

galeria	nara roesler
	cristina canale
	cabeças/falantes

10.11.2018 > 19.01.2019

Cabeças/falantes

Clarissa Diniz

Arestas do corpo estão há tempos acompanhando Cristina Canale. Se *Talkative* (2018), uma de suas recentes pinturas, traz para o *front* uma espécie de fala-navalha capaz de rasgar o rosto – esse monólito que, num retrato, tende a marginalizar tudo aquilo que não o constitui –, tal relação figura-fundo é eco de outras angulosidades de sua trajetória, já expressas, por exemplo, em suas pinturas de 1985.

Assim como, em *Talkative*, o retrato é uma espécie de disparador para a disputa entre as hierarquias da composição, naquele momento um beijo era o mote para um incontornável rasgo no espaço que a pintura operava. Constituída por partes recortadas e coladas, a pintura de 33 anos atrás não tinha seus corpos fendidos pelo fundo, mas rasgava o espaço justamente por seu corpo pictórico, acotovelando-o num abraço.



Cristina Canale, *Sem título*, 1985

Como germen, ali já estava o interesse da artista pelo que circunscreve como “tensão na convivência entre contraditórios”, eixo central de sua investigação pictórica desde que, no final dos anos 1980, foi além do empaste tão característico do início de sua obra, emancipando a cor, a forma e a matéria de corporeidades totalitárias. Despregadas das grandes massas – que, grosso modo, eram estruturantes de suas primeiras pinturas –, essas puderam, finalmente, conflitar-se, formando o território das décadas seguintes da produção de Cristina Canale.

Esse desconjuntamento e a subsequente disputa – entre as partes da composição ancoram-se, sem dúvida, na tensão entre figuração e “situação abstrata”. Diferentemente da abstração como negação da representação, as situações abstratas de Canale são formas, manchas, presenças não reconhecíveis, não nomináveis, mas, por outro lado, generosas o suficiente para porventura se comportarem como estampas, padronagens, líquidos, fumaça, vegetação. Não pretendem significar e, por isso, tampouco ignoram ou programaticamente se opõem à significação. Operam, por sua vez, a partir de outro regime de sentidos, no qual o duopólio figuração-abstração não é incontornavelmente hegemônico.

Aquilo que é representação e aquilo que é presença não-indicial nas pinturas de Canale integram uma equação delicada – porém fundamentalmente – diversa desse duopólio, pautada pela “dosagem mínima de contexto para o máximo de contextualização possível”, ou seja: tender ao zero a presença de elementos indicativos de algum contexto não intrínseco à pintura para, assim, potencializar ao máximo a mútua contextualização entre as formas pictóricas. Tem-se mais um regime de intensidades do que uma construção vinculada às relações entre figura e fundo, signo e forma.

Em suas pinturas, é sobretudo por meio da cor que essas intensidades vão se configurando e negociam espaço, densidade e movimento entre si. Na produção da artista, desde cedo é a cor (e não o traço ou os planos) que tem “força dimensional”, fundando arranjos pictóricos que organizam níveis no espaço sem que, todavia, esses se comportem de acordo com a exatidão planar da tradição euclidiana. Por organizar e hierarquizar a espacialidade da pintura, como sublinha Canale, a “cor é funcional”. Preponderantemente, contudo, ela é *intensiva*, fazendo “vibrar” as coisas em seus lugares e estados, animando o que poderia parecer estável se não fosse continuamente inquietado por uma espécie de viço que emana das cores.

Como fica especialmente evidente nas pinturas de pequenos formatos aqui exibidas, a economia cromática da artista apoia-se em fluxos criados por diferenças intensivas, de tons médios, que conduzem nossa percepção através da pintura até que esbarremos em alguma cor estranha àquela gama, produzindo um sobressalto que depois será novamente acolhido por outra sequência de médios tons, evitando, com isso, certo *ping-pong* (eminentemente gráfico, quando não estridente) característico de alguns artistas que, assim como Canale, surgiram nos anos 1980 em meio a uma retomada da pintura de matriz expressionista.

É esse modo de circulação da cor que sustenta pinturas como *Ella* (2018) ou *Nuvens e sombras* (2018), nas quais o monopólio de uma gama cromática é desafiado por alguma presença cromaticamente insurgente, como o rosa vibrante que invade as laterais de *Ella*. Ou como a conjunção de brancos entre a cadeira e uma mancha esbranquiçada que forma um eixo vertebral em *Nuvens e sombras*, impondo-se mais à frente do plano e, com isso, tornando vaga a espacialidade transformada num proto-fundo que quase não chega a se estabelecer como tal por não se fixar como chão, ou parede.

Na recente produção de Cristina Canale, essas dinâmicas da cor adquirem outras singularidades pela coincidência entre tema, forma e matéria. É o que acontece quando, por exemplo, a vestimenta da personagem tem sua padronagem transbordada para outras partes da pintura, em certos casos fazendo-o por meio da colagem de um tecido em si mesmo estampado. A cor é força propulsora desse jogo de reversibilidades entre figuração, abstração e 'ornamento', o que não apenas complexifica o atual empreendimento pictórico da artista como, mais adiante, o inscreve, com suas particularidades formais, num território historicamente temático – aquele da tradição dos retratos femininos na pintura.

*

Percorrer a produção dos últimos 10 anos de Cristina Canale dá a ver o quanto o formato clássico do *portrait* tem, pouco a pouco, se apresentado como território para as investigações intensivas que, como a cor e a plasticidade, a trouxeram até aqui. Com os retratos, forçosamente vieram para o primeiríssimo plano da pintura os campos mais ou menos homogêneos de cor que costumavam circunscrever as figuras que outrora protagonizavam suas telas, a exemplo das pinturas produzidas na primeira década dos anos 2000.

São rostos chapados, de traços ausentes, que engendram essa reversão entre o que costumava ser “fundo” (campos de tendência monocromática) e aquilo que, portanto, passa a ser alçado ao status de “figura”. Muitas vezes formados pelo tecido cru do suporte, com o acréscimo de poucas e aguadas pinceladas, os rostos das mulheres de Canale encenam a função de fundo por sua minimização de forma e de subjetividade, as quais, por sua vez, transferem-se para a área circundante dos retratos, cujos acontecimentos pictóricos adquirem, retroativamente, algo como o *status* de sujeitos, prenes que estão de intencionalidade.

Chega-se, nesse processo, à radicalidade de pinturas como *Talkative* ou *Smoke* (2017), nas quais o protagonismo das subjetividades retratadas é disputado vorazmente por uma pintura em seu todo subjetivada, na qual tudo aquilo que não é o rosto não apenas escapa à tradição de ser fundo como, mais adiante, ao irradiar-se sobre a figura, rivaliza com ela em termos de centralidade espacial, formal e simbólica. Fenômeno que igualmente se dá em *Sacolinha* (2017) e *Fenster* (vitrine) (2018), nas quais não é um rosto, mas um objeto, que tem seu protagonismo posto à prova por um modo compositivo “tensionado pela convivência entre contraditórios”, nas palavras da artista.

Perfaz esse processo, ainda, o imaginário convocado por Cristina Canale por meio de seus retratos, cujos elementos identificáveis – cigarros, colares, bolsas, brincos e saltos – em sua maioria remontam à gramática glamourosa da moda dos anos 1950. Se, nos editoriais de moda de então, a extravagância das subjetividades visava ‘reativar’ seu poder e sua feminilidade por meio do luxo reerguido do pós-guerra, é justamente o abafamento desse esbanjamento que opera como motriz da reversão perpetrada pela artista. Retratos de expressões faciais inexistentes, padronagens difusas e traços grossos (pouco condizentes com a delicadeza drapeada das formas do *New look* da Dior, por exemplo)

destacam a redistribuição de poder entre as partes e as forças constitutivas de sua pintura.

Para fazê-lo, Canale recorre ao retrato e, com isso, evita grandes temas ou narrativas: “eu não gosto de retratar nada muito dramático. Eu prefiro que sejam cenas banais, e que a intensidade venha de outra coisa, da cor, da relação com a forma estética com a figura”¹. Para a artista, não interessa o “drama ou a desgraça do mundo”, mas certo “engordamento denso” das situações cotidianas, configurando atmosferas que, por sua estranheza, favoreçam o trânsito entre as hierarquias pictóricas mesmo em um dos mais tradicionais gêneros da arte, o retrato. Nesse sentido, no esforço de engordar a ordinariedade da vida, Cristina recorre à iconografia, colecionando imagens e estampas que possam vir a lhe motivar pinturas. Dessas imagens, muitas são advindas de editoriais de moda, nos quais os corpos são, em suas palavras, “descotidianizados” pela estilização ou ficcionalização de suas subjetividades.

*

Nesse recente conjunto de pinturas salta aos olhos a imagem de uma mulher negra, *Mãe* (2018), o único perfil da série de retratos. Marcado pela ausência de adereços e gestos, o retrato tem na vestimenta da mulher seu aspecto central, por meio do branco que encontra continuidade entre o turbante e o vestido, e o tecido listrado que, costurado ao linho da tela, torna-se suporte não somente para a parte inferior da pintura, bem como – fazendo coincidir forma, tema e matéria – performa o tecido que, na imagem, sustenta o bebê trazido nas costas da retratada.

A imagem dessa mulher escravizada, fotografada na Bahia do século XIX por Marc Ferrez (*Negra com seu filho*, 1884. Coleção IMS), integra a memória da colonialidade brasileira. Evidente – na relação entre trabalho escravo e maternidade – está a ferida da escravidão, ainda hoje aberta e que, já naquele momento, adquirira contornos perversos a partir da Lei do Ventre Livre (1871), de modo tal que os seres ali representados, mãe e filho, pertenciam a regimes distintos de existência e de humanidade.

Distintivo é também o olhar antropológico de Ferrez, responsável por isolar mulher e filho de seu contexto social e fotografá-los como num editorial de moda da sociedade brasileira, operação levada ao extremo por Canale ao, em sua pintura, excluir a bandeja de bananas que, na fotografia, a mulher carregava na cabeça, produzindo um retrato também apenas insinuado no que tange à representação do bebê à tiracolo. Por outro lado, diferindo do fundo monocromático de Marc Ferrez, a pintura busca compor – por meio dos procedimentos de intensidade e de cor indicados ao longo deste texto – uma atmosfera de subjetividade não circunscrita à rostidade da mulher, senão impregnada por toda sua espacialidade, imantada por aquela presença feminina, ao passo que imantando-a.

Encontram pouco lugar, todavia, as arestas daquele corpo escravizado e sua história social. Ainda que eminentemente estático e anguloso, o perfil da mãe negra não chega

1. INSTITUTOFF. “Cristina Canale – Protagonista e Domingo – IFF”. YouTube, 09 mai. 2016, 0’15”. Disponível em: <<https://youtu.be/AwcNtm2pjk4>>. Acesso em 29/10/2018.

a acotovelar o espaço, tampouco é por ele abraçado, engendrando uma estranheza politicamente imprecisa. Face ao conjunto das pinturas recentes de Canale, *Mãe* é especialmente solitária posto que não é possível encontrar equivalência entre ela e o repertório de gestos dos trabalhos de pequeno formato, curto-circuitando o jogo de correspondências que, sem dificuldade, experimentamos diante das demais obras da coleção.

Talvez estejamos, portanto, diante de um ponto de inflexão dos retratos de Cristina Canale, ali onde o corpo, tão identificado e traumatizado por uma história e seu inextricável imaginário, já não consegue bastar-se diante de nosso olhar. Se temos algo que tolhe a intensividade de *Mãe* e igualmente nos trava diante dela, talvez seja porque algo extrínseco à pintura, situado fora de sua onipotência formal, se impõe. Arestas que não cabem na retangular territorialidade pictórica e que, demandando outros modos de sua inscrição no espaço – também social –, parecem advertir-nos de que há algo que, insinuando-se desde os cotovelos de 1985, ainda pede passagem.

Clarissa Diniz (Recife/PE, 1985): Curadora e escritora em arte. Graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGA/UERJ); e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Foi gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, entre 2013 e 2018, onde desenvolveu também projetos curatoriais. Entre 2006 e 2015, foi editora da *Tatú*, revista de crítica de arte. Publicou os livros: *Crachá – aspectos da legitimação artística* (Recife: Massangana, 2008); *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010), em coautoria com Gleyce Heitor; *Montez Magno* (Recife: Grupo Paés, 2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (Rio de Janeiro: Azougue, 2012), em coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares; dentre outros. De curadorias desenvolvidas, destacam-se: *Contrapensamento selvagem* (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2011), cocuradoria com Cayo Honorato, Orlando Maneschky e Paulo Herkenhoff; *O abrigo e o terreno* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013), cocuradoria com Paulo Herkenhoff; *Ambigüações* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013); *Pernambuco Experimental* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013); *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014), cocuradoria com Rafael Cardoso; 13ª Bienal Naifs do Brasil – *Todo mundo é, exceto quem não é* (SESC Piracicaba, Piracicaba, 2016, e Sesc Belenzinho, São Paulo, 2017); e *Djá Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2017), cocuradoria com Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa. Foi curadora-assistente do Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo. É professora colaboradora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Pq. Lage), Rio de Janeiro.

galeria	nara	roesler
	cristina	canale
		cabeças/falantes

11.10.2018 > 01.10.2019

Cabeças/falantes [heads/tellers]

Clarissa Diniz

Edges of the body have been present for a long time in Cristina Canale's work. If *Talkative* (2018), one of her recent paintings, pushes into the foreground a sort of speech-razor able to cut the face – that monolith which, in a portrait, tends to marginalize everything else – this figure-background relationship is an echo of other angularities of her career, already expressed, for example, in her paintings from 1985.

Just as in *Talkative* the portrait is a sort of trigger for the dispute between the hierarchies of the composition, at that moment a kiss was the theme for an inevitable tear in the space where the painting was operating. Constituted by cut-out and glued parts, the painting from 33 years ago did not have its bodies split by the background, but tore the space with its pictorial body, elbowing it in a hug.



Cristina Canale, *Untitled*, 1985

As an embryo, it already evinced the artist's interest for what she circumscribes as "tension in the coexistence between contradictions," a central axis of her pictorial investigation, seeing that, in the late 1980s she went beyond the impasto characteristic of her first work, freeing the color, the form and the material of totalitarian corporealities. Disconnected from the large masses – which generally structured her first paintings – they could finally clash, forming the territory of the following decades of Cristina Canale's production.

This decoupling – and the subsequent dispute – among the parts of the composition was doubtlessly anchored in the tension between figuration and an "abstract situation." Unlike abstraction as a negation of representation, Canale's abstract situations are shapes and blotches, unrecognizable and unnamable presences, and yet, on the other hand, are generous enough to perhaps operate as prints, patterns, liquids, smoke, and vegetation. They do not aim to signify anything and, for this very reason, do not ignore signification or programmatically oppose it. They operate based on another system of meanings in which the figuration-abstract duopoly is not inevitably hegemonic.

That which is representation and that which is nonindexical presence in Canale's paintings are part of a delicate equation that is fundamentally different from this duopoly, based on the "minimal dosage of context for the utmost contextualization possible," or in other words: tending to restrict to zero the presence of elements pointing to some context not intrinsic to the painting in order to maximally empower the potential for the mutual contextualization among the pictorial forms. The result is more a system of intensities than a construction linked to the relations between figure and background, sign and form.

In her paintings, it is mainly through color that these intensities are configured and negotiate space, density and movement among themselves. In the artist's production, from the outset it has been color (rather than the line or the planes) that has "dimensional power," founding pictorial arrangements that organize levels in the space, even though they do not behave in accordance with the planar preciseness of the Euclidean tradition. By organizing and hierarchizing the spatiality of the painting, as Canale underscores, the "color is functional." It is nevertheless preponderantly *intensive*, making the things "vibrate" in their places and states, animating what could appear stable if it were not continuously disturbed by a sort of exuberance that emanates from the colors.

As is especially evident in the small-format paintings shown here, the artist's chromatic economy is supported in flows created by differences in intensity, of midtones, that lead our perception through the painting until we come up against some color that is strange to that spectrum, producing a leap that will then once again become part of another sequence of midtones, thus avoiding a certain (eminently graphic, when not strident) ping-pong effect characteristic of some artists who, like Canale, arose in the 1980s amidst a return to the painting of an expressionist bent.

It is this mode of circulation of the color that underlies paintings such as *Ella* (2018) or *Nuvens e sombras* (2018), in which the monopoly of a chromatic spectrum is challenged by some chromatically insurgent presence, such as the vibrating pink that invades the lateral areas of *Ella*. Or like the conjunction of whites between the chair and a whitish blotch that forms a vertebral axis in *Nuvens e sombras*, imposing itself toward the front of the plane and thus lending vagueness to the spatiality and transforming it into a proto-background that nearly does not become established insofar as it does not definitively operate as either a floor or a wall.

In Cristina Canale's recent production, these dynamics of color acquire other singularities through the coincidence between theme, form and material. This is what takes place when, for example, the pattern of the person's clothing overflows to other parts of the painting, in certain cases doing this through the collage of a fabric which itself bears a printed pattern. The color is a driving force in this game of reversibilities between figuration, abstraction and "ornament," which not only complexifies the artist's current pictorial undertaking, but furthermore inscribes this project, in its formal particularities, with a historical thematics – that of the tradition of female portraits in painting.

*

Considering the last ten years of Cristina Canale's production allows us to see how much the classic format of the portrait has, little by little, been presented as a territory for intensive investigations which, like color and plasticity, have brought her painting to this point. The portraits have absolutely foregrounded the more or less hegemonic fields of color that once circumscribed the figures that previously protagonized her canvases, as in those produced during the first decade of the 2000s.

They are uniformly colored, featureless faces that engender this reversal between what used to be "background" (fields tending toward the monochromatic) and that which is thereby raised to the status of "figure." Often formed by the raw canvas of the support, with the addition of a few diluted brushstrokes, the faces of Canale's women play the role of the background by their minimization of form and subjectivity, which, in turn, are transferred to the area surrounding the portraits, whose pictorial happenings retroactively acquire something akin to the status of subjects, imbued with intentionality.

This process led to the radicality of paintings such as *Talkative* or *Smoke* (2017), in which the protagonism of the subjectivities portrayed is fiercely disputed by a wholly subjectivized painting, in which everything that is not the face not only escapes from the tradition of being background, but in later cases began to spread over the figure itself, rivaling it in terms spatial, formal and symbolic centrality. This phenomenon is likewise seen in *Sacolinha* (2017) and *Fenster* (2018), in which it is not a face, but an object, whose protagonism is put to the test by a compositional mode "tensioned by the coexistence between contradictions," according to the artist.

A further essential feature of this process is the imaginary realm convoked by Cristina Canale through her portraits, whose identifiable elements – cigarettes, necklaces, purses, earrings and high heels – mostly refer to the glamorous grammar of 1950s fashion. If, in the fashion photos from that time the extravagance of the subjectivities aimed to "reactivate" their power and femininity through the reconstructed postwar luxury, it is precisely the smothering of this excess that brings about the reversal operated by the artist. Portraits of inexistent facial expressions, diffuse patterns and rough features (out of keeping with the pleated delicacy of the forms of the "New Look" by Dior, for example) highlight the redistribution of power between the constitutive parts and forces of her painting.

To do this, Canale resorts to the portrait and thus avoids grand themes or narratives: "I do not like to portray anything very dramatic. I prefer everyday scenes, and for the intensity to come from something else, from the color, from the relation of the aesthetic form with the figure."¹ The artist is not interested in the "world's drama or disgrace," but rather in a certain "dense fattening" of everyday situations, configuring atmospheres which, by their strangeness, favor the transit between the pictorial hierarchies in one of the most traditional genres of art, that of the portrait. In her effort to fatten the ordinariness of life, Cristina resorts to iconography, collecting images and patterns that can motivate her to produce paintings. Many of these images come from fashion publications, in which the bodies are, in her words, "unbanalized" by the stylization or fictionalization of their subjectivities.

*

This recent set of paintings includes the very striking image of a black woman, *Mãe* (2018), the only profile in the series of portraits. Marked by the absence of jewelry, adornments or gestures, the portrait's central aspect is the woman's clothing, through the white that finds continuity between her turban and her dress and the striped fabric which, sewn to the canvas, becomes a support only for the lower part of the painting, while also – linking form, theme and material – being the fabric which, in the image, holds the baby carried on the portrayed woman's back.

The image of this slave woman, photographed in Bahia in the 19th century by Marc Ferrez (*Negra com seu filho*, 1884. Coleção IMS), is part of the memory of Brazilian coloniality. The relation between slave labor and motherhood reveals the wound of slavery, still open today and which, already at that moment, had acquired perverse outlines beginning with the Law of the Free Womb (1871), since the two beings represented there, mother and son, belong to different realms of existence and humanity.

Ferrez's anthropological outlook is also distinctive, isolating woman and son from their social context and photographing them as though in a fashion photo of Brazilian society, an operation pushed to the extreme by Canale, who in her painting leaves out the tray of bananas which the woman in the photograph carries on her head, while also merely insinuating the baby carried on her back. On the other hand, differing from Marc Ferrez's monochromatic background, the painting seeks to compose – through procedures of intensity and color indicated throughout this text – an atmosphere of subjectivity not circumscribed to the woman's faciality, magnetized by that feminine presence, while magnetizing it.

The edges of that enslaved body and its social history, however, find little space. Even though eminently static and angular, the profile of the black mother does not manage to elbow the space, nor is it embraced by it, giving rise to a politically imprecise strangeness. In light of the set of Canale's recent paintings, *Mãe* is especially solitary since it is not possible to find an equivalence between it and the repertoire of gestures of the small-format works, short-circuiting the

1. INSTITUTOFF. "Cristina Canale – Protagonista e Domingo – IFF". YouTube, may 09 2016, 0'15". Available in: <<https://youtu.be/AwcNtm2pjk4>>. Access in 10/29/2018.

game of correspondences we spontaneously experience while observing the other works of the collection.

Perhaps we are, therefore, seeing a turning point in the portraits of Cristina Canale, where the body, identified and traumatized by a history and its inextricable imaginary, is no longer enough before our gaze. If there is something that hinders the intensity of *Mãe* yet simultaneously locks our gaze onto it, perhaps it is because something extrinsic to the painting, situated outside its formal omnipotence, is imposed. Edges that do not fit in the rectangular pictorial territoriality and which, demanding other modes for their inscription in the (also social) space seem to warn us that there is something which, insinuated ever since the elbows of 1985, still requests passage.

Clarissa Diniz (Recife/PE, 1985) is a curator and an art writer. She graduated in Art Ed. / Fine Arts at the Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), has a master's degree in Arts from the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGA/UERJ), and is pursuing a PhD in Sociology and Anthropology from the Instituto de Filosofia e Ciências Sociais at Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). She was the content manager of the Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, between 2013 and 2018, where she also developed curatorial projects. Between 2006 and 2015, she was the editor of *Tatuí*, an art critic magazine. She has published the books: *Crachá - aspectos da legitimação artística* (Recife: Massangana, 2008); *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010), in co-authorship with Gleyce Heitor; *Montez Magno* (Recife: Grupo Paés, 2010), in co-authorship with Paulo Herkenhoff and Luiz Carlos Monteiro; *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (Rio de Janeiro: Azougue, 2012), in co-authorship with Gleyce Heitor and Paulo Marcondes Soares; among others. From the curatorships developed, the following stand out: *Contrapensamento selvagem* (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2011), curated alongside Honorato Cayo, Orlando Maneschy, and Paulo Herkenhoff; *O abrigo e o terreno* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013), curated alongside Paulo Herkenhoff; *Ambiguações* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013); *Pernambuco Experimental* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013); *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014), curated alongside Rafael Cardoso; 13ª Bienal Naifs do Brasil – *Todo mundo é, exceto quem não é* (SESC Piracicaba, Piracicaba, 2016, and Sesc Belenzinho, São Paulo, 2017); and *Djá Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2017), curated alongside Sandra Benites, Pablo Lafuente, and José Ribamar Bessa. She was an assistant curator of the Rumos Artes Visuais Program 2008/2009 (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) and, between 2008 and 2010, was a member of the Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo. She is a contributing professor at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Pq. Lage), Rio de Janeiro.