

ESCOLA CUSQUENHA: VESTÍGIOS DE RESISTÊNCIAS

Joana Amarante

Resumo: O presente artigo pretende analisar a Escola Cusquenha, movimento que surge na América Latina, a partir da exposição *Etérea*, sob a perspectiva de transgressão e resistência dos artistas indígenas e mestiços, a partir da inserção de elementos andinos em pinturas sacras, como forma de imposição às regras europeias. A análise de três obras revela a subversão da iconografia cristã, com símbolos e cores locais, evidenciando a resistência cultural e a preservação da memória.

Palavras-chave: Escola Cusquenha. Pintura. Coleção Collaço Paulo.

CUZCO SCHOOL: SIGNS OF RESISTANCE

Abstract: This article aims to analyze the Cuzco School, a movement that emerged in Latin America, through the exhibition *Ethereal*, under the perspective of transgression and resistance of indigenous, and mestizo artists, through the insertion of Andean elements in sacred paintings, as a form of imposition against European rules. The analysis of three works reveals the subversion of Christian iconography, with local symbols and colors, highlighting cultural resistance and the preservation of memory.

Keywords: Cuzco School. Painting. Collaço Paulo Collection.

A partir de uma escola de arte desenvolvida na América Latina imposta pelos colonizadores espanhóis com caráter catequizador, pretende-se entender como os artistas locais criaram movimentos de resistência visuais contra as regras europeias. Composta por miscigenados e indígenas, eles buscaram inserir nos trabalhos os elementos da sua cultura, configurando-se como uma ação de transgressão das narrativas como forma de preservação da memória. Serão analisadas três pinturas presentes na exposição intitulada *Etérea*, em cartaz entre dezembro de 2023 e setembro de 2024, com curadoria de Francine Goudel, no Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação (Florianópolis/SC).

A mostra consiste em um recorte da coleção particular Collaço Paulo, salvaguardada pelo instituto, debruçando-se sobre temas que perpassam o sagrado e o profano. Não restrita a uma única narrativa e nem a uma única escola, busca tensionar, por exemplo, questões de gênero, o popular e o erudito, propondo ressignificações nos tempos atuais. Néri Pedroso (2023), em um artigo, escreve que a exposição se propõe a estabelecer conexões entre as diversas obras que abarcam o século XV ao XXI, “[...] quem sabe, a conhecer e apreender o mundo e a existência sob uma nova ótica”.

Espacialmente, compreende cinco núcleos com abordagens distintas, dos quais um deles dedica-se à Arte Cusquenha, composto por pinturas e uma escultura. Nesta exposição, pode-se elencar esse eixo como sendo o que mais atrai o público e, também, o mais trabalhado pela equipe educativa do instituto. Movimento desconhecido por grande parte dos visitantes, chama a atenção pela qualidade pictórica, pelas narrativas e elementos inseridos da cultura andina nas composições.

João Carlos Lourenço (2009), no texto para o catálogo sobre a pintura cusquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes, analisa umas das representações mais aceitas e difundidas no Império Inca após a dominação espanhola: as marianas. Essa temática consegue abarcar um universo de resistência da memória e, é justamente por esse caminho que os pintores andinos do século XVII e XVIII podem ser lidos com o olhar contemporâneo, pois para Gabriella Marinho,

Os processos de feitura artística são resultados de uma cosmovisão que está diretamente ligada ao direito político à existência. [...] faz sentido dizer que o artista evoca e denuncia



poeticamente, independentemente de qual linguagem decide adotar, o seu pertencimento ao mundo (Marinho, 2022, p. 25).

Não alheios à condição em que estão inseridos, os artistas indígenas mostram composições pictóricas interessantes, tanto na feitura quanto nas escolhas dos elementos e materiais inseridos e/ou utilizados. Em diálogo com as narrativas cristãs, assemelham-se em alguns pontos, porém, acrescentam detalhes que escapam às regras impostas das composições iconográficas, transformando, assim, uma escola europeia em uma escola latino-americana baseada na coletividade.

BREVE HISTÓRICO DA ESCOLA CUSQUENHA

A partir do interesse europeu e com as expansões das navegações para outros territórios, a Escola Cusquenha surge nas Américas no século XVI, tendo seu apogeu entre o XVII e XVIII, e é tida como o primeiro centro de formação de ensino de técnicas artísticas europeias. Entre 1545–1563, no Vaticano, é realizado o Concílio de Trento. Diferente dos anteriores, este buscou frear de forma mais enfática a Reforma Protestante, endossando as navegações, além de definir práticas de evangelização dos povos originários (Soletti, 2020, p. 171). Seria a imposição de uma única verdade e narrativa, tendo a cultura europeia como superior e no centro desse mundo, refutando outros contextos e percepções, ou seja, uma forma de dominação dos povos incaicos e indígenas, neste caso.

A palavra *cusquenho* é originária da cidade de Cusco, capital do Império Inca e, no campo artístico, refere-se às representações pictóricas coloniais hispano latino-americanas produzidas por artistas europeus, miscigenados e indígenas. Porém, antes do rompimento, é importante destacar esse ensino baseado no uso de imagens para catequização, processo fácil de ser introduzido ao invés do aprendizado das línguas locais pelo colonizador. Segundo Manoel Julio Vera, os professores irão inserir aspectos da escola flamengo-sevilhana, como uma “tendência primitiva marcada pelo vermelho cru e agressivo”, além do “Interesse pelo naturalismo [...] das cenas domésticas” (Vera, 2012, p. 57).

Outros elementos irão aparecer com forte presença, como as guirlandas de flores, uma clara referência a El Greco, Rubens e Brueghel, que Vera complementa, escrevendo que os adornos serão enriquecidos com elementos locais, como flores e penas e, as perso-

nagens, com roupas tradicionais e jóias típicas das comunidades indígenas. O estilo europeu predominante será uma mistura entre o gótico e o bizantino, com uma

[...] postura hierática das personagens em atitude de enigmática dignidade, a atmosfera de distanciamento majestoso das Virgens e dos Santos, a estática atitude das figuras agigantadas sobre fundo dourado, a realeza das vestes, dos cetros e das coroas, o manifesto parentesco com os ícones helênicos, todos esses traços foram assimilados pelo espírito indígena (Vera, 2012, p. 57-58).

Antes da dominação espanhola, o Império Inca se encontra em um contexto histórico complexo e específico, com cidades se desvinculando da principal, e pequenas revoltas da população. Justamente, no momento de crise, os espanhóis conseguem conquistar Cusco, capital incaica. Importante destacar e lembrar que os povos originários dessa região, conforme Lourenço (2009), detinham uma pesquisa de materiais e cores, uma cosmologia complexa, um sistema de escrita e registro, construções elaboradas, apropriados, de certa forma pelo colonizador. Incluindo também, uma tradição ao coletivismo.

A sociedade incaica é hierarquizada, existem castas e pessoas aptas a realizarem atividades específicas. Com a vinda dos primeiros professores europeus, essa base estrutural se mantém, assim como as pesquisas anteriormente citadas. No início, há pinturas assinadas ou de certa forma identificadas pelos mestres europeus, mas, com a reivindicação desses centros pelos artistas indígenas no final do século XVII, a autoria desaparece, prevalecendo o anonimato. Além disso, essas telas são produzidas por diversas mãos: alguns se dedicam ao rosto, outros às flores e outros aos drapeados e bordados das roupas, é uma pintura pensada e construída em conjunto e de forma anônima. Entende-se que, o anonimato desses pintores, está ligado justamente à característica social do Império Inca, onde o coletivo trabalha para um todo.

Para compreender a história e cultura de forma a elucidar como os povos ameríndios se constituíam como sociedade, suas tradições e como eles resistiram à dominação dos colonizadores, o indígena Felipe Guamán Poma de Ayala (1534–1616) escreve o livro *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Sua importância se deve a um relato



histórico detalhado sobre a organização social, política e religiosa dos incas, além de conter críticas aos abusos e injustiças cometidas pelos espanhóis, defendendo a proteção dos direitos de seu povo. Guamán Poma desenha com detalhes a vida cotidiana e as cerimônias incaicas, após ter percorrido o território peruano de 1584–1614. Nesse trajeto, ele colhe informações e relatos dos anciãos *quipucamayoc*¹ e dos *amautas*² que sobreviveram à derrota contra os colonizadores espanhóis, “narrando a sobrevivência de crenças ancestrais, observando com tristeza as transformações e os abusos pela conquista espanhola” (Vera, 2012, p. 12).

Os desenhos [...] passaram por todas as temáticas [...]: desenhos religiosos, desenhos históricos, desenhos documentais, que apresentam diferentes aspectos da vida diária, antes e após a chegada dos espanhóis, desenhos de protesto contra os abusos e arbitrariedades a que foram submetidos os índios pelos espanhóis, os quais são representados em desenhos alegóricos e irônicos, ridicularizados como gordos, grossos e preguiçosos (Vera, 2012, p. 12-15).

Sua obra foi escrita em castelhano e na língua quéchua, com mais de mil páginas e, aproximadamente, 390 desenhos. Guamán Poma narra uma visão indígena que permite a reconstrução de uma sociedade dizimada, porém, resistindo ao domínio espanhol. A partir desse pequeno relato, pode-se entender a complexidade da obra desse indígena, que encontra espaços de reverberações nas pinturas do movimento cusquenho. Não existem artistas alheios ao seu tempo, os pintores da Escola Cusquenha estão inseridos em um contexto e, agora, como eles poderiam transgredir a temática que lhes é imposta? Maurice Merleau-Ponty (2004) lembra que um ícone³ nunca se assemelha ao real, o que se pode fazer, é buscar indícios de um possível desejo de se reconhecer, ou seja,

1 Administradores do Império Inca (Vera, 2012).

2 Sábios (Vera, 2012).

3 Aqui aproximo às imagens sacras produzidas pelos pintores cusquenhos.

A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde aí sepultado (Merleau-Ponty, 2004, p. 85).

A inserção de elementos da cultura andina, se configura como esse movimento transgressor que dá característica à Escola Cusquenha, agora, sob o regime dos miscigenados e indígenas ao invés dos pintores jesuítas europeus. Alguns sistemas prevalecem, após um ensino longo através da cópia de gravuras de iconografias cristãs, porém, quando ela passa a ser dirigida pela população local, observam-se nas pinturas a volta do uso do ouro, uma maior estilização do desenho muito mais próxima da arte incaica, elementos da flora e fauna introduzidos nas cenas e uma prática coletiva na fatura dos trabalhos.

VESTÍGIOS DE TRANSGRESSÃO

Esse movimento de transgressão, de ultrapassar os limites das regras estabelecidas pelos europeus, encontra-se nas pinturas *Nossa Senhora de Pomata* (Figura 1), *Virgen de la Soledad* (Figura 2) e *Cena apocalíptica* (Figura 3), as duas primeiras são do século XVIII e a terceira, da segunda metade do XVII, ambas pertencentes à Coleção Collaço Paulo.

Pomata é uma imagem importante que circula por todo o território da América Latina, inicialmente, introduzida a partir dos cultos religiosos das tradições dominicanas. No acervo do Museu Boulieu, em Ouro Preto (MG), encontram-se diversas pinturas oriundas da efervescência da escola que chega ao Brasil no período colonial. O site desta instituição traz a informação que *Pomata* adota uma representação bem característica no formato triangular, o manto vermelho sugerindo a virgindade, uma criança em seus braços e o rosário em sua mão. Porém, na pintura da Coleção Collaço Paulo, o manto é verde e o objeto de contas está apagado. A partir dos vestígios nas mãos, observam-se pequenas bolinhas em vermelho que, agora, uma tinta grossa e branca está por cima delas. Muito provavelmente, ela ganhou esse título, por ser encontrada em templos ao longo do rio Titicaca, na Bolívia, pertencente ao vice-reinado do Peru.





Figura 1. Escola Cusquenha. *Nossa Senhora de Pomata*, séc. XVIII. Óleo sobre tela. 154 x 110,5 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Virgen de la Soledad se refere ao padecimento do filho e, agora, sofre sua ausência. De acordo com a tradição cristã, ela suporta algumas passagens ao longo de sua vida, no site 3 Museos⁴, há a descrição desta representação como sendo “A sétima dor é a de visitar o sepulcro e, conseqüentemente, seguir vivendo sem seu Filho⁵ [...]”. Sua

⁴ Página que comporta acervos do Museo de Historia Mexicana, Museo del Noreste (MUNE) e Museo del Palacio, todos do México.

⁵ No original: “El séptimo dolor es el de visitar el sepulcro, y conseqüentemente seguir viviendo sin el Hijo[...]”.

característica é o manto negro, as feições extremamente brancas, as mãos entrelaçadas em tom de súplica; com roupas grossas e bordadas iguais as Virgens de Andaluzia (Espanha), caindo em formato de sino. A pintura da Coleção Collaço Paulo é do torso, um recorte dessa Maria. Os tecidos são reconhecíveis na Escola Cusquenha, então, é possível distinguir como sendo um veludo grosso e quente. Além da primazia da pintura têxtil, observa-se a sutileza dos detalhes, como a luz sobre o tecido que adquire tons esverdeados. Sem essa pequena diferenciação, não haveria volumes e dobras.



Figura 2. Escola Cusquenha. *Virgen de la Soledad*, séc. XVIII. Óleo e douramento sobre tela. 41,4 x 33,1 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.



São duas representações clássicas da iconografia cristã, onde se observa a inserção de elementos da cultura inca. As representações marianas são as mais aceitas e possíveis de se aproximarem da cosmologia andina, com a figura de *Pachamama*, a Mãe Terra, personagem que se refere à fertilidade, ao solo, ao espaço que acolhe os mortos; é uma divindade feminina que habita as montanhas, vales e todos os elementos da natureza.

Nossa Senhora de Pomata, da coleção, é de uma composição bem clássica, centralizada e com os espaços ocupados por ornamentos duplicados, compondo uma cena equilibrada. A forma triangular é levemente arredondada e, a criança em seus braços, surge como mero adorno. Interessante nas composições de imagens cristãs, o fato de que os artistas indígenas olham esculturas e, muitas vezes, estão referenciando a pintura a esses elementos. Ela encontra-se em uma base de madeira, ladeada por um arco formado por rosas ao estilo flamengo, pequenos querubins segurando a placa com sua identificação e dois pares de vasos ornando o cenário.

Mesmo com as imposições dos colonizadores, percebe-se a presença das cores utilizadas pelos povos andinos, como os tons esverdeados, os vermelhos, os ocre, os tons que se aproximam, de forma simbólica, da arte antes produzida na América Latina. A cosmogonia cristã européia presente nas pessoas aladas, no arco florido de rosas, dá lugar aos cabelos soltos e encaracolados de Maria, enfeitados com adornos da joalheria incaica; suas vestes, mesmo com referência às usadas pelas espanholas, têm o manto preso por pérolas provenientes dos mares da América Central, ornamento utilizado pela nobreza inca. O elemento mais interessante são os dois vasos, referência aos *q'eros* ou *queros*, copos cerimoniais utilizados em diversos rituais sagrados andinos como cura, agradecimento e comunicação, sempre colocados em pares como uma referência à dualidade e ao equilíbrio.

[...] modelados em argila, cuja forma cilíndrica e cuneiforme é inspirada pela observação do seu entorno, a cordilheira dos Andes. Os "Queros" são considerados as primeiras manifestações artísticas do mundo andino, estabelecendo uma identidade tão forte que, de alguma maneira, influenciou todas as culturas posteriores, passando pelo império incaico, o vice-reinado, o período republicano e mesmo

o período contemporâneo, que ainda apresenta sinais de resistência (Vera, 2012, p. 9).

Pomata é apenas um ícone, sem um desejo de pertencimento ou de semelhança com o real. Além do mais, não pertence à cosmologia andina. Ela é um outro e, como um outro, são inseridos elementos de reconhecimento, de aproximação de uma cultura que resiste em ser apagada: as pérolas nas roupas, o cabelo encaracolado, os querubins que mais se assemelham a crianças travessas, as plumas nas coroas, a duplicidade igualitária dos elementos como indício da importância da coletividade nessa sociedade. Resistência, também, em seu formato anguloso que lembra a paisagem andina, cercada pelas montanhas Machu Picchu e Huayna Picchu que, no idioma quéchua, significam respectivamente, montanha velha e montanha jovem.

Virgen de la Soledad poderia ser entendida como indício da presença das paisagens que começam a ser tornar ausentes nos contornos andinos a partir das explorações crescentes pelos colonizadores, principalmente nas montanhas da cidade de Potosí, hoje Bolívia, registradas nas gravuras de Théodore de Bry (1528–1598). Esse pequeno espaço em tons de branco e cinzas, ao centro de *Soledad*, poderia ser aproximado aos vazios das paisagens. Se em *Pomata* há a presença das montanhas, elemento sagrado, agora, o que existe é a ausência ou a solidão deixada após uma devastação.

Os bordados da manga e a coroa de ouro em torno da cabeça de *Soledad* são de uma beleza à parte, no qual, pode-se pensar em uma sugestão ao deus *Inti*, representado com um rosto humano sobre um disco radiante. Ao olhar com cuidado, nota-se que ela chora. As pequenas gotículas que escorrem por seu rosto, são minuciosamente pintadas por esse(s) artista(s), com volume e transparência.

Já a obra *Cena apocalíptica*, foge da temática de representações marianas, entrando em outro escopo, o das cenas de inferno e apocalipse, temática que nas Américas adquire uma importância pelo caráter catequizador. O catálogo, escrito por João Carlos Lourenço, apresenta descrições interessantes sobre várias obras, bem como um histórico sobre a escola. No relato sobre a pintura, cujo tema central é o apocalipse, o autor coloca,



O Cristo ressuscitado paira sobre o universo (o globo azul) [...]. À direita e à esquerda estão o Sol (Viracocha) e a Lua (Pachamama) [...]. No primeiro plano há um rei (Herodes?), magistralmente descrito em seu desatino, um herege apavorado junto ao livro caído, e um guerreiro vestido à maneira dos conquistadores espanhóis de um século antes [...]. A se notar a hábil combinação de cores e torções caricaturais na anatomia das figuras, que não são desconhecimento de desenhos, sim recurso pictórico para resultar maior dramaticidade, à maneira de Leonardo Flores (primeira metade do século XVII) (Lourenço, 2009, p. 50).



Figura 3. Escola Cusquenha. *Cena apocalíptica*, segunda metade do séc. XVII. Óleo sobre tela. 155 x 200 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Lourenço descreve o ambiente e sugere possíveis personagens, incluindo a referência, Leonardo Flores (1650–1710). Observam-se várias semelhanças entre essa obra da coleção e as obras de Flores, principalmente no quesito de excesso de personagens e as torções dos corpos que conferem uma dramaticidade, como o autor sugere. Porém, há a necessidade de corrigir um pequeno detalhe que fará uma enorme diferença para a narrativa: ele cita que estão colocados o Sol e a Lua, porém confere erroneamente os nomes. A denominação correta das duas divindades seriam *Inti* e *Killa*, respectivamente.

Nas narrativas cosmológicas andinas, existe também essa destruição do mundo em busca de uma renovação, evento que acontece a cada 5000 anos. *Viracocha* aparece, o deus supremo que dá origem a tudo, descrito como um homem barbado. O homem barbado que se encontra em cima do globo que, na mitologia cristã, seria Jesus, porém, pensando nessas persistências das memórias, com um caráter transgressor, quem sabe, seja esse deus supremo andino. A cidade abaixo dele, poderia ser Cusco, o umbigo do mundo, e o possível rei Herodes, analisando representações de Francisco Pizarro (1476–1541) desse período, muito provavelmente, esse rei que segura a própria cabeça, refere-se ao colonizador espanhol que chega nas Américas e se intitula como governador. Essa aproximação é possível não pela vestimenta, mas pelo histórico da figura: Herodes, governador de Judeia sob domínio romano, é conhecido, também, por ter matado crianças, principalmente do sexo masculino. Pensando na história das Américas, o apagamento dos povos originários com a vinda dos europeus, a pintura reflete esse caráter: transgressor como forma de manter uma memória viva.

ESPAÇOS DE RESISTÊNCIAS

Em solo brasileiro há um movimento semelhante que pode ser pensado como resistências de cultos e línguas dos povos originários e africanos através de uma espécie de camuflagem, ação necessária para sobrevivência de identidades em um lugar de apagamento. Uma dessas resistências mais conhecidas, é a camuflagem dos elementos que materializam os orixás por trás de santos católicos. São pequenos indícios ou vestígios das narrativas que, no sincretismo, vão modificando o culto *original* e criando outras. Não foi diferente com os povos andinos e de toda essa região explorada pelos espanhóis. A partir das reconfigurações



dos elementos das narrativas cristãs, os artistas incaicos transformam as pinturas em espaços de resistências e transgressões, como um questionamento ao que está sendo imposto.

Os artistas da Escola Cusquenha retratam aquilo que está ao seu alcance. A ausência de elementos das paisagens refletidas na representação de uma mãe que acabou de perder seu filho. O vazio central, em tonalidades de cinzas e brancos se aproximam de pedras lapidadas ou, quem sabe, das cavernas para acessar o ouro e a prata. Nos vasos de cerâmica que fazem alusão aos *q'eros* e a coletividade da sociedade ou a transformação do *conquistador* espanhol em governante do Império Romano.

Eduardo Galeano, em *As veias abertas da América Latina* (2023, p. 56), traz a reflexão sobre como a arte ensinada pelo colonizador em solo americano, adquiriram um certo teor de transgressão, ele escreve que “os artistas locais cometiam heresias”. Enquanto os europeus deveriam seguir regras preestabelecidas e introduziram à força todo esse conjunto de normas, de alguma forma, os artistas miscigenados e indígenas deturparam e acrescentaram suas identidades. A Escola Cusquenha adquire uma outra configuração, que é a “ausência do sentimento individualista, isto é, a personalidade do indivíduo permanece imersa na cultura [...]”. Ser anônimo é característica do artista cusquenho, mestiço ou indígena” (Lourenço, 2009, p. 7).

Mesmo no anonimato, eles deixam vestígios de sua própria identidade cultural, desde as vestimentas até as paisagens, pois é no singular dos grupos que existe a resistência das linguagens, cujo desejo do colonizador é o apagamento. Nessa perspectiva, a Escola Cusquenha pode ser entendida como um coletivo que almeja tornar visível o que está sendo anulado e, é na pintura, linguagem imposta pelo europeu, que os artistas utilizam para falar sobre o que é caro a eles. Pensar essa escola caracterizada pela fatura anônima para além da mera fusão de elementos, como espaços de resistências, nos quais os pintores subvertem as imposições, capturando a complexidade de uma cosmologia que resiste como uma crítica. Movimento importante para a contemporaneidade, como questões de identidade e resistência.

REFERÊNCIAS

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução: Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LOURENÇO, João Carlos. A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes. In: **A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes**. Companhia Editora Nacional: 2009.

MARINHO, Gabriella. Com o coração na mão. In: **Select**: arte e política. São Paulo: Cinemática, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves, Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEDROSO, Néri. Mostra no Instituto Collaço Paulo investiga narrativas atreladas ao sagrado e devocional. Disponível em: <https://institutocollacopaulo.com.br/do-humano-ao-divino/>. Acesso em: 14 de fev. 2025.

SOLETTI, Eduarda Ferrari. O uso da arte para a conversão religiosa de indígenas na Escola Cusquenha de pintura. **Revista Todavia**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, ed. 8, p. 170-186, dez./2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/revistatodavia/issue/view/4270/921>. Acesso em: 19 de maio de 2025.

VERA, Manuel Julio. **A arte mestiça**: Escola Cusquenha de pintura. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2012.



Joana Amarante (São José/SC) é professora e artista visual. Mestre em Teoria e História das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e graduada em Educação Artística: Habilitação Artes Plásticas, ambas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Coordenadora do núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação.

Email: educativo@institutocollacopaulo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2634-1144>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4026628716972532>

Artigo recebido em 13.03.2025 . Aceito em 23.04.2025.