício virtuoso datado e maneirista, *to fill the eye*, ainda que estes sejam conceitos válidos para explorar ironicamente na pintura. Interessa-me sobretudo, toda a construção mental prévia que antecede o ato físico inerente à execução efetiva da pintura. Essa estruturação mental e de pesquisa, esse tempo de preparação que já contém em si a construção do próprio *métier*

da pintura, pode ser um processo muito demorado, de anos, impercetível na maior parte das vezes para quem a possa vir a fruir.

O processo de criação, no meu caso, implica quase sempre a construção em simultâneo de numerosos conjuntos de pinturas sequenciais, o que adensa a complexidade na forma de operar. O próprio gatilho que faz desencadear todo um projeto pode ser algo muito díspar e inusitado. Sejam as portas interiores da capela neste projeto mais recente, que fizeram disparar todo o enredo, sejam lugares e espaços do cinema, tais como os interiores sofisticados e palacianos representados na capela. Por outro lado, posso ainda contrapor referências extraídas de *décors* de certa filmografia, com lugares que já não existem ou casas que vejo quando vou a conduzir, inacabadas estranhas e improváveis, cuja apropriação, apresentada de forma sequencial, pode sugerir a ilusão de uma imagem cinematográfica, quando de facto o que propõe é uma anulação do tempo e do movimento. Também, e cada vez mais, procuro soluções, no meu próprio trabalho, que me vai dando pistas para o necessário *forward*.

Referências

- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Berger, J. & Mohr, J. (1988). *Otra manera de contar*. Mestizo A. C.
- Edwards, B. (Diretor). (1961). *Breakfast at Tiffany's* [Film]. Jurow-Shepherd Spinel Entertainment
- Encarnação, D. (2015). Folha de sala da exposição *Estilo Maison* de Filipa Venâncio. Ordem dos Arquitetos - Funchal.
- Guadagnino, L. (Diretor). (2027). *Cal me by your name* [Film]. Frenesy Film Company, La Cinéfacture, Recursos de RT, MYRA Entertainment, Produções Water's End
- Haynes, T. (Diretor). (1995). *Safe* [Film]
- Hitchcock, A. (Diretor). (1958). *Vértigo* [Film]. Alfred J. Hitchcock Productions
- Jorge, J. (2017). *Longe do pintor da linha rubra*. Patavina.
- Jorge, J. (2021). *Estelas*. Bestiário.
- Maier, U. (Diretor). (2008). *Home* [Film]. BoxProductions, Archipel, 35NeedProductions, France 3 Cinéma
- Rocha, L. (2007, julho 4). Filipa Venâncio traça digressão pictórica na Casa das Mudanças. *Diário de Notícias do Funchal*.
- Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*. Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa.
- Sardo, D. (2011). *A visão em apeneia – escritos sobre escritos*. Athena – Babel.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX*. Orfeu Negro.
- Shengelaya, G. (Diretor). (1969). *Pirosmani* [Film].
- Valente, C. (2009). *Catálogo da exposição Andar Modelo de Filipa Venâncio*. Museu de Arte Contemporânea – Madeira.
- Venâncio, F. (2019). *Catálogo da exposição Playground de Filipa Venâncio*. Galeria Marca de Água.
- Vidor, C. (Diretor). (1946). *Gilda* [Film]. Columbia Pictures Industries, Inc.

Legendas das imagens

- Figura 1. – Venâncio, Filipa (1990) *Porta entreaberta*, acrílico s/ tela, 154X117cm - Exposição coletiva *Efabulações* (1991), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 2. – Venâncio, Filipa (1990) *Telefonia*, acrílico s/tela, 154x81cm - Exposição coletiva *Efabulações* (1991), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 3. – Venâncio, Filipa (1993) - *Casa com poço*, óleo s/tela, 20x20cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figura 4. – Venâncio, Filipa (1993) - *Sala de espera*, óleo s/tela, 30x20cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figura 5. – Venâncio, Filipa (1993) *Casa de chá*, óleo s/tela, 40x30cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figuras 6. a 13. – Venâncio, Filipa (1994) - *S/Titulo*, Óleo s/tela, 16x16cm - Exposição em parceria com José Manuel Gomes, *Habitáculos* (1994), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 14. – Venâncio, Filipa (2007) - *Presépio a 150m*, acrílico s/tela, 41x27cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 15. – Venâncio, Filipa (2007) - *Renault expresso*, acrílico s/tela, 33x41cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 16. – Venâncio, Filipa (2007) - *Oleado*, acrílico s/tela, 27x41cm - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 17. – Venâncio, Filipa (2007) - *Sofá cama*, acrílico s/tela, 41x27cm - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 18. – Venâncio, Filipa (2007) - *Balcão da venda*, acrílico s/tela, 35x45cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 19. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vale dos amores*, acrílico s/tela, 35x45cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 20. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vista da sala* - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudas, Calheta
- Figura 21. – Venâncio, Filipa (2012) - *Cadeira de arbusto*, acrílico s/tela, 24x18cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres*, Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 22. – Venâncio, Filipa (2012) - *Peluches sentados*, acrílico s/tela, 30x40cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 23. – Venâncio, Filipa (2012) - *Tartaruga*, acrílico s/tela, 70x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 24. – Venâncio, Filipa (2012) - *Piscina*, acrílico s/tela, 70x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figuras 25. a 29. – Venâncio, Filipa (2012) - *Lago (1,2,3,4,5)* acrílico s/tela, 18x24cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figuras 30. a 32. – Venâncio, Filipa (2015) - *Vistas da Sala* - Exposição individual *Estilo Maison*, 2015, Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 33. – Venâncio, Filipa (2015) - *Casa laje*, acrílico s/tela, 60x73cm - Exposição individual *Estilo Maison* (2015), Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 34. – Venâncio, Filipa (2015) - *Casa laje-vista lateral*, acrílico s/tela, 60x60cm – Exposição individual *Estilo Maison* (2015), Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 35. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua Ivens, nº4*, acrílico s/tela, 131x150cm – Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal

- Figura 36. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua Nova de São Pedro, n.ºs-46,50,54*, acrílico s/tela, 106x133cm - Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal
- Figura 37. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua da Carreira, n.º112*, acrílico s/tela, 160 x140cm - Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal
- Figura 38. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre – vista posterior*, acrílico s/tela, 60x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 39. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre*, acrílico s/tela, 70x70cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 40. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre – vista lateral*, acrílico s/tela, 50x50cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 41. – Venâncio, Filipa (2012) - *Duplo Estacionamento*, acrílico s/tela, 60 x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 42. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa de Chá*, acrílico s/tela, 60x60cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 43. – Pestana, Catarina (2008) - *Vista de sala* - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 44. – Pestana, Catarina (2008) - *Escritório*, acrílico s/tela, 60x80cm - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 45. – Pestana, Catarina (2008) - *Escritório*, acrílico s/tela, 60x80cm - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 46. – Francisco, David (2009) - *Poltrona Verde*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 47. e 48. – Francisco, David (2009) - *Vistas de uma sala* - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 49. – Francisco, David (2009) - *TV no quarto*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 50. – Reed, D. (1992; 2001). *Judy's Bedroom* (with painting #486, 2001). <https://gagosian.com/artists/david-reed/>
- Figura 51. – Francisco, David (2009) - *Sala de Cinema - ecrã*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 52. – Francisco, David (2009) - *Sala de Cinema - cadeiras*, acrílico s/tela – Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 53. a 55. – Venâncio, Filipa (2006) - *Vistas de sala* - Exposição em parceria com Marco Fagundes Vasconcelos *Representantes de Quarto* (2006) Casa Abraço, Funchal
- Figura 56. – Cena do filme *Gilda* de Charles Vidor (1946) com Rita Hayworth e Glenn Ford. https://www.imdb.com/title/tt0038559/mediaviewer/rm4154431488/?ref_=tt_md_12
- Figura 57. – Camacho, Rui (2004) - *Most Likely to Succeed*, acrílico s/tela, 130x97cm – Postais de Pinturas do Centro Cultural John dos Passos, Ponta do Sol
- Figura 58. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vista de sala* - Exposição individual *Corbeille* (2007), Sala de Exposições da Reitoria - Universidade da Madeira, Funchal

- Figura 59. – Venâncio, Filipa (2008) - Vista de sala - Exposição coletiva *Horizonte Móvel* (2008), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 60. a 63. – Venâncio, Filipa (2015) – Vistas de salas - *Dez assoalhadas com vista* (2015) - Exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa “open house” na Calçada do Pico nº29
- Figura 64. e 65. Venâncio, Filipa (2018) – Vistas de sala - *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunho de uma Indústria* (2018) - Exposição individual, Museu de Arte Sacra do Funchal
- Figuras 66. a 68. – Venâncio, Filipa (2019) - Vistas de sala - *Playground* (2019) – Exposição individual, Galeria Marca de Água, Funchal
- Figuras 69. a 72. – Venâncio, Filipa (2021) - Vistas de sala - *Casa da Capela* (2021) – Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 73. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº2, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 74. – Vista geral da Sala de jantar e copa (Villa Albergonni) Itália, *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Alexis Armanet. <https://www.admagazine.fr/lifestyle/news-lifestyle/diaporama/la-villa-du-film-call-me-by-your-name-est-a-vendre/49128>
- Figura 75. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº3, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 76. – Sala de Estar (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. <http://archoffilm.blogspot.com/2017/11/architecture-of-call-me-by-your-name.html?m=1>
- Figura 77. – Vista parcial da sala de estar. (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Pormenor da Fotografia de Alexis Armanet. <https://www.admagazine.fr/lifestyle/news-lifestyle/diaporama/la-villa-du-film-call-me-by-your-name-est-a-vendre/49128>
- Figura 78. – Globo. Recanto da biblioteca (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.anothermag.com/design-living/gallery/9187/call-me-by-your-name/14>
- Figura 79. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº5, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 80. – Sala da Lareira (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.anothermag.com/design-living/gallery/9187/call-me-by-your-name/2>
- Figura 81. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº7, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 82. – Fotograma do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 83. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº1, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figuras 84. e 85. – Fotogramas do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 86. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº5, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 87. – Biblioteca (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. https://s2.glbimg.com/XZovPAxKEag9FWqm-v_1079AwdY=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2018/02/21/me-chame-pelo-seu-nome-casa-16.jpg
- Figura 88. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº4, *Casa da Capela* (2021) - Exposição

- individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 89. – Fotograma do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 90. – Quarto de Élio (Villa Albergonni-Itália), set no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.nytimes.com/2017/11/20/t-magazine/call-me-by-your-name-set-villa-albergoni.html>
- Figura 91. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº9, Casa da Capela (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 92. – Fotograma do filme *Breakfast at tiffany's* (1961) de Black Edwards
- Figura 93. – Venâncio, Filipa (2020) - imagem fotografada no Funchal
- Figura 94. – Google Maps Street View – jul 2020 - imagem da Casa Atelier de Agnès Varda, Rua Daguerre, nº 84, Paris <https://www.google.com/maps/place/84+Rue+Daguerre,+75014+Paris,+Fran%C3%A7a/@48.8357802,2.3247103,3a,75y,23.4h,97.04t/data=!3m7!1e1!3m5!1sZrhzccUwZ94l1Fmab3KZeA!2e0!5s20200701T000000!7i13312!8i6656!4m5!3m4!1s0x47e671b5ede12c7f:0xb3b2972a029c406d!8m2!3d48.8357911!4d2.3248511>
- Figura 95. – Marote, Rui (2019) – <https://funchalnoticias.net/2019/03/02/casa-paris-fecha-as-portas-a-31-de-marco/>
- Figura 96. – Google Maps Street View – jul 2014 - imagem da Loja Paris Accordéon, Rua Daguerre, nº 80, Paris https://www.google.com/maps/place/80+Rue+Daguerre,+75014+Paris,+Fran%C3%A7a/@48.8355481,2.325367,3a,75y,20.08h,89.06t/data=!3m10!1e1!3m8!1sMsHysZ1dhghe1k_6CBiUHW!2e0!5s20140701T000000!7i13312!8i6656!9m2!1b1!2i24!4m5!3m4!1s0x47e671b5e5b10f25:0xcc6da2adbefc3c80!8m2!3d48.8356321!4d2.3253637
- Figura 97. – Venâncio, Filipa (2020) – Imagem fotografada no Funchal
- Figura 98. – Venâncio, Filipa (2017) – Imagem fotografada no Funchal
- Figura 99. – Fotograma do filme *Safe* (1995) de Todd Haynes