

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

RAFAELLA SHIZUKO UADA

**ENNIO MARQUES FERREIRA E A ARTE MODERNA NO PARANÁ:
A TRAJETÓRIA DE UM ENTUSIASTA (1955-1964)**

CURITIBA

2024

RAFAELLA SHIZUKO UADA

**ENNIO MARQUES FERREIRA E A ARTE MODERNA NO PARANÁ:
A TRAJETÓRIA DE UM ENTUSIASTA (1955-1964)**

Dissertação apresentada na linha de pesquisa “Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes” do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná (PPGARTES/UNESPAR) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas.

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Uada, Rafaella Shizuko
Ennio Marques Ferreira e a arte moderna no
Paraná: a trajetória de um entusiasta (1955-1964) /
Rafaella Shizuko Uada. -- Curitiba-PR, 2024.
141 f.: il.

Orientador: Artur Correia de Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2024.

1. Arte Moderna - Paraná. 2. Gestão Cultural. 3.
Galeria Cocaco. 4. Salão Paranaense de Belas Artes.
5. Ferreira, Ennio Marques. I - Freitas, Artur
Correia de (orient). II - Título.



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013.
Campus de Curitiba II-FAP



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº 007/2024 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA**

No dia 29 de julho de 2024, às 14h30, através de encontro na sala do Mestrado, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **ENNIO MARQUES FERREIRA E A ARTE MODERNA NO PARANÁ: A TRAJETÓRIA DE UM ENTUSIASTA (1955-1964)** do/a mestrando/a **RAFAELLA SHIZUKO UADA**, que contou com a presença das professor (as) doutor(as) **Artur Freitas, Karoline Barreto e Rosane Kaminski** como membras titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVAÇÃO da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

A BANCA SUGERE A PUBLICAÇÃO DA DISSERTAÇÃO, DADA A QUALIDADE DA RESPOSTA.

Prof. Dr. Artur Freitas – orientador

Profa. Dra. Karoline Barreto

Profa. Dra. Rosane Kaminski

AGRADECIMENTOS

No silêncio da escrita, mergulhei em momentos de introspecção e autodescoberta. Assim, em meio à quietude, elevo meu agradecimento a Deus, por me fortalecer e conceder a coragem necessária para alcançar objetivos que, antes distantes, agora estão ao meu alcance.

Aos meus familiares, expresso minha mais profunda gratidão. À minha avó, cujas palavras sempre me incentivaram a estudar. Sua presença foi um farol constante em minha jornada.

Ao meu pai, que, embora tenha partido, permanece eterno em minha memória e em meu coração. Ele sempre me apoiou nos estudos e na busca pelos meus objetivos.

Ao meu amado esposo, que me auxiliou nesse processo. Nas horas de fraqueza, ele esteve ao meu lado com ternura e firmeza, oferecendo sua atenção e ouvindo, com infinita paciência, cada detalhe do meu tema de pesquisa.

Ao meu orientador, Artur Freitas, expresso um agradecimento especial. Sou grata por me aceitar como orientanda e por me auxiliar durante o processo da escrita, compartilhando seu vasto conhecimento e repertório sobre história da arte. Estendo minha gratidão também à professora Rosane Kaminski pela leitura cuidadosa e pelas sugestões e orientações oferecidas na banca de qualificação.

Agradeço à professora Karoline Marianne Barreto, que acompanhou minha pesquisa desde a orientação do pré-projeto. Sou grata por analisar minhas ideias, orientar e incentivar minha entrada no Mestrado, desde quando foi minha professora na graduação.

Agradeço também à família Marques Ferreira, que gentilmente compartilhou uma fonte rica de documentos e obras pertencentes a Ennio.

Por fim, agradeço aos atendimentos nos acervos de pesquisa do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, do Departamento de Arquivo Público do Paraná, da Biblioteca Pública do Paraná e do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

“A gratidão é a memória do coração.”

Jean-Baptiste Massieu.

RESUMO

A pesquisa investiga as múltiplas atuações profissionais de Ennio Marques Ferreira (1926-2021) no desenvolvimento e afirmação da arte moderna no Paraná entre 1955 e 1964. Durante esse período, Ennio desempenhou diversos papéis na arte paranaense como artista, crítico, fundador da galeria Cocaco e diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado e Cultura (SEC). A pesquisa estrutura-se em quatro etapas principais: 1) analisar a inserção de Ennio no campo da arte; 2) avaliar o impacto da galeria Cocaco na formação de práticas artísticas modernistas no Estado; 3) identificar as especificidades visuais das primeiras produções artísticas de Ennio, além de analisar seus primeiros textos críticos; e 4) examinar as ações implementadas no Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA) durante sua primeira gestão como diretor do Departamento de Cultura. A metodologia adotada baseia-se em pesquisas documentais (jornais, revistas, cartas, convites, catálogos, *folders* e documentos oficiais), considerando o contexto histórico e a questão sociopolítica dos autores e dos leitores da época. Além disso, utiliza-se pesquisa bibliográfica (livros, teses, dissertações e artigos científicos), incorporando contribuições de diversos autores relacionados ao tema, como Adalice Araújo, Maria José Justino, Geraldo Leão Veiga de Camargo e Artur Freitas, entre outros. A análise fundamenta-se também na teoria dos campos sociais do sociólogo francês Pierre Bourdieu, destacando a importância das interações e relações entre agentes. Ennio cultivou relações próximas com artistas, críticos e instituições, formando uma rede essencial para a promoção da arte moderna no Paraná. Portanto, a análise das condições extratextuais, como o contexto político e social, é crucial para entender como Ennio, enquanto agente do campo artístico, se inseriu e influenciou este campo de maneira multifacetada.

Palavras-chave: Ennio Marques Ferreira; atuação multifacetada; arte moderna; Paraná.

ABSTRACT

This research investigates the social roles of Ennio Marques Ferreira (1926-2021) in the development and acceptance of Modern Art in Paraná State/ Brazil between 1955 and 1964. During that period, Ennio performed multiple roles in the art scenery in Paraná State as an artist, art critic, founder of Cocaco Art Gallery and director of the Cultural Department within the State Secretary of Culture. The research was conducted by following four main steps: 1) to analyze Ennio's insertion in the artistic field; 2) to assess the impact of Cocaco Art Gallery on the formation of modernist artistic practices in Paraná State; 3) identify the visual specificities of Ennio's first artistic productions, apart from analyzing his early art criticism texts; and 4) to examine the implemented actions in the Fine Arts Exhibit Space of Paraná State during his first management period as the director of the Cultural Department. The approach adopted is based on documentary research (newspapers, magazines, letters, invitations, catalogues, folders and official documents, considering the historic context and the sociopolitical issues of authors and readers at the time. In addition, bibliographical research was carried out (books, theses, dissertations and scientific articles), entailing contributions from several authors related to the theme, such as Adalice Araújo, Maria José Justino, Geraldo Leão Veiga de Camargo and Artur Freitas, among others. The analysis is also grounded in the Theory of Social Fields by the French sociologist Pierre Bourdieu, stressing the importance of interaction and relations between agents. Ennio nurtured close relationships to artists, art critics and institutions, building an essential network to foster Modern Art in Paraná State. Therefore, the analysis of the extratextual conditions, such as the political and social context, is crucial to understand how Ennio, while an agent of the artistic field, inserted himself and influenced this field in a multifaceted way.

Keywords: Ennio Marques Ferreira; multifaceted performance; Modern Art; Paraná State.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Carteira do Clube Botafogo de Futebol e Regatas, 1943	17
Figura 2 – Carteira do Clube Athletico Paranaense, 1947	17
Figura 3 – FERREIRA, Ennio Marques. Carmen Miranda, 1940	18
Figura 4 – Foto autografada por Carmen Miranda, 1940.....	18
Figura 5 – PORTINARI, Candido. Desenhos a caneta s/papel, 1944 (frente).....	21
Figura 6 – PORTINARI, Candido. Desenhos a caneta s/papel, 1944 (verso).....	21
Figura 7 – Páginas 216 e 217 da 5ª publicação: <i>Bugrinha</i> , de Afrânio Peixoto, 1950	24
Figura 8 – FERREIRA, Ennio Marques. Álbum fotográfico (capa)	27
Figura 9 – FERREIRA, Ennio Marques. Carmen Miranda (álbum).....	28
Figura 10 – FERREIRA, Ennio Marques. Ilustração da VIII Olimpíadas Universitárias (álbum)	28
Figura 11 – FERREIRA, Ennio Marques. Ilustração da VIII Olimpíadas Universitárias 2 (álbum)	28
Figura 12 – FERREIRA, Ennio Marques. Danúbio Gonçalves (álbum).....	29
Figura 13 – FERREIRA, Ennio Marques. Carimbos de beijos de batom, 1946 (álbum).....	30
Figura 14 – Logomarca da Galeria de Arte <i>Cocaco</i>	34
Figura 15 – Catálogo da exposição “Pinturas de Loio Pérsio: de diferentes períodos e uma série de desenhos”	37
Figura 16 – Em 1957, na porta da galeria localizada na Rua Ébano Pereira nº 52	44
Figura 17 – FERREIRA, Ennio Marques. Cais do Porto, 1943	60
Figura 18 – PORTINARI, Candido. Colheita de Cana, 1938.....	61
Figura 19 – FERREIRA, Ennio Marques. Aula de Biologia, 1944	62
Figura 20 – FERREIRA, Ennio Marques. Irmãos, 1945	62
Figura 21 – FERREIRA, Ennio Marques. Fazenda da grama, 1951	64
Figura 22 – FERREIRA, Ennio Marques. Bucólica II, 1957.....	65
Figura 23 – FERREIRA, Ennio Marques. Sem título, 1958.....	66
Figura 24 – FERREIRA, Ennio Marques. Sem título, 1958.....	67
Figura 25 – FERREIRA, Ennio Marques. Polícia, 1959.....	68
Figura 26 – FERREIRA, Ennio Marques. Ladrão, 1959	68
Figura 27 – FERREIRA, Ennio Marques. Sem título, 1960.....	69
Figura 28 – PORTINARI, Candido. Dom Quixote, 1956.....	69
Figura 29 – FERREIRA, Ennio Marques. Sem título, 1961.....	70

LISTA DE SIGLAS

AIAP	–	Associação Internacional dos Artistas Plásticos
BPP	–	Biblioteca Pública do Paraná
CAM	–	Casa Andrade Muricy
CPC	–	Centro Popular de Cultura
DC	–	Departamento Cultural
DEAP	–	Departamento de Arquivo Público
DPPC	–	Divisão de Planejamento e Promoções Culturais
EMBAP	–	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
ENBA	–	Escola Nacional de Belas Artes
ESDI	–	Escola Superior de Desenho Industrial
FCC	–	Fundação Cultural de Curitiba
FGV	–	Fundação Getúlio Vargas
FPCI	–	Fundação Paranaense de Colonização e Imigração
MAC-PR	–	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC-USP	–	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP	–	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM-RJ	–	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	–	Museu de Arte do Paraná
MASP	–	Museu de Arte de São Paulo
MGCC	–	Museu da Gravura da Cidade de Curitiba
MON	–	Museu Oscar Niemeyer
PSD	–	Partido Social Democrata
SCBB	–	Sociedade Cem Bibliófilos do Brasil
SEC	–	Secretaria de Estado e Cultura
SPBA	–	Salão Paranaense de Belas Artes
UFPR	–	Universidade Federal do Paraná
UFRRJ	–	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
UNESPAR	–	Universidade Estadual do Paraná
USP	–	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A TRAJETÓRIA DE UM ENTUSIASTA QUE SEMEIOU NAS ARTES	15
1.1 CONTEXTO FAMILIAR E TRAJETÓRIA RUMO AO RIO DE JANEIRO	15
1.1.1 Memórias do bairro da Urca.....	17
1.2 UM AMANTE DOS LIVROS	23
1.2.1 Iniciação profissional na Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil	23
1.2.2 Reminiscências: fragmentos de vida em álbuns fotográficos.....	25
2. A PECULIAR GALERIA COCACO	33
2.1 UM ESPAÇO DE EXPRESSÃO	33
2.2 DA OPOSIÇÃO ACADÊMICA À RENOVAÇÃO ARTÍSTICA	43
2.2.1 Tessituras da modernidade: a Cocaco como ambiente catalisador na transformação da arte em Curitiba	45
2.2.2 Tessituras de renovação: a Cocaco e o Salão dos Pré-Julgados.....	50
3. EXPLORANDO HORIZONTES POÉTICOS E CRÍTICOS	58
3.1 FRAGMENTOS DE INSPIRAÇÃO: UMA BREVE INCURSÃO	58
3.2 TECENDO IMPRESSÕES NA CRÍTICA DE ARTE	71
4. DEBATES, CONTROVÉRSIAS E A TRAJETÓRIA DE ENNIO MARQUES FERREIRA NO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES (1961-1964)	81
4.1 AGENTES DE RUPTURA RECONFIGURAM O CENÁRIO CURITIBANO	86
4.2 DISCUSSÃO ESTÉTICA: CONFLITO ENTRE FIGURATIVO E ABSTRATO	91
4.3 RUPTURA ESTÉTICA: PINCELADAS QUE QUEBRARAM PARADIGMAS	99
4.4 ARTE EM EBULIÇÃO: POLÊMICAS QUE PERSISTEM	106
4.5 CATALISADOR DA ARTE	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

INTRODUÇÃO

A palavra “entusiasta” refere-se a alguém que demonstra grande fervor ou paixão por algo. Ennio Marques Ferreira (Curitiba, 23 de janeiro de 1926 – Curitiba, 26 de agosto de 2021), se encaixa perfeitamente nessa definição, sendo uma figura singular na arte paranaense. Ao longo de seus noventa e cinco anos, desempenhou diversos papéis de destaque, deixando um legado marcante. Sua biografia inclui a fundação da galeria Cocaco, a direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado e Cultura (SEC), a superintendência do Teatro Guaíra e a presidência da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Além disso, ele coordenou o Setor de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná, dirigiu o Museu de Arte do Paraná (MAP) e a Casa Andrade Muricy (CAM), e participou ativamente nos júris e organizações do Salão Paranaense de Belas Artes.¹

A questão central desta pesquisa é investigar: quais foram os papéis de Ennio Marques Ferreira no processo histórico de entrada e afirmação do que, à época, se entendia por arte moderna no contexto cultural do Paraná entre os anos 1950-60? A escolha desse personagem para esta pesquisa se destaca, entre tantos outros relevantes, devido ao seu compromisso e participação ativa em acontecimentos importantes do contexto local.²

Durante a década de 1950, Ennio mergulhou de cabeça na efervescente cena cultural do estado, um período marcado pelo desejo de renovação, impulsionado em parte pela política desenvolvimentista.³ Essa movimentação representava uma tomada de consciência

¹CURRICULUM Vitae. Ennio Marques Ferreira. s/d. [Descrição encontrada no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

²Ele foi descrito pelo jornalista Aroldo Murá Gomes Haygert (1941-2023), e pelo artista Fernando Velloso (1930) como um homem solene, elegante e tímido, “avesso a exibicionismos”. Na mesa-redonda realizada em 30 de junho de 2022 para o lançamento do livro “Um lugar chamado Cocaco”, de José Carlos Fernandes, o artista Fernando Velloso fez comentários sobre a postura e as características de Ennio Marques Ferreira. As observações de Velloso foram destacadas em uma publicação da Revista Imago por Aroldo Murá em 2006. HAYGERT, Murá Aroldo. Ennio Marques Ferreira: testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas. **Revista Imago**. 12 dez. 2006. p. 42. Nesse artigo, Aroldo Murá destacou: “O educado tom de voz não muda, os gestos refletem equilíbrio entre corpo e mente, a fala é cadenciada, didática. Esse polimento é cartão de identidade de quem é memória viva do universo das artes plásticas no Brasil – e no Paraná em particular.” *Ibidem*. Essas descrições enfatizam que, além de ser um entusiasta das artes, Ennio demonstrava profundo respeito pela cultura através de sua postura e comportamento. Intelectuais e artistas ressaltam que Ennio não apenas testemunhou, mas também influenciou as transformações do cenário, tornando-se uma figura fundamental nesse processo.

³Bento Munhoz da Rocha Netto (1905-1973) foi eleito governador do estado do Paraná entre 1951 e 1955. Segundo as escritoras Borges e Fressato, Munhoz da Rocha “[...] era o verdadeiro Kubitschek paranaense, investindo na construção de estradas e na utilização do asfalto para a pavimentação das ruas.” Essa década foi

dos jovens artistas que buscavam propor uma nova visualidade plástica. A participação de Ennio nesse contexto, caracterizada por uma perspectiva singular e uma notável curiosidade, levou-o a se envolver intensamente nos acontecimentos mais relevantes da época.

Sua trajetória entrelaçou-se com a de destacados artistas, críticos e instituições de arte da região, estabelecendo uma rede de influências e colaborações que perdurou por mais de meio século de atuação. Segundo o artista Carlos Eduardo Zimmermann (1952), Ennio foi um crítico de arte e protetor cultural que participou ativamente das transformações na história das artes plásticas do Paraná, desde a mudança de uma escola de pintura realista objetiva até o surgimento do modernismo e de movimentos mais contemporâneos. Zimmermann destacou que o papel de Ennio na preservação, enriquecimento e difusão da memória cultural foi fundamental.⁴ Portanto, a escolha de Ennio para esta pesquisa torna-se importante, pois sua trajetória oferece uma visão rica e detalhada que se integra plenamente às dinâmicas culturais e artísticas que estavam ocorrendo no Paraná. Além disso, este estudo é de caráter inédito, o que lhe confere uma importância especial. O acesso direto às fontes primárias e ao acervo de documentos e materiais visuais do agente de pesquisa oferece uma oportunidade única para uma investigação aprofundada e precisa. Essa proximidade com as fontes permite não apenas uma análise mais acurada, mas também a possibilidade de descobrir novos aspectos e interpretações sobre sua contribuição para a arte paranaense.

Para realizar este estudo, foi feita uma revisão bibliográfica abrangente, consultando-se livros, dissertações, teses, artigos de jornais, revistas, catálogos e *folders* de exposições, cartas, documentos arquivados e sites relevantes. Além disso, foram realizadas pesquisas no centro de documentos do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba (MGCC), no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), no Departamento de Arquivo Público do Paraná (DEAP/SEAP) e na Biblioteca Pública do Paraná (BPP), para obter informações adicionais e aprofundar o conhecimento sobre o assunto. Um valioso acervo de fontes primárias também contribuiu para a pesquisa, incluindo cartas, diários, álbuns, documentos e obras de arte pertencentes à família Marques Ferreira, gentilmente disponibilizados por seus filhos Lúcia, Sílvia e Paulo.⁵

marcada pelo desejo de mudança, tanto no campo político e econômico como no artístico. BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. **A arte em seu estado**: história da arte paranaense. 1. ed. Curitiba, PR: Medusa, 2008. p. 13.

⁴ZIMMERMANN, Carlos Eduardo. Apud HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.*, 2006, p. 46.

⁵A maior parte desses materiais foi coletada na residência de Ennio. Gentilmente, seus filhos forneceram acesso direto e privilegiado aos registros pessoais do gestor e artista.

O estudo mapeará os percursos do agente de pesquisa e analisará sua relevância para o desenvolvimento cultural do estado durante o final da década de 1950 e início dos anos 1960, período que corresponde ao seu primeiro mandato como diretor do Departamento Cultural.⁶ Curiosamente, ao investigar sua trajetória desde os primeiros passos no universo artístico até os anos sessenta, torna-se evidente a transição gradual de Ennio, que aos poucos deixou sua atuação na área da agronomia para se dedicar plenamente ao campo das artes, atuando como galerista, artista, crítico e gestor.

Os principais autores e fontes que norteiam esta pesquisa são de historiadores e críticos de arte dedicados ao estudo da crítica e à história da arte no Paraná. Destacam-se os jornais publicados por Adalice Araújo (1931-2012) e outras fontes jornalísticas.⁷ O livro *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes* de Maria José Justino (1946) foi utilizado para entender as dinâmicas e movimentações em torno desse evento significativo. Outra fonte importante é a dissertação *Escolhas Abstratas: Arte e política no Paraná (1950-1962)* do pesquisador Geraldo Leão Veiga de Camargo (1957), que analisa o cenário artístico do estado, explorando a tensão entre inovação e tradição e a influência das políticas culturais nas transformações artísticas e disputas ideológicas. Além disso, o artigo *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60* do professor e pesquisador Artur Freitas, analisa as transformações estéticas e ideológicas no campo das artes, investigando as estratégias, os agentes, as instituições envolvidas e as resistências e desdobramentos resultantes. Essas fontes e autores oferecem uma fundamentação sólida para entender não apenas o desenvolvimento das artes no estado, mas também as complexas relações entre inovações

⁶Observa-se que Ennio Marques Ferrera, se aproximou das artes no momento de ebulção do modernismo no estado. Sua influência no campo cultural é amplamente reconhecida por diversos intelectuais, que o consideram o mais importante dirigente cultural que o Paraná já teve.

⁷Partindo da premissa de que o jornal impresso pode ser compreendido como um espaço de articulação de uma memória coletiva, é possível tecer uma ligação entre a atuação da imprensa, que fez parte do processo de constituição de memórias, e a história. MADUELL, Itala. O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**. v.4, n.1, jan./2015 - jun./2015. p. 31 a 39. Assim, os jornais paranaenses serão utilizados como principal fonte de estudo para a consulta de notícias e textos de opinião sobre arte. Esses documentos são essenciais para a compreensão das representações do pensamento coletivo de uma época. Segundo o historiador Jacques Le Goff, “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]”. LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990. p. 476.

estéticas, tradições e contextos políticos-culturais, ampliando a compreensão das dinâmicas históricas e artísticas da região.

Para compreender o papel de Ennio na introdução de um pensamento moderno nas artes do Paraná e suas múltiplas atuações, não podemos deixar de associar essas dinâmicas à teoria dos campos sociais definidas por Pierre Bourdieu (1930-2002). O conceito de campo orienta a construção do objeto de pesquisa, garantindo que ele seja visto como parte de um conjunto de relações e não isoladamente. Essa abordagem relacional combate a tendência de pensar o mundo de maneira substancial e simplista. No campo da arte, por exemplo, é crucial considerar as interações entre artistas, galeristas, críticos, políticos, economia e sociedade – são essas relações que constituem o sistema da arte.⁸ Além disso, a legitimação dos objetos de arte é realizada por agentes do campo artístico e o valor das obras é determinado de acordo com os agentes que fazem parte das estruturas institucionais que abrangem produção, distribuição e consumo.⁹

Considerando as dinâmicas do campo de arte no contexto de Curitiba e à atuação multifacetada de Ennio, os capítulos foram estruturados da seguinte forma:

O primeiro capítulo aborda o contexto familiar, o percurso biográfico e a imersão de Ennio no circuito intelectual curitibano. Embora o foco inicial deste capítulo não se associe diretamente ao recorte de pesquisa apresentado, ele é fundamental para compreender melhor o agente de pesquisa, seu contexto e sua inserção no meio artístico. Ennio dividiu sua infância entre Curitiba e Jacarezinho, no Paraná, e posteriormente mudou-se para o Rio de Janeiro/RJ, onde completou os estudos de ensino médio e superior em Agronomia. Durante esse período, envolveu-se com o meio artístico da cidade, visitando galerias e museus, e frequentando a casa do arquiteto Dante Autuori. Sua iniciação profissional começou na área da publicidade, realizando trabalhos litográficos para a Sociedade Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB). Em 1953, Ennio retornou a Curitiba, atuando como agrônomo na Fundação Paranaense de Colonização e Imigração (FPCI). A apresentação dessas informações é crucial, pois estabelece as bases para entender as motivações, interesses e os primeiros passos de Ennio no campo das artes. Além disso, esses dados fornecem um pano de fundo essencial para

⁸BOURDIEU, Pierre. **O poder do simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 135.

⁹*Ibidem*, p. 295.

analisar, nos capítulos subsequentes, como suas experiências pessoais influenciaram suas atividades e visões artísticas, alinhando-se aos debates e transformações culturais.

O segundo capítulo apresenta o envolvimento de Ennio com o meio artístico curitibano, destacando sua atuação na inauguração da galeria Cocaco em 1957. Como idealizador da primeira galeria de arte moderna em Curitiba, ele estabeleceu conexões com os artistas e críticos do eixo Rio-São Paulo, o que pode ter fomentado um intercâmbio cultural e ampliado as conexões do espaço artístico paranaense com outros centros de arte do Brasil. Atento à vida cultura da capital, Ennio e seu sócio Manoel Furtado Ferreira transformaram a Cocaco em um ponto de encontro para uma geração de artistas e intelectuais interessados em renovação, que se opuseram às decisões do júri do XIV Salão Paranaense. Esse protesto é frequentemente considerado um marco do início do modernismo no Paraná, culminando na realização de uma mostra paralela ao salão oficial, conhecida como “Salão dos Pré-julgados”.

O terceiro capítulo examina a atuação de Ennio no universo da arte, centrando-se em sua produção artística e nos textos críticos, alinhados ao escopo da pesquisa. Dividido em duas partes, a primeira, intitulada, *Fragmentos de Inspiração: Uma breve Incursão*, investiga suas produções visuais, identificando possíveis referências e inspirações. A segunda parte, *Tecendo Impressões na Crítica de Arte*, analisa cinco textos críticos de Ennio, explorando suas perspectivas, abordagens e o desenvolvimento de suas ideias.

O quarto capítulo investiga a trajetória de Ennio durante seus primeiros anos como diretor do Departamento Cultural da SEC. Ele enfrentou desafios significativos e implementou mudanças que influenciaram profundamente as artes no estado. O capítulo analisa sua gestão sob o governo de Ney Braga, explorando a tensão entre tendências acadêmicas e modernas e o impacto de sua liderança na reestruturação do Salão Paranaense, destacando tanto aspectos culturais quanto pessoais.

A expectativa é de que este estudo ofereça contribuições valiosas para os estudantes de artes visuais e para a historiografia da arte no Paraná.

1. A TRAJETÓRIA DE UM ENTUSIASTA QUE SEMEIOU NAS ARTES

1.1 CONTEXTO FAMILIAR E TRAJETÓRIA RUMO AO RIO DE JANEIRO

Ennio Marques Ferreira foi uma personalidade de grande importância e destaque no movimento cultural e artístico paranaense. Nascido em Curitiba no dia 23 de janeiro de 1926, pertenceu a uma família expressiva da genealogia paranaense. Neto de João Cândido Ferreira (1864-1948),¹⁰ ex-presidente do Estado e filho do lapeano João Cândido Ferreira Filho (1896-1992),¹¹ Secretário da Agricultura durante o governo interino de Clotário Portugal, Ennio reafirmou as virtudes cívicas que herdou do avô e do pai.¹² Passou parte da infância no imponente casarão de seus avós maternos, Ennio Marques (de quem herdou o nome) e Nathalia Stolle Marques, localizado na interseção da Avenida Iguazu com a Rua Lamenha Lins.¹³ Neste endereço, cresceu ouvindo histórias do lado suíço da mãe, dona Josephina Stolle Marques (1905-?) e relatos da Revolução Federalista,¹⁴ que lhe foi mostrada com detalhes

¹⁰João Cândido Ferreira nasceu nos arredores do município da Lapa. Teve sua graduação concluída na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1888. Retornou à sua terra natal para exercer a profissão de médico com um consultório no centro da cidade. Quando jovem, ingressou na vida política local. Em 1892, foi eleito prefeito municipal. Em 1896, conquistou o cargo de deputado estadual, seguido por deputado federal em 1901. Em 1903, assumiu o cargo de vice-presidente do Paraná e, posteriormente, em 1907, foi eleito presidente do Estado. No entanto, renunciou ao cargo por desavenças políticas. Após essa experiência, voltou-se para a medicina, atuando como professor e pesquisador na área da Clínica Médica. Contribuiu com publicações de artigos voltados para a área clínica e foi um dos fundadores da primeira Universidade do Paraná. SPERANDIO, Selene do Amaral di Lenna. **Quem somos:** genealogia da família Ferreira do Amaral. Curitiba, PR: Imprensa Universitária, 1977. p. 54 - 57.

¹¹João Cândido Ferreira Filho graduou-se em Engenharia Agrônoma em 1915 pela Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, em Piracicaba/SP. Em 1919, foi nomeado professor da Escola Agrônoma do Paraná, da qual posteriormente se tornou diretor em 1927. Sua atuação não se limitou apenas à sala de aula, pois levou sua abordagem pedagógica para o campo experimental. Em 1923, foi Inspetor Agrícola do Departamento Técnico do Café, com sede em Jacarezinho. Mais tarde, em 1939, tornou-se o primeiro Diretor do Instituto de Ecologia Agrícola do Ministério de Agricultura no Rio de Janeiro. Além disso, por meio de um concurso, foi admitido como professor na Escola Nacional de Agronomia do Rio de Janeiro. Exerceu o cargo de Secretário da Agricultura no Paraná em 1946, durante os mandatos dos políticos Clotário Portugal e Brasil Pinheiro Machado. Em um curto período, assumiu interinamente o comando do Estado. *Ibid.*, p. 55.

¹²*Ibid.*, p. 54 - 57.

¹³O famoso casarão pertenceu ao avô materno de Ennio Marques Ferreira. Posteriormente, o imóvel foi adquirido pelo político Caetano Munhoz da Rocha (1879-1944). Após alguns anos, a casa foi vendida e demolida, dando lugar à churrascaria Fogo Forte, que opera no local atualmente. AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. Entrevista concedida a Rafaella Shizuko Uada. Curitiba, 5 abr. 2023.

¹⁴Um episódio militar que ocorreu durante a Revolução Federalista foi o Cerco da Lapa em 1894. A cidade da Lapa se tornou arena de um sangrento confronto entre os pica-paus (legalistas) e os maragatos (federalistas). No entanto, entre os anos de 1892 e 1896, dois acontecimentos marcaram a vida pública de João Cândido Ferreira.

particulares. “Nela, o avô paterno, o médico João Cândido Ferreira, [...] foi ator destacado do Cerco da Lapa, sendo socorro e amparo de centenas de feridos.”¹⁵

Com a família chefiada pelo pai, um agrônomo e servidor público, Ennio e seu irmão mais velho, João Cândido Ferreira Neto (1923-?)¹⁶ frequentaram bons colégios tanto na capital quanto no norte do Paraná. Em Jacarezinho, foram os primeiros da turma no Colégio Cristo Rei, considerado na época um dos maiores e mais completos estabelecimentos de ensino secundário do Brasil, dirigido pelos Padres Palotinos. Mais tarde, durante a adolescência, estudou no renomado Colégio Santo Inácio, localizado no bairro de Botafogo, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, um endereço frequentado pela alta sociedade carioca dos anos de 1940. Seguindo os passos de seu pai, decidiu cursar Agronomia no mais importante centro universitário da época, a Escola Nacional de Agronomia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).¹⁷ Eram anos em que, nas ondas da Praia Vermelha, localizada aos pés do Pão de Açúcar, morando na Urca, Ennio fazia parte de uma juventude ativa: frequentava o meio artístico da cidade, realizava trabalhos litográficos para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB)¹⁸ e praticava diversos esportes (natação, atletismo, alpinismo, vôlei e futebol). Comprometido com a prática esportiva, participou das Olimpíadas Universitárias, tornando-se campeão brasileiro universitário no salto em altura. Competiu no atletismo também pelo

Além de se tornar prefeito da Lapa, o político foi designado pelo comandante das forças legalistas Antônio Ernesto Gomes Carneiro (1846-1894), chefe do Serviço Médico Militar durante o Cerco da Lapa. Mais tarde, quando o coronel Carneiro foi ferido em combate, foi João Cândido Ferreira quem o medicou e assistiu sua morte. Dr. João Cândido Ferreira. **A República**: orgam do Partido Republicano, Curitiba, 09 set. 1907. p. 1. Por fins de curiosidade, em 1934, o pintor paranaense Theodoro de Bona (1904-1990) retratou a morte do General Carneiro em uma obra encomendada pelo historiador David Carneiro. A pintura, executada na Itália, fez parte do III Salão Paranaense, organizado pela Sociedade de Artistas do Paraná. Atualmente, a obra está no Museu Histórico da Lapa, antiga enfermaria onde o general faleceu aos cuidados de seu amigo e último confidente. SALTURI, Luis Afonso. A geração dos artistas “herdeiros”. In: **Geração de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense nas primeiras décadas do século XX**. 2011. 259 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pós-graduação em Sociologia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR, Curitiba, 2011. p. 158.

¹⁵HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.*, 2006, p. 44.

¹⁶João Cândido Ferreira Neto foi Engenheiro Agrônomo formado em 1947 pela Universidade Nacional de Agronomia do Rio de Janeiro. Atuou em 1948 como Técnico de Fomento Agrícola Federal no Paraná. Participou em 1963 de cursos de especialização, nos Estados Unidos. Ministrou uma série de cursos e palestras em sua especialidade, tendo recebido diversas designações em São Paulo e outros Estados. Publicou artigos técnicos em revistas agrícolas, como no jornal Folha de São Paulo. Atuou como professor na Faculdade de Administração de Empresas de Jaú/SP. SPERANDIO, Selene do Amaral di Lenna. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁷HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.*, 2006, p. 44.

¹⁸A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB) foi criada por Raymundo Ottoni de Castro Maya nos anos de 1940. Seu principal objetivo era a produção e edição anual de obras de autores renomados da literatura brasileira, sendo essas obras ilustradas por artistas plásticos destacados do país.

Botafogo e, em Curitiba, chegou a ter carteira de atleta amador do Clube Athletico Paranaense no ano de 1947.



Figura 1 – Carteira do Clube *Botafogo de Futebol e Regatas*, 1943. Foto: Paulo Marques Ferreira / Acervo Ennio Marques Ferreira.



Figura 2 – Carteira do Clube Athletico Paranaense, 1947. Foto: Paulo Marques Ferreira / Acervo Ennio Marques Ferreira.

1.1.1 Memórias do bairro da Urca

Nos idos dos anos 1940, a Urca era considerada uma área nobre e residencial, “[...] planejada e constituída quase que totalmente sobre o mar, com ares da modernidade e do bem-viver.”¹⁹ O bairro era marcado por ruas arborizadas e tranquilas, com casas elegantes e imponentes. Muitas dessas residências eram construídas em estilo *art déco*, uma tendência arquitetônica popular na época. A localização privilegiada, junto à natureza exuberante, tornava o lugar um refúgio deslumbrante para os turistas que desejavam desfrutar de uma atmosfera refinada em meio a uma paisagem encantadora.²⁰ Além disso, o bairro contava com diversos restaurantes, cafés e bares que se tornaram ponto de encontro de figuras ilustres da sociedade carioca.

Na época, o Cassino da Urca²¹ era um dos principais pontos de encontro para a alta sociedade brasileira e estrangeira. Esse clube noturno ficou conhecido por lançar e apoiar a carreira de diversos artistas populares, incluindo a icônica cantora, atriz e dançarina Carmen Miranda (1909-1955). Com seu talento e carisma, ela se tornou uma figura de destaque entre

¹⁹MAGALHÃES, Liliana Fiuza. O patrimônio é uma aposta: o Cassino da Urca e a inovação institucional em espaços da arte e do entretenimento no Brasil. *Caderno Virtual de Turismo*, v. 20, n. 2, p. 1-14, 2020. p. 2.

²⁰GIRÃO, Claudia. *Instituto Benjamin Constant na Urca: projeto e construção no Rio oitocentista e no Rio moderno*. 2014. p. 62 e 63.

²¹O Cassino da Urca funcionou entre 1933 e 1946, sendo frequentado por artistas, políticos e personalidades importantes. O ambiente oferecia uma ampla gama de atividades, como: jogos de azar, shows de música, dança e comédia, além de restaurantes e bares. O espaço “[...] trouxe ao bairro a marca de um lugar da cidade que a definia como maravilhosa e a projetava internacionalmente.” MAGALHÃES, Liliana Fiuza. *Op. cit.*, 2020, p. 2.

os mais jovens.²² Ennio, por volta dos 14 anos de idade – encantado pela artista – guardou uma lembrança marcante de um momento especial ocorrido no dia 13 de agosto de 1940. Em uma conversa com Lúcia, Sílvia e Paulo Marques Ferreira (filhos de Ennio), eles recordaram um episódio curioso compartilhado pelo pai, envolvendo a famosa cantora. A história é a seguinte: na mocidade, período em que demonstrava sua vocação artística, Ennio decidiu fazer um retrato a lápis do perfil do rosto de Carmen Miranda (ver figura 3). Como um fã atento ao calendário de apresentações da artista, ele sabia exatamente o dia em que ela iria se apresentar na badalada casa noturna. Contudo, sem atingir a maioridade, não seria fácil entrar no cassino. Determinado e com o desejo de entregar pessoalmente o desenho que havia feito, Ennio decidiu compartilhar sua ideia com um “conhecido”, um segurança que trabalhava no estabelecimento. O segurança, em um raro gesto de compreensão, abriu uma exceção e permitiu que o jovem entrasse no reservado Cassino da Urca. Sentindo-se imensamente grato, o jovem entregou o desenho à cantora Carmen Miranda que, por sua vez, agradeceu com palavras gentis, autografou o desenho e lhe presenteou com uma foto também autografada.²³



Figura 3 – FERREIRA, Ennio Marques. Carmen Miranda, 1940. Grafite s/ papel. Foto: Rafaella Shizuko / Acervo Ennio Marques Ferreira.



Figura 4 – Foto autografada por Carmen Miranda, 1940. Acervo Ennio Marques Ferreira.

²²BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmem Miranda e a performatividade da baiana. *Contemporânea*, v. 5, n. 1, p. 207-234, jan./jun. 2015. p. 222.

²³AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. *Op. cit.*, 2023.

Na Urca, Ennio viveu uma realidade repleta de experiências significativas. O bairro era conhecido por sua atmosfera animada e sua oferta de entretenimento, esportes e cultura, proporcionando aos jovens diversas opções para se divertir e interagir com amigos e familiares.²⁴ Foi nesse ambiente que ele encontrou um grande amigo inseparável: o pintor, desenhista e gravador gaúcho Danúbio Gonçalves (1925-2019) – seu influenciador confesso. Sobre seu envolvimento com a arte, Ennio afirmou, em entrevista publicada no jornal *O Estado do Paraná* em 1984, que sofreu influência direta de Danúbio.

Antes de ser agrônomo eu já gostava muito de arte. Frequentava muito as exposições do Rio e tive a sorte de encontrar um colega do Colégio Santo Inácio. Danúbio Gonçalves, gravador muito conhecido hoje, do grupo de Bagé (RS). Seu pai era um grande estancieiro gaúcho, mas Danúbio foi para o Rio e só pensava em arte, me influenciou muito. Mas desde garoto eu desenhava, pintava. A influência da casa, de meu pai agrônomo (meu irmão também seguiu o caminho), e talvez uma certa inércia minha me conduziram a estudar agronomia. Formei-me no Rio, em 1949.²⁵

Danúbio Gonçalves, natural de Bagé/RS, tornou-se conhecido principalmente por sua atuação como gravador, especializado na produção de xilogravuras e litogravuras. Aos dez anos de idade, mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de aprimorar sua arte ao lado de profissionais renomados. Ao longo de sua carreira, retratou o cotidiano, o trabalho e os costumes sulistas. Estudou na Fundação Getúlio Vargas (FGV) com os gravadores Carlos Oswald (1882-1971)²⁶ e Axl von Leskoschek (1889-1975).²⁷ Tornou-se

²⁴Ao observarmos, por exemplo, a dimensão imaterial do Cassino da Urca, por meio de um olhar sobre a forma relacional mantida pelas pessoas que frequentaram o espaço, percebe-se que a efervescência impulsionada pela casa de espetáculo, impactou na mudança dos rumos da vida artística e cultural brasileira. Além disso, o bairro abrigava uma rica cena artística, tornando-se lar de vários pintores renomados. MAGALHÃES, Liliana Fiuza. *Op. cit.*, p.3. Artistas como Candido Portinari, Di Cavalcanti, Burle Marx e Iberê Camargo estavam ativos durante esse período e suas obras influenciaram o cenário artístico fluminense.

²⁵FERREIRA, Ennio Marques. Gravando Ennio Marques Ferreira. [Entrevista concedida a Cláudio]. **O Estado do Paraná**, Curitiba, set. 1984.

²⁶Carlos Oswald realizou diversas representações de paisagens e naturezas mortas; no entanto, os temas religiosos e as características litúrgicas prevalecem em sua arte. Pioneiro da gravura artística em metal no Brasil, em uma época em que essa forma de expressão era principalmente empregada como técnica de reprodução de imagens para a indústria. Além disso, ele foi o primeiro a ensinar o ofício em um ateliê coletivo, sendo responsável pela formação de renomados gravadores, como Fayga Ostrower e Poty Lazzarotto. **BIOGRAFIA Carlos Oswald. Enciclopédia Itaú Cultural**, s/d.

²⁷Axl von Leskoschek, natural de Graz/Áustria, foi um renomado gravador, pintor, ilustrador, professor e cenógrafo. Em 1939, estabeleceu residência no Rio de Janeiro, onde lecionava xilogravura no curso de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas, desempenhando um papel fundamental na formação de seus alunos,

amigo de Iberê Camargo (1914-1994)²⁸ e frequentou o ateliê de Candido Portinari (1903-1962) em 1943, considerado um dos pintores mais importantes do Brasil.²⁹

Além de seu amigo de infância Danúbio, que estava bem inserido na comunidade artística carioca, Ennio tinha outro amigo igualmente engajado, o arquiteto Dante de Souza Pereira Autuori. Desde cedo, Dante estava imerso em um mundo de criatividade e expressão. Seu pai, Leonidas Autuori, era um exímio violinista e maestro,³⁰ enquanto sua mãe, Silvia Autuori, era escritora, radialista e dramaturga.³¹ Dante e seus pais eram excelentes anfitriões, pois compartilhavam o prazer de oferecer festas aos amigos, transformando sua casa em um local de encontro para talentosos profissionais do meio artístico, incluindo músicos, escritores, atores e outros talentos criativos.³² Discorrendo sobre o ambiente carioca, o envolvimento com a arte e a influência de seus amigos, Ennio comentou:

[...] vivia em um ambiente de muitos artistas, não só plásticos, mas também de rádio. Tinha um grande amigo, arquiteto, e à sua casa comparecia gente como Cândido Portinari, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Antônio Maria, Fernando Lobo e Almirante. Era a casa do Dante Autuori, cujo pai era violinista e a mãe, novelista. Era impressionante, ela se sentava e em uma hora, na máquina de escrever, terminava um capítulo inteiro de uma novela. Bom, esse ambiente contribuiu muito para eu continuar gostando de arte. O ambiente, mais os conhecimentos que o Danúbio propiciava à gente.³³

Frequentemente, Ennio participava dos encontros promovidos na casa de Dante, onde se reunia um grupo seleto da comunidade artística. Nesse ambiente descontraído, a presença marcante do artista Candido Portinari³⁴ se destacava. Portinari, renomado por sua capacidade

incluindo Ivan Serpa e Edith Behring. Leskoschek produzia gravuras, pintava paisagens, naturezas-mortas e cenas do cotidiano carioca e fluminense. BIOGRAFIA Axl Leskoschek. **Enciclopédia Itaú Cultural**, s/d.

²⁸Iberê Bassani de Camargo foi um artista moderno por excelência. Adotou um estilo naturalista e expressionista, caracterizado por pintar com espontaneidade e gestos fortes sobre densa massa de tinta. Suas obras retratavam a vida cotidiana, figuras humanas e cenários que refletiam a realidade social e emocional. BIOGRAFIA Iberê Camargo. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 01 ago. 2023.

²⁹GOMES, Paulo. A Linguagem Épica das XARQUEADAS de Danúbio Gonçalves. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 1, n. 21, p. 105 a 121, jul./nov. 2004. p. 107.

³⁰MUNDANA. **A Noite**, Rio de Janeiro, abr. 1945. p. 4.

³¹SOCIEDADE. **A Noite**, Rio de Janeiro, jun. 1948. p. 4.

³²Com uma hospitalidade contagiante, eles criaram um ambiente acolhedor e estimulante, onde a arte e a inspiração se entrelaçavam, resultando em experiências memoráveis para todos os presentes.

³³FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.*, 1984.

³⁴As pinturas de Portinari são conhecidas por abordarem temas que retratam as condições de vida do povo brasileiro do século XX, com destaque para questões sociais, festas populares, o trabalho rural, a infância, entre

de retratar a essência do povo e a cultura brasileira, servia como fonte de inspiração para seus amigos, que admiravam tanto sua destreza técnica quanto seu comprometimento em retratar a realidade de forma autêntica.³⁵ Durante um desses encontros, quando Ennio tinha apenas dezoito anos de idade, ele teve a sorte de receber como presente um desenho elaborado por Portinari (ver figuras 5 e 6), um tesouro que ele guardou com grande apreço.



Figura 5 – PORTINARI, Candido. Desenhos a caneta s/papel, 1944 (frente). Foto: Rafaella Shizuko / Acervo Ennio Marques Ferreira.



Figura 6 – PORTINARI, Candido. Desenhos a caneta s/papel, 1944 (verso). Foto: Rafaella Shizuko / Acervo Ennio Marques Ferreira.

outros assuntos. A partir da década de 1930, Portinari já era o pintor mais requisitado por instituições brasileiras e possuía reconhecimento internacional.

³⁵Um fato curioso é que o famoso quadro intitulado *Café* de Portinari, a mulher retratada no canto esquerdo é Silvia Autuori, que serviu como modelo para a figura de uma colona sentada. Além disso, Portinari também criou diversos retratos de seu amigo, Leonidas Autuori, como o *Retrato do Maestro Leonidas Autuori* de 1935 e a *Caricatura do Violinista Leonidas Autuori*, de 1956. NASTARI, Danielle Misura. “Café”, a pintura mural nos Estados Unidos de 1930 a 1935 e os desdobramentos do prêmio norte-americano no Brasil entre 1936 e 1939. In: **O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o contexto sociocultural norte-americano**. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. p. 134.

O desenho faz parte do acervo particular da família Marques Ferreira. Através da legenda informativa adicionada no canto superior direito do verso do papel, sabe-se que o desenho foi elaborado “[...] na noite do dia 7 de outubro de 1944, na residência de Dante.”³⁶ É provável que Portinari tenha feito esses esboços animalísticos – que aparentam ser estudos anatômicos de animais em movimento – na presença do jovem Ennio. O artista utilizou linhas rápidas, incisivas e curtas, formadas em traços que, mesmo sendo descontínuos, permitem o reconhecimento das imagens formadas em sua totalidade. Essas características evidenciam seu domínio espacial e a habilidade de um artista experiente. As figuras estão divididas em quatro seções, distribuídas na frente e no verso da folha de papel. Entre os animais desenhados, é possível identificar um tamanduá, um cachorro e partes da anatomia de um cavalo, todos representados de perfil voltados para o lado esquerdo. De maneira intrigante, na parte inferior do verso da folha de papel (ver figura 6), ao lado do desenho dos membros anteriores e posteriores do equino, pode-se observar uma silhueta frontal incompleta que parece ser parte de uma figura feminina. Em suma, os desenhos exibem uma notável maestria técnica e expressiva de Portinari, produzida com nanquim sobre papel.

Os eventos promovidos na casa de Dante podem ser vistos como mais do que simples encontros entre amigos e conhecidos – se tornaram oportunidades para promover conexões e estabelecer laços entre pessoas com interesses semelhantes. No Rio de Janeiro, Ennio manteve-se conectado ao bairro da Urca e às pessoas ao seu redor, vivenciando uma realidade com experiências cativantes. Por meio das amizades, descobertas artísticas e participações em eventos culturais, ele encontrou um senso de pertencimento e enriquecimento pessoal. Além disso, foi em terras cariocas que ele conheceu sua amada Heloísa Maria Rabello de Sá e Silva (1932-2021), que posteriormente se tornaria sua esposa e companheira ao longo da vida.³⁷ Ennio e Heloísa Maria cresceram juntos, compartilhando memórias, experiências e amizades em comum.³⁸

³⁶Ennio adicionou a seguinte legenda informativa: “Desenhos de Portinari, feitos na noite do dia 7 de outubro de 1944, na residência de Dante.”

³⁷Ennio e Heloísa uniram-se em matrimônio no dia 22 de março de 1958, celebrando sua união na bela Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Leme, localizada no pitoresco Bairro da Urca. Em conformidade com a tradição, Heloísa adotou o sobrenome do seu esposo, passando a ser conhecida como “Heloísa Maria de Sá e Silva Marques Ferreira”. HELOISA MARIA E ENNIO. **Convite de casamento**. Acervo Ennio Marques Ferreira. Juntos, eles foram abençoados com a chegada de três filhos: Lúcia Marques Ferreira Akel (23/06/1959), Sílvia Marques Ferreira (01/12/1960) e Paulo Marques Ferreira (21/04/1964).

³⁸HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.*, 2006, p. 45.

1.2 UM AMANTE DOS LIVROS

1.2.1 Iniciação profissional na Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil

Durante sua jornada no Rio, imerso em uma atmosfera pulsante, repleta de galerias, instituições educacionais e, acima de tudo, uma comunidade artística efervescente, Ennio sentiu-se encorajado a produzir artisticamente. Ele deu seus primeiros passos na área da publicidade, onde pôde expressar seu talento através de cartuns, charges e bicos de pena – formas de arte que, na época, eram consideradas menores pelos publicitários.³⁹ Além disso, Ennio também realizou trabalhos litográficos para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil foi fundada pelo parisiense Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) em 1943. Inspirado por outras coleções singulares com as quais teve contato na França, o bibliófilo⁴⁰ Castro Maya criou essa Sociedade, reunindo um grupo seleto composto por cem personalidades da época, incluindo intelectuais, empresários e figuras proeminentes da sociedade. Esses membros se encontravam anualmente para produzir e editar obras de renomados autores da literatura brasileira, as quais eram ilustradas por destacados artistas plásticos nacionais.⁴¹ Em um período de 27 anos, foram publicados 23 títulos produzidos com tiragem limitada aos sócios. Geralmente, essas edições eram

³⁹FERNANDES, José Carlos. **Um lugar chamado Cocaco**: a galeria que abrigou uma geração de modernos. Curitiba: Insight, 2022. p. 24.

⁴⁰A palavra *bibliófilo* deriva dos termos gregos “*biblion*”, que significa livro, e “*philos*” que significa amor sob a forma de amizade. Portanto, bibliófilo significa amante e/ou colecionador de livros raros e preciosos, ou de boas edições. Tal encanto se expressa pelo hábito de colecionar livros não apenas pelo seu conteúdo, mas também pela sua forma física, valorizando edições raras, encadernações especiais, ilustrações e outros aspectos. Segundo um dos mais renomados bibliófilos brasileiros, Rubens Borba de Moraes, “Quanto mais erudito for o colecionador, mais probabilidades terá de formar uma biblioteca de valor.” MORAES, Rubens Borba de. **O Bibliófilo Aprendiz**. 5 ed. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2018. p. 23.

⁴¹Artistas que ilustraram os vinte e três títulos publicados pela SCBB: Candido Portinari (Memórias Póstumas de Brás Cubas); Santa Rosa (Espumas flutuantes); Lívio Abramo (Pelo sertão); Clóvis Graciano (Luzia-Homem); Heloísa de Faria (Bugrinha); Enrico Bianco (O caçador de esmeraldas); Iberê Camargo (O rebelde); Darel Lins (Memórias de um sargento de milícias); Cláudio Corrêa e Castro (Três contos); Poty Lazzarotto (Canudos); Hector Carybé (Macunaíma); Marcelo Grassmann (Bestiário); Candido Portinari (Menino de engenho); Aldemir Martins (Pasárgada); Darel Lins (Poranduba amazonense); Maciej Babinski (Cadernos de João); Di Cavalcanti (A morte e a morte de Quincas Berro D'água); Djanira Silva (Campo geral); Poty Lazzarotto (Quatro contos); Eduardo Sued (As aparições); Cícero Dias (Ciclo da Moura); Isabel Pons (Hino Nacional Brasileiro); e Mário Cravo (O compadre de Ogum). MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil: 1943/1969**. 2008. 223 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 20.

confeccionadas de maneira artesanal e impressas em prelos manuais. O projeto gráfico de cada título era cuidadosamente adaptado ao conteúdo específico de cada texto. Assim, cada livro era tratado como um projeto individual e personalizado, levando em consideração aspectos como paleta de cores, tipografia, ilustração e diagramação.⁴² Como resultado, não havia padrões rígidos de formato, uma vez que a Sociedade optou por não adotar uma padronização uniforme na criação de seus exemplares.

Todos os livros eram editados com gravuras originais. Para garantir a qualidade das impressões, Castro Maya criou uma oficina especializada na produção artesanal de livros, a “Gráfica de Artes S.A.” Foi nessa oficina que Ennio Marques realizou as tiragens litográficas dos 25 desenhos feitos pela artista Heloísa de Faria (1904-1978), que ilustraram o livro *Bugrinha* do romancista Afrânio Peixoto. Esse livro em particular corresponde à 5ª edição realizada pela Sociedade no ano de 1950, com uma tiragem limitada de 119 exemplares. A Impressão foi iniciada em 2/12/1949 e terminada em 15/10/1950.⁴³ Após a impressão dos livros, as pedras litográficas foram granitadas, impedindo assim a reprodução de novas gravuras. Contudo, é relevante considerar que o trabalho desempenhado por Ennio requeria habilidades técnicas refinadas, dada a complexidade e exigência da técnica de impressão de gravuras. Nesse sentido, é possível que parte desse conhecimento prático tenha sido adquirido por meio da colaboração de seu amigo gravador, Danúbio Gonçalves.



Figura 7 – Páginas 216 e 217 da 5ª publicação: “Bugrinha”, de Afrânio Peixoto, 1950. Ilustrações de Heloísa de Faria litografadas por Ennio Marques Ferreira. Foto: Cícero Rodrigues / Acervo Roberto Marinho Disponível em: <<https://historia.globo.com/especiais/cembiblio-filos-dobrasil/noticia/bugrinha.ghtml>>. Acesso em: 5 jun. 2023.

⁴²CENTRO Cultural Câmara dos Deputados. **Coleção Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil**. Brasília: Secretaria de Comunicação Social Centro Cultural, 2017. (Catálogo de exposição).

⁴³MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *Op. cit.* p. 62.

A figura 7 (ver página 24) corresponde a um dos exemplares pertencente ao jornalista e empresário Roberto Marinho (1904-2003), um dos membros da SCBB.

Indo em contrapartida à ideia de comercialização e reprodutibilidade, características comuns do mercado editorial, os bibliófilos se organizam e formam sociedades com o objetivo de produzir livros de luxo que se tornem raros desde a sua concepção. Seguindo essa premissa, a Coleção desenvolvida pelos Cem Bibliófilos do Brasil resultava em uma combinação de obra literária, artística e artesanal de extremo requinte e excepcional qualidade técnica. Ao término, cada exemplar era cuidadosamente entregue aos membros da Sociedade em folhas soltas e, posteriormente, passava por um processo de encadernação personalizado de acordo com as preferências individuais de cada proprietário.⁴⁴

1.2.2 Reminiscências: fragmentos de vida em álbuns fotográficos

Como vimos, Ennio mostrou-se sensibilizado pelo fenômeno cultural. Desde cedo – em grande parte vivendo e educando-se no Rio – manteve-se rodeado por profissionais criativos e intelectuais do meio artístico. Segundo seu amigo, o jornalista Aroldo Murá G. Haygert, nem a prática de esportes, como o vôlei, o futebol e o atletismo “[...] fizera-o colocar em segundo plano essa sensibilidade única que o definiu. Tinha um olhar muito especial e crítico sobre áreas como, por exemplo, as artes plásticas.”⁴⁵ Apesar de sua formação como Engenheiro Agrônomo em 1949, sua atuação profissional na Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, pode ser considerada um reflexo de sua imersão no cenário cultural carioca. Possivelmente, sua participação na Sociedade proporcionou-lhe conhecimentos e experiências valiosas que ultrapassaram as tarefas e responsabilidades específicas de sua função, desempenhando um papel fundamental em sua formação como profissional e indivíduo. Essa suposição ganha respaldo com o fato pouco conhecido de que Ennio dedicava-se à confecção de encadernados para seus álbuns fotográficos. Essa atividade, por sua vez, exemplifica como as experiências moldam nossa perspectiva e influenciam nossa trajetória de vida de maneiras significativas. Afinal, ao se envolver no processo artesanal de criação de encadernados, Ennio desenvolveu

⁴⁴MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *Op. cit.* p. 18.

⁴⁵HAYGERT, Aroldo Murá. In: Morre Ennio Marques Ferreira; com ele vai tempo raro da política cultural. **Mural do Paraná**. 2021.

habilidades e cultivou um apreço pelos detalhes, o que certamente impactou sua forma de enxergar o mundo e sua abordagem em outras áreas da vida.

Os álbuns de Ennio são como fragmentos de sua história. Abri-los é quase que recriar experiências vívidas e evocativas, compostos por uma variedade de materiais de diferentes tipos e formatos. Desde as capas ricamente ilustradas em couro ou tecido, até as páginas internas decoradas com cantoneiras douradas para ornamentação das fotografias, legendas informativas, ilustrações, bilhetes, recortes de jornais e tipografias diferentes. Assim como os livros produzidos manualmente na Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e “encadernados ao gosto do proprietário”, os álbuns elaborados por Ennio também refletem a valorização do trabalho artesanal e da singularidade estética, resultando em peças únicas e personalizadas. Eles se tornam não apenas um registro cronológico de eventos, mas sim janelas para a alma de quem os organiza. Segundo Santos, Freitas e Albuquerque:

O álbum fotográfico é um objeto complexo e carregado de significação, possui diversos tipos de materiais como fotografias, bilhetes, papéis, adesivos, cartões, avisos [...]. Toda essa coletânea de aparatos representam uma intencionalidade de seu(s) originador(es), mesmo de forma natural, a formação de álbum fotográfico expõe fatos, acontecimentos que só são entendidos se vinculados a sua formação embrionária, ou seja, a sua gênese documental.⁴⁶

Nos álbuns, Ennio colecionava retratos de familiares, amigos e paisagens, incluindo até mesmo personalidades, como a cantora Carmen Miranda (ver figura 9, página 28).⁴⁷ Sua habilidade não se limitava apenas à encadernação, pois ele também se preocupava com a disposição das imagens, combinando-as com ilustrações temáticas e legendas informativas, desenhadas de forma artística. O *lettering* ao longo de cada álbum exibe variações de estilo, tamanho, formato e cor, adaptando-se harmoniosamente ao tema de cada página. Essa expressão visual se torna um complemento essencial para toda a composição. O *layout* das páginas era bem planejado, levando em consideração a busca pela harmonia e equilíbrio na disposição das imagens. Isso resulta em uma narrativa visualmente envolvente, que transmite

⁴⁶SANTOS, Cristina Ribeiro; FREITAS, Lidiane Marques; ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. Um estudo da gênese documental de álbuns fotográficos. p. 53-60. In: **Anais do XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas** [Blucher Social Science Proceedings, n. 4, v. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. p. 54.

⁴⁷Interessantemente, Ennio decidiu incorporar a foto autografada pela Carmen Miranda (episódio curioso mencionado nas páginas 17 e 18) em seu álbum, acompanhada por uma ilustração que ele mesmo fez.

informações e preserva memórias de forma organizada e significativa. Afinal, os álbuns representam um precioso arsenal imagético informacional, por reunir um conjunto de imagens que são uma fonte valiosa de informações, memórias e narrativas pessoais.⁴⁸

Vejamos a seguir a capa e algumas páginas do álbum elaborado por Ennio Marques Ferreira, que retratam suas memórias da juventude no bairro da Urca.



Figura 8 – FERREIRA, Ennio Marques. Álbum fotográfico (capa). Foto: Rafaella Shizuko / Acervo Ennio Marques Ferreira.

O álbum fotográfico (figura 8) possui uma encadernação rústica, com uma capa de tecido bege. Para adicionar um toque de contraste, foram inseridos pedaços de papel preto nas extremidades da capa. No centro, encontra-se a palavra “Fotos” escrita em letras brancas, com um efeito sombreado em preto, conferindo um aspecto artístico rebuscado. Cada letra foi cuidadosamente desenhada e pintada à mão, demonstrando um trabalho primoroso. Na parte inferior direita da capa, uma fotografia de paisagem atrai o olhar do observador. Tal imagem, pode ser vista, como um convite visual para explorar as memórias contidas dentro do álbum.

⁴⁸É válido destacar que a organização dos álbuns envolve um complexo processo curatorial. Além da seleção das fotografias, a confecção dos álbuns fotográficos engloba a escolha de *layouts*, fundos, tipografias e adição de legendas ou informações complementares. Esses elementos visuais e textuais são cuidadosamente selecionados para enriquecer a experiência visual e contextualizar as imagens escolhidas.



Figura 9 – FERREIRA, Ennio Marques. Carmen Miranda, Rio de Janeiro.



Figura 10 – FERREIRA, Ennio Marques. Detalhe – Ilustração da VIII Olimpíadas Universitárias. Rio de Janeiro.



Figura 11 – FERREIRA, Ennio Marques. Detalhe – Ilustração da VIII Olimpíadas Universitárias 2. Rio de Janeiro.

Grande parte das páginas que compõe o álbum de Ennio, contém ilustrações e fotos de cenas esportivas, como a 8ª Olimpíada Universitária no Rio de Janeiro (ver figuras 10 e 11). Essas coleções de imagens não apenas documentam as conquistas, mas também ressaltam a paixão e o espírito competitivo dos atletas. As ilustrações, por sua vez, adicionam um toque artístico e criativo ao álbum, proporcionando uma experiência visual enriquecedora.



Figura 12 – FERREIRA, Ennio Marques. Danúbio Gonçalves. Rio de Janeiro.

Ennio dedicou uma página inteira de seu álbum ao seu amigo Danúbio Gonçalves (ver figura 12). A página é composta por cinco fotos, duas das quais retratam Danúbio exercendo sua atividade artística em um ateliê, enquanto as outras três imagens representam momentos comuns do cotidiano. Um detalhe curioso adicionado por Ennio é uma ilustração do seu amigo em uma pose peculiar e expressiva. Na ilustração (ver detalhe), Danúbio é retratado segurando um godê – indicando sua habilidade artística. O corpo de Danúbio está apoiado na perna esquerda, posicionada na região do mapa esboçado que representa o Rio de Janeiro, enquanto sua perna direita se estende e encosta sobre o mapa do Rio Grande do Sul. O desenho não apenas captura a figura de seu amigo pintor, mas também transmite sua personalidade artística e sua conexão com os dois estados brasileiros.

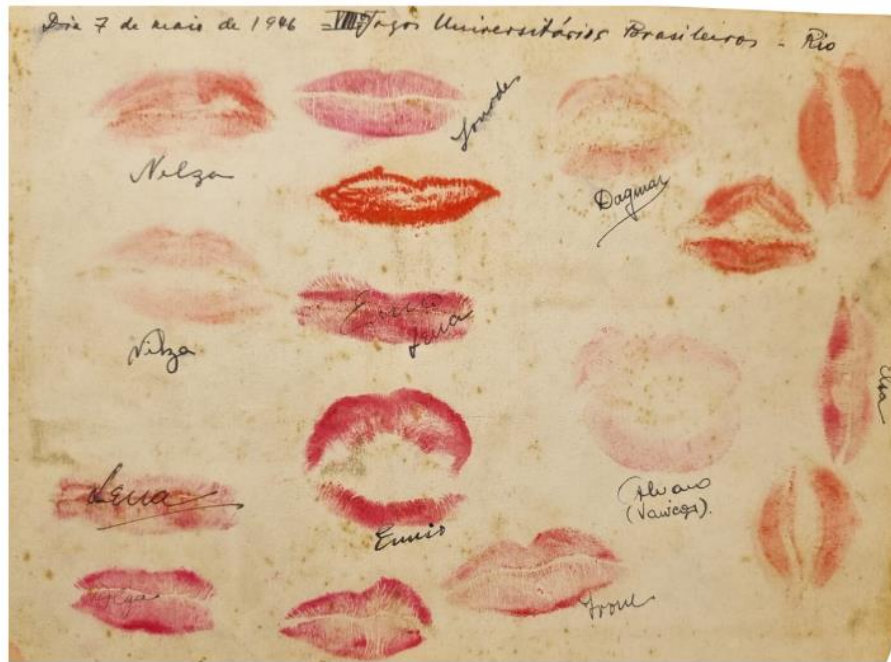


Figura 13 – FERREIRA, Ennio Marques. Carimbos de beijos de batom, 1946. Rio de Janeiro.

Outro achado curioso encontrado no álbum são os carimbos de beijos com batom (ver figura 13). Esses carimbos foram aplicados em uma folha de papel avulsa e posteriormente anexados ao álbum, cada um acompanhado por uma legenda de identificação. Essa prática não apenas reflete uma expressão criativa e afetuosa de sentimentos, mas também proporciona uma lembrança duradoura em objetos ou papéis.⁴⁹ Os carimbos foram feitos pelas amigas e torcedoras durante os Jogos Universitários Brasileiros no Rio de Janeiro, em maio de 1946. Em relação ao valor simbólico e afetivo que a materialização das lembranças representa, é válido destacar as palavras de Lima, que enfatiza que o álbum fotográfico surge:

[...] atrelado à ideia de coleção, à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico. Produzidos inicialmente vazios, à espera do arranjo específico que cada história de vida iria dar aos retratos acumulados, os álbuns não tardaram a se transformar em “coleções” montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, ‘souvenirs’ de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos.⁵⁰

⁴⁹Antigamente, era comum encontrar carimbos de beijos com batom em cartas. Esses carimbos adicionavam um toque romântico e pessoal às correspondências, permitindo que o remetente deixasse sua marca e expressasse afeto de uma maneira criativa.

⁵⁰LIMA, Solange Ferraz de. Espaços Projetados: As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, nº 1-2, p. 99-110, jan/dez 1993. p. 100.

Em resumo, os álbuns fotográficos de Ennio não apenas preservaram memórias, mas também revelaram a paixão do autor/editor pela arte e pelo cuidado com os pequenos detalhes que tornam a vida especial. Desse modo, esses álbuns se tornaram testemunhos tangíveis de experiências vividas, capturando a beleza efêmera da vida e permitindo que memórias sejam apreciadas ao longo do tempo.

Este capítulo nos conduziu a compreender o impacto significativo do meio cultural encontrado no bairro da Urca na trajetória de Ennio Marques Ferreira. O agrônomo conseguiu equilibrar sua vida acadêmica e profissional na agricultura com seu envolvimento contínuo com a arte. Durante os anos de 1951 e 1952, trabalhou como assistente de seu pai na Escola Nacional de Agronomia, enquanto realizava um curso de especialização em Engenharia Rural na Fazenda Ipanema, em São Paulo.⁵¹ Percebe-se que, mesmo jovem, Ennio reconhecia a importância de se manter atualizado em sua área de formação. No entanto, ele dedicava parte de seu tempo livre para se envolver em atividades artísticas, seja frequentando exposições,⁵² praticando técnicas ou criando suas próprias obras. Em 1953, Ennio despediu-se do Rio de Janeiro ao aceitar uma oferta de trabalho como Engenheiro Agrônomo na Fundação Paranaense de Colonização e Imigração, em Curitiba.⁵³

No período compreendido entre 1953 e 1955, constatou-se uma escassez significativa de informações relativas à chegada de Ennio Marques em Curitiba e ao seu convívio na cidade. Após minuciosas pesquisas nos acervos de pesquisa e documentação de museus, na Biblioteca Pública do Paraná (BPP) e no Acervo Público do Paraná, além de consultas junto à sua família, verificou-se uma lacuna considerável de dados sobre esse período específico.

O que foi descoberto é um manuscrito de Ennio datado de 20 de agosto de 1953, uma carta endereçada à sua namorada, Heloisa Maria Sá e Silva. Nessa correspondência, Ennio não apenas descreveu e revelou aspectos do cotidiano curitibano, mas também abordou as transformações que a cidade estava experimentando. Além disso, compartilhou detalhes

⁵¹SPERANDIO, Selene do Amaral di Lenna. *Op. cit.* p. 56 e 57.

⁵²Nos documentos pertencentes a Ennio, disponibilizados pela sua família para a pesquisa, foi possível encontrar dois catálogos autografados de exposições que Ennio havia visitado no Rio de Janeiro. Um deles é o catálogo da exposição “Pinturas de Candido Portinari”, realizada em 1943 no Museu Nacional de Belas Artes. O outro catálogo é da exposição do “Mural Tiradentes”, também de Portinari, ocorrida em 1949 no Museu de Arte Moderna. Esses documentos são valiosos para a pesquisa, pois fornecem *insights* sobre as preferências artísticas de Ennio, sua participação nas atividades culturais da época e sua dedicação em colecionar registros que testemunham momentos significativos da história da arte no Brasil.

⁵³FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.* 1984.

peçoais sobre sua vida cotidiana, destacando um interesse particular pela culinária. Esses pormenores adicionaram uma dimensão mais íntima à carta, evidenciando seu desejo de compartilhar suas experiências com a jovem carioca. Assim, a carta oferece um vislumbre revelador do pensamento e da vida de Ennio na época, preenchendo a lacuna de informações previamente identificada. Veja um trecho a seguir:

Segue junto, uma vista aérea da nossa capital. Você poderá ter uma pequena ideia do centro da cidade e alguns bairros. [...] A cidade está crescendo muito para cima, infelizmente, matando aquele aspecto provinciano, mas gostoso, onde, acima dos muros se viam maçãs vermelhas e pencas apinhadas de peras. Hoje só se fala em apartamentos, terrenos valorizadíssimos, vida cara, enfim, assuntos que eram privilégios de Rio - S. Paulo. É o progresso. Vejamos se ele também se lembra de nós... Ando treinando assiduamente na cozinha! Fiz, de acordo com uma receita do Larousse culinário, um ótimo doce de leite. Foi custoso em verdade esperar uma hora para ficar “no ponto” a latinha de leite condensado... Demanda paciência e muita técnica [...].⁵⁴

O que pode ser afirmado com certeza é que, na primeira metade da década de 1950, ao retornar à sua terra natal, Ennio dedicou-se à carreira de funcionário público. Entretanto, sua paixão pela arte emergiu gradualmente, e timidamente começou a submeter suas produções a pequenas exposições e concursos da época.⁵⁵ Mais adiante, será apresentado um breve capítulo sobre sua trajetória como pintor, destacando a relevância dessa experiência para o papel que ele viria a desempenhar.

No próximo capítulo, veremos sua atuação na fundação de uma fábrica de molduras, que gradualmente se tornou um local significativo em Curitiba, culminando na criação da primeira galeria de arte moderna da cidade, a Cocaco. Nesse espaço, surgiram personagens que desempenhariam papéis importantes na história da arte local.

⁵⁴FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência para Heloisa Maria Rabello Sá e Silva**. Curitiba, 20 de ago. 1953. Curitiba: Acervo Ennio Marques Ferreira.

⁵⁵AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. *Op. cit.*, 2023.

2. A PECULIAR GALERIA COCACO

2.1 UM ESPAÇO DE EXPRESSÃO

Ainda que fosse um profissional da área agrícola – um sabedor de questões de terra, adubos e melhores datas para plantios –, seu barato eram mesmo as artes visuais, da moldura das telas à montagem da exposição.⁵⁶

As origens da *Cocaco* remontam ao ano de 1955 quando Ennio Marques Ferreira e seu colega de trabalho – radio-operador da extinta Fundação Paranaense de Colonização e Imigração – Alberto Nunes de Mattos, fundaram uma modesta casa de fabricação de molduras no centro da cidade de Curitiba, a “Marques Nunes Decorações Ltda”. Na fabriqueta de 70 metros quadrados, localizada na Rua Ébano Pereira nº 52, era confeccionado um tipo de moldura simples, de madeira de pinho mergulhada em anilina. Com o passar do tempo, os proprietários aderiram às novas tendências, criando molduras mais rebuscadas feitas com folhas de ouro e platina. Na transcrição de um depoimento encontrado no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), realizado por Tania Andrade, em 1989, Ennio mencionou que esse pequeno comércio ficou conhecido aos poucos e afirmou que iniciaram algo inédito em Curitiba, a produção de paspatur feitos de tecido, que davam um acabamento mais interessante aos quadros.⁵⁷ Contudo, vale ressaltar que a atividade desenvolvida nesse espaço era uma forma de Ennio e Alberto conseguirem uma renda complementar como autônomos, até porque ambos tinham pouca experiência na área comercial e trabalhavam formalmente na FPCI.⁵⁸

⁵⁶FERNANDES, José Carlos. *Op. cit.*, 2022, p. 23 e 24.

⁵⁷FERREIRA, Ennio Marques. Entrevista concedida a Tania Andrade. Curitiba, 24 out. 1989. Transcrição de 17 páginas. Entrevista não publicada. [Transcrição da entrevista presente no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná]. p. 3.

⁵⁸Vale ressaltar que Ennio, depois de assumir o cargo de Engenheiro Agrônomo na Fundação Paranaense de Colonização e Imigração, no ano de 1953, sentia-se envergonhado de ser funcionário de um órgão de corrupção, de tráfico de influências. Referente a essa desagradável experiência, em entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná*, ele comentou: “[...] órgão estranho... a gente às vezes sentia vergonha de ser funcionário. De vez em quando havia tiros no corredor. Certa ocasião eu estava numa sala e um indivíduo levou um tiro no peito, na sala ao lado, ensanguentado, e o outro com a arma na mão. Ninguém sabia o que fazer, tirei um pedaço de uma prancheta, o carregamos dali para o hospital. Morreu no caminho. Este era o ambiente desta Fundação de Colonização e Imigração. Problemas de terras, corretores e atravessadores. Eles as rendiam e ganhavam muito

Dois anos mais tarde, Alberto vendeu sua parte do estabelecimento comercial. Nessa ocasião, entrou Manoel Furtado Ferreira. Este último é menos conhecido, porém “[...] para o “Cocaco” foi uma das colunas mestras.”⁵⁹, embora haja poucas referências sobre ele. Ennio o descreveu como um rapaz de Criciúma, que veio de Florianópolis/SC – com pouquíssimos conhecimentos artísticos, mas com muita vontade de aprender.⁶⁰ Ao trocar de sócio, Ennio resolveu transformar o local em uma pequena galeria. Assim, o estabelecimento foi rebatizado com uma palavra sonora e gostosa “cocaco”.⁶¹ A inspiração para o nome veio de uma ferramenta de procedência alemã, frequentemente utilizada por todos no estabelecimento, que levava esse nome peculiar gravado no cabo. A ideia surgiu de modo espontâneo – quase dadaísta – das expressões que frequentemente os moldureiros falavam: “[...] passa a Cocaco prá cá, passa a Cocaco prá lá”.⁶²



Figura 14 – Logomarca da Galeria de Arte Cocaco, criada por Ennio Marques Ferreira em 1957.

Um fato curioso é que Ennio não só batizou a galeria como criou a logomarca, escrita à mão (ver figura 14). Foi assim que a pequena loja foi transformada na “Galeria Cocaco de Arte Ltda” – com uma bela e altissonante denominação,⁶³ escrita com caligrafia cursiva, ligeira, criativa e informal. Neste espaço, os dois jovens, sem muito capital, trabalhavam fazendo molduras e, ao mesmo tempo, faziam as adaptações na nova galeria sem imaginar “[...] que estavam dando a martelada inaugural na demolição do bastião acadêmico imperante na época.”⁶⁴ Ennio declarou:

dinheiro. Terras valiosíssimas, em Cascavel e Guaraniaçu, eram vendidas a preço de banana.” FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.* 1984.

⁵⁹VIARO, Guido. Cocado. **O Estado do Paraná**, Curitiba, set. 1959. Um fato curioso é que, nesse texto, o pintor italiano Guido Viaro descreveu Manoel - cujo apelido é Mané - de forma folclórica, devido às poucas referências que se têm dele. No artigo, ele é descrito como um sujeito: forte; discretamente burguês; sempre com o rosto corado; apressado nas falas; e com o vício em falar no diminutivo.

⁶⁰FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.* 1989, p. 6.

⁶¹FERNANDES, José Carlos. *Op. cit.*, 2022, p. 16.

⁶²FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.* 1989, p. 14.

⁶³PINTORES constroem no centro da cidade sua galeria de artes. **Diário Popular**, Curitiba, dez. 1956.

⁶⁴PEDROSO, Domício. Cocaco: 30 anos. In: **Galeria de Arte Cocaco**. Curitiba, 1989.

[...] trabalhávamos incansavelmente de uma forma incrível. Todos os momentos vazios a gente trabalhava para transformar aquele local muito simples, numa pequena galeria de arte e fizemos floreiras, fizemos painéis nas paredes, fizemos vitrines separando a sala da frente da sala de trás. Abrimos um espaço e fizemos ali uma vitrine para objetos, cerâmica, outras coisas desse tipo, com prateleiras de vidro, abertos.⁶⁵

Há um manuscrito de Ennio, datado de 28 de maio de 1956, escrito em uma folha solta com um estilo de bloco de anotações desalinhado. Nesse registro, possivelmente endereçado a Heloísa, ele compartilhou suas experiências da época.

A lojinha, mais que nunca, tem me dado uma trabalhadeira dos diabos. Ando até sonhando com *passe-par-tout*, moldura, etc. A Cocaco já se transformou em ponto de reunião e bate-papo às noites. Às vezes tenho ganas de mandar os amigos embora, quando o serviço aperta e o papo atrapalha. Em todo caso, na maioria das vezes é uma satisfação, pois eu andava muito isolado e sentia, seriamente a falta de amigos.⁶⁶

Ao considerarmos que o manuscrito é datado um ano antes da mudança de nome do estabelecimento para “Galeria Cocaco de Arte Ltda”, podemos deduzir que, mesmo antes da alteração, o nome “Cocaco” já ecoava e o local já funcionava como espaço de conexão social.

A inauguração oficial da galeria aconteceu no dia 7 de novembro de 1957, com uma exposição individual do influente artista paulista Loio-Pérsio Navarro Vieira de Magalhães (1927-2004). Considerado um dos mais assíduos frequentadores da Cocaco, esteve sempre à frente dos artistas que, na galeria, faziam seu ponto de encontro.⁶⁷ Oriundo de uma família mineira, “[...] filho de poeta e professor, Loio chega a Curitiba na adolescência e logo começa o reforço de sua já boa formação cultural, que o leva a passar em primeiro lugar no vestibular de Direito da então chamada Universidade do Paraná.”⁶⁸ Conhecido por se envolver com movimentos culturais pelo antiacadêmico, tornou-se um fervoroso defensor das ideias de renovação artística em Curitiba. Durante sua trajetória, em ascensão progressiva, seguiu desenhando, estudando na biblioteca do Interamericano⁶⁹ e reunindo-se com artistas e

⁶⁵FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.* 1989, p. 7.

⁶⁶FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência**. Curitiba, 28 de maio 1956. Curitiba: Acervo Ennio Marques Ferreira.

⁶⁷O que vai pela Cocaco. In: Alta Sociedade. n. 7. Curitiba, mar. 1958.

⁶⁸CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas**: arte e política no Paraná (1950-1962). Dissertação de Mestrado em História. UFPR, 2002. p. 110.

⁶⁹Interamericano foi uma escola de língua inglesa. Porém, a instituição contava com uma biblioteca que atendia à comunidade, desenvolvendo um serviço de divulgação e distribuição de diversas publicações culturais.

intelectuais como seu amigo Nelson Luz (1915-1977),⁷⁰ considerado o pioneiro da crítica de arte moderna no estado.⁷¹ Loio estava sempre fazendo eco, objetivava uma nova consciência artística e a pesquisa de novas formas. Na Cocaco, sua mostra foi composta por trabalhos de diversos períodos de sua produção, destacando-se, sobretudo, pelos estudos abstratos mais recentes – caracterizados por linhas e manchas de cor que denotavam sua abordagem informal, considerada pouco habitual no ambiente cultural paranaense da época. Tendência que despontou, somente nos primeiros anos da década seguinte, uma vez que as discussões sobre abstração no Paraná só se ampliaram com as polêmicas envolvendo as participações e premiações do Salão Paranaense. Essa ideia será abordada mais detalhadamente adiante, ao discutir alguns eventos que se tornaram marcos na história da arte local e foram importantes propulsores para o avanço das ideias modernistas.

Um achado interessante emerge dos documentos gentilmente cedidos pela família de Ennio Marques para fins de pesquisa. Entre esses documentos, destaca-se um catálogo da primeira exposição promovida pela Cocaco (ver figura 15, página 37). No entanto, o que confere singularidade a esse achado é um desenho elaborado pelo próprio artista expositor, Loio-Pérsio, acompanhado por uma mensagem enviada por Ennio à sua amada, Heloísa Maria Sá e Silva, conhecida no Rio de Janeiro. A mensagem transcrita é a seguinte: “Querida noiva. Parece que desta vez a coisa está se encaminhando melhor. Que tal ser proprietária de uma bonita lojinha em Curitiba? Como se sente? Abraços e beijos do Ennio.”

⁷⁰Nelson Luz atuava em diversas áreas como advogado, professor universitário, literato, artista plástico, musicista e crítico de arte. Como artista, sua obra é pouco extensa, porém sua atividade no campo teórico revela um atento e apurado estudioso da arte e dos artistas. Sua experiência, em diversos campos de atuação, contribuiu para a amplitude de seus conhecimentos. Pode-se dizer, no entanto, que suas habilidades de análise, interpretação, domínio de conceitos e terminologias provenientes de sua atuação na área do Direito colaboraram na produção de seus artigos de “apreciação” publicados na *Gazeta do Povo* e no *O Dia*.

⁷¹ARAÚJO, Adalice. Nelson Luz, pioneiro da crítica de arte no Paraná. **Diário do Paraná**. Curitiba, 02 jul. 1972.

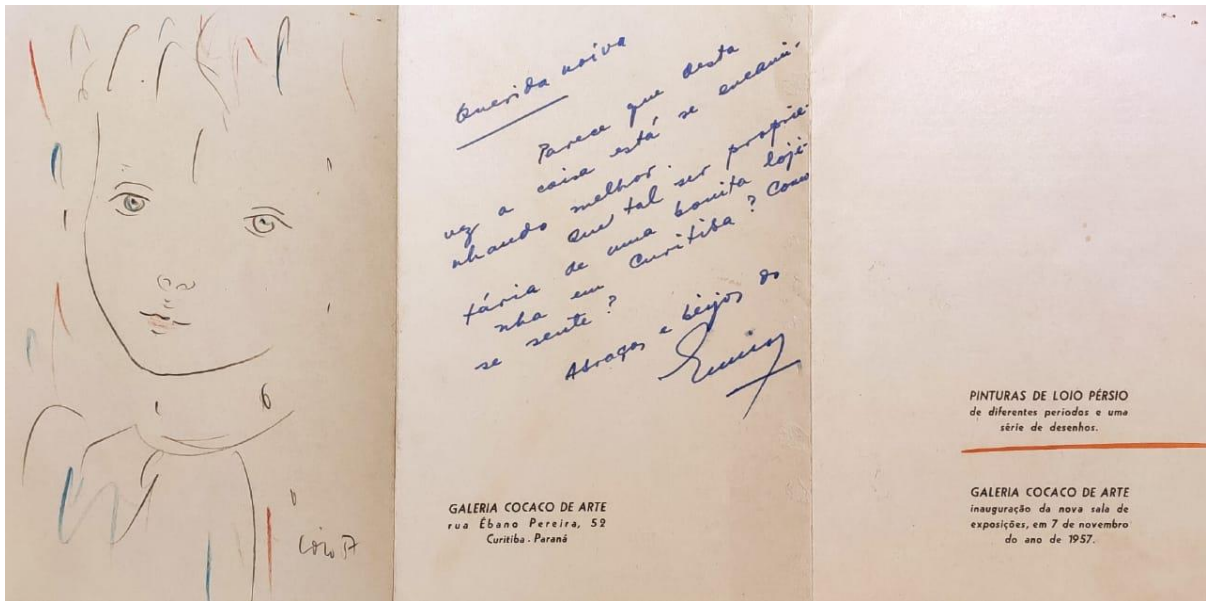


Figura 15 – Catálogo da exposição “Pinturas de Loio Pérsio: de diferentes períodos e uma série de desenhos”, realizada na Galeria Cocaco. Foto: Paulo Marques Ferreira / Acervo Ennio Marques Ferreira.

As primeiras incursões de Loio-Pérsio na linguagem abstrata ocorreram em 1957, época em que residia em São Paulo e explorava os materiais pictóricos como elementos constitutivos da pintura.⁷² Gradualmente, através de um exercício contínuo, sua produção artística alcançou notoriedade entre os modernos pintores do Brasil. No texto de apresentação da exposição, realizada na Cocaco, *Pinturas de Loio Pérsio: de diferentes períodos e uma série de desenhos*, pelo jovem crítico Eduardo Rocha Virmond (1929-2023),⁷³ embora tenha categorizado o pintor como “figurativista”, observou uma inclinação, presente em algumas obras, voltada para a dissolução da imagem.

⁷²Tido como “[...] paulista de nascimento, mineiro de criação e paranaense de amadurecimento [...]” Loio-Pérsio, foi movido por impulsos intelectuais diversos e, informado visualmente pelas exposições, artistas e conteúdo das Bienais de São Paulo. A Bienal é o principal evento de artes plásticas do Brasil. Ocorre a cada dois anos na cidade de São Paulo, desde 1951. PESSOA, Fernando. **Loio Persio conquistou São Paulo com desenhos, pinturas e talento.** s/d. [Texto encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão].

⁷³Rocha Virmond, reconhecido por sua atuação como advogado, destacou-se como um colaborador prolífero em vários periódicos, incluindo a *Gazeta do Povo*, *Diário do Paraná*, *O Dia* e o renomado *Nicolau*, entre outros. Sua contribuição estendia-se além do mundo jurídico, abarcando áreas como crítica da arte visual, literária, teatral e musical. Ao longo de sua trajetória profissional, dedicou especial atenção à vida cultural no Paraná. Nesse contexto, por meio da análise crítica e apreciação de diversas formas artísticas, ele ampliou sua compreensão do mundo e do Brasil, adotando uma abordagem que transcendia as fronteiras geográficas. CLÈVE, Clèmerson Merlin; URBATO, Daniela. Eduardo Rocha Virmond: o jurista crítico de arte. **Revista Expressão**, Curitiba, v. 13, n. 1. 2024. p. 93.

O artista tenta decompor as suas figuras, aproximando-se de uma tendência abstratizante. As poucas abstrações que vemos em sua exibição não são mais que experiências de forma, de cor, de linha e perspectiva. O sentido dessas poucas experiências, porém, está marcando a sua produção mais recente e o apreciador percebe que tanto o desenho quanto a cor têm mais força expressiva, mais elementos criadores, que conduzem o pintor ao caminho de mais completa realização poético-pictórica, livre de embaraços de natureza dogmática. Resulta desta exposição que o apreciador desde logo se aperceberá da bifurcação desse caminho: de um lado, o retrato se afirma com mais pureza, mais despojado de elementos a ele estranhos, com mais caráter e firmeza; de outro, uma investigação se impõe, com energia, nos trabalhos onde a imaginação tem livre curso.⁷⁴

No mesmo texto, Virmond, que na época já desfrutava de notoriedade nos meios acadêmicos, devido à “[...] rebeldia de temperamento e a abordagem de temas explosivos ou proibidos [...]”⁷⁵ relacionados às artes, ressaltou a escolha significativa realizada por Ennio e Manoel ao inaugurarem o espaço com as produções de um artista de formação intelectual variada, interessado profundamente em todas as tendências artísticas.⁷⁶ Essa escolha pode ser vista como uma demonstração da predileção dos proprietários pelas novas formas de arte. Contudo, mesmo num período de escassez de espaços que abrigassem as novas manifestações artísticas, a primeira exposição promovida pela Cocaco não produziu um impacto imediato na capital paranaense, mas “[...] incutiu coragem aos que então estavam começando a sua carreira, assim como fez com que o público tivesse confiança na nova arte.”⁷⁷

Desde o início, os idealizadores da galeria tinham como principal objetivo dinamizar o mercado de arte no Paraná e ampliar as coleções de objetos artísticos e decorações particulares, consolidando o espaço como um ponto de referência expressivo no estado. Por isso, mantiveram-se antenados às novidades que surgiam no mercado da arte brasileira, realizando diversas excursões.⁷⁸ Como resultado dessas iniciativas, o acervo da galeria passou a reunir cerâmica popular e objetos de adorno de várias regiões do país.

⁷⁴VIRMOND, Eduardo Rocha. **Pinturas de Loio Pérsio**: de diferentes períodos e uma série de desenhos. Galeria Cocaco, Curitiba, 1957. (Catálogo de exposição).

⁷⁵CADEIRA 4 - Eduardo Rocha Virmond. **Academia Paranaense de Letras**, s/d.

⁷⁶FRANCO, Violeta. Loio Pérsio. [Texto encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão]. Curitiba, 1978.

⁷⁷COCACO chegou a mudar a mentalidade artística. **O Estado do Paraná**, Curitiba, maio. 1979.

⁷⁸Dentro da compilação de informações sobre a Cocaco, disponibilizada para consulta por Paulo Marques Ferreira, encontramos um recorte de um dos jornais. Neste documento, o pintor Martinho de Halo (1907-1985) compartilhou suas observações sobre a qualidade e diversidade das obras expostas na Cocaco. Ele ressaltou o esforço dos proprietários, evidenciando o “elevado interesse que está sendo despertado em todo o país, mesmo

Em 1956, um texto publicado no jornal *Diário Popular* evidenciou ambições ainda maiores por parte dos proprietários:

Os dois proprietários da Cocaco mantêm boas relações com meio-mundo; Ennio Marques Ferreira é formado pela Faculdade Nacional de Agronomia, e Manoel Furtado Ferreira é estudante da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e da Faculdade de Ciências Econômicas daqui. [...] Pretendem os dois criar uma galeria de arte de grande expressão, em outro local, para a qual já convidaram diversos artistas de renome nacional para que façam mostras ao público curitibano, tão afastado do conhecimento dos nossos bons valores de outros Estados; assim já estão convidados Portinari, Di Cavalcanti, os grandes gravuristas de Porto Alegre, em especial Carlos Scliar, e serão convidados também artistas paranaenses selecionados.⁷⁹

Percebe-se que havia a intenção por parte dos proprietários de proporcionar ao público curitibano um acesso mais próximo aos valores artísticos de diferentes estados do país, com o objetivo de contribuir para o enriquecimento cultural da região. O trecho do jornal mencionado destacou a ampla rede de contato de ambos. Ao relacionar essa informação com o que foi discutido no primeiro capítulo, nota-se que Ennio, em particular, aparentava possuir uma extensa rede, fruto de sua vivência no bairro da Urca durante a juventude, onde teve convívio com artistas plásticos e intelectuais da área de comunicação. Supondo que, por meio dessa experiência, durante sua gestão, tenha-se estabelecido contato com intelectuais do eixo Rio – São Paulo, é possível conjecturar que essa ação poderia ter contribuído para promover um intercâmbio cultural. Nesse cenário, é possível considerar que o espaço artístico curitibano tenha gradualmente estreitado laços com outros centros de arte do Brasil. Portanto, além de incentivar jovens artistas com ideias inovadoras, a galeria promoveu diversas exposições artísticas individuais e coletivas, bem como exposições de coleções regionais, nacionais e internacionais. Vejamos uma breve descrição referente à popularidade da galeria que ajudou a projetar Curitiba: “O local era tão pequeno quanto badalado. Não devia ter mais de 30 metros quadrados todo ele ocupado por visitantes, compradores e obras de arte.”⁸⁰

Segundo a historiadora e crítica de arte Adalice Araújo, “[...] a “Cocaco” pode, assim, ser considerada a primeira galeria de Curitiba a trabalhar em “nível profissional” com arte

entre as pessoas afastadas das elocubrações intelectuais [...]”. HALO, Martinho de. Falando sobre pintura. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 ago. 1957.

⁷⁹PINTORES constroem no centro da cidade sua galeria de artes. **Diário Popular**, Curitiba, dez. 1956.

⁸⁰BAPTISTA, Nery. Os 20 anos da Galeria Cocaco. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1979.

moderna.”⁸¹ A galeria desempenhou o papel de ponto de encontro para artistas, críticos e entusiastas da arte, que frequentavam assiduamente o local para debater novas ideias e propostas relacionadas à modernidade. Cabe destacar que as experimentações artísticas menos convencionais se desenvolveram de maneira discreta no ambiente cultural curitibano, em comparação com os grandes centros nacionais, como São Paulo e Rio de Janeiro. Entretanto, ali manifesta-se um descontentamento em relação a uma mentalidade considerada estreita, associada a uma visão regionalista, e, conseqüentemente, surgia um anseio de renovação por parte dos jovens artistas.

Em um artigo publicado em 1959, no jornal *O Estado do Paraná*, Guido Viaro expressou uma visão intrigante: “Cocaco, nasceu para iniciar moços e não para glorificar velhos.”⁸² A declaração, parece sugerir que o propósito da galeria era fomentar o desenvolvimento de jovens talentos em vez de destacar artistas com carreiras já estabelecidas ou posições consolidadas. No entanto, ao longo do texto, a escrita do autor revela-se enviesada. Embora ele elogie a galeria e seus fundadores, há um tom subjacente de crítica e ironia. Mesmo demonstrando simpatia pela Cocaco, o autor utiliza uma linguagem que, ao mesmo tempo em que exalta a galeria, sutilmente questiona seu impacto. Isso fica claro no seguinte trecho:

Para quem como eu que não conheço a origem do nome “Cocaco” produz um senso bem bufo para outros, talvez produza outro efeito, fato está que a modesta palavra “Cocaco” sob o impulso dinâmico do silencioso senhor Marques e a palavra suasiva do senhor Mané, foi adiante, tornou-se conhecida. A mocidade ardente de desejo artísticos, pimponada de vaidade, fez desta galeria o ponto de reunião e ainda continua hoje que seus fundadores estão dispersados. Por isso que Mané e Marques merecem nossa consideração pois de certa maneira são credores pelo que fizeram em prol da arte nova e para a melhoria do gosto do público, com suas molduras, seus vasos e objetos grotescos tão úteis para decoração da casa moderna de hoje.

“Cocaco”, por seus fundadores, merece nossa consideração porque nos fez conhecer uma porção de moços que diversamente não teríamos conhecido com tanta facilidade e porque naquelas humildes e acanhadas salinha nos fez ver os trabalhos ingênuos do bem primitivo Ennio Marques cuja sensibilidade nos deixou bem perplexo.⁸³

Em relação à escrita enviesada de Viaro, o jornalista José Carlos Fernandes oferece uma análise interessante em seu livro *Um lugar chamado Cocaco*. Segundo Fernandes, para Viaro, a Cocaco representava um “vento que batia na janela da província”, ou seja, uma influência

⁸¹ARAÚJO, Adalice. Artes Visuais. *Gazeta do Povo*, Curitiba, maio. 1979.

⁸²VIARO, Guido. *Cocaco. Op. cit.* 1959.

⁸³*Ibidem.*

renovadora no cenário artístico local. Viaro via na galeria uma oportunidade para expandir os horizontes da arte na região, abrindo espaço para novas tendências e ideias. No entanto, Fernandes sugere, de maneira hipotética, que Viaro, já um “veterano da cultura” em Curitiba, poderia ter nutrido certo receio de que os novos proprietários da Cocaco, alheios ao métier das artes visuais (como Manoel, um dos fundadores), acabassem por comprometer o potencial inovador da galeria.⁸⁴

Para entender melhor a posição de Viaro em relação à Cocaco, é essencial considerar tanto sua trajetória artística quanto o contexto cultural do Paraná naquele período. Guido Pellegrino Viaro (1897-1971) foi um renomado artista e professor que desempenhou um papel crucial na revitalização do cenário da arte moderna no Paraná.⁸⁵ Nascido na Itália, onde realizou seus estudos primários e teve seus primeiros contatos com a arte, Viaro encontrou terreno fértil para expressão quando chegou ao Brasil em 1927. Em 1929, fixou residência em Curitiba, onde teve a oportunidade de conhecer os principais representantes do cenário artístico paranaense. Um marco significativo em sua carreira ocorreu em 1946, quando colaborou com o artista Poty Lazzarotto (1924-1998) na ilustração da revista *Joaquim*, dirigida pelo contista Dalton Trevisan (1925). Essa revista, inovadora em suas propostas, buscava renovar o panorama artístico, desafiando as convenções culturais locais.⁸⁶

Vale ressaltar que, Viaro surge no meio paranaense em um contexto no qual persistiam fortes influências de um estilo de pintura realista, promovido por Alfredo Andersen (1860-

⁸⁴FERNANDES, José Carlos. *Op. cit.*, 2022, p. 42.

⁸⁵Guido Viaro renovou a pintura moderna no Paraná e, paralelamente, a sua produção artística. Preocupava-se com a arte-educação. Na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), incentivou seus alunos a irem contra o figurativismo acadêmico, considerado sem muita imaginação. Ele propunha uma estética renovadora para os alunos, incentivando-os às experimentações que faziam parte do processo de criação do artista moderno.

⁸⁶É importante ressaltar que o artista moderno, em geral, tende a denunciar questões sociais, explorando assuntos da sociedade e os temas de sua arte, situações próximas a ele. A revista *Joaquim* engajava-se nessa proposta, atuando como um meio de informação para a população, contrapondo-se ao Paranismo. BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.*, 2008. p. 117. Ademais, convém destacar que as aspirações propostas no Movimento Paranista nas décadas de 1920-30, fixaram-se como base simbólica e estética - perdurando por muitos anos. A ideia do Paranismo tem sua origem no ambiente intelectual e ideológico de formação e solidificação de uma identidade regional que procurava divulgar as tradições do Paraná. No entanto, durante a formação dessa identidade, inibiram o diálogo com a modernidade proposta pelo estado de São Paulo. É importante destacar que no Theatro Municipal de São Paulo, aconteceu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna. Diferente dos paranistas, os artistas participantes da Semana de 1922 buscavam uma ruptura com o academicismo, com sentido amplo e nacionalista – atrelados às novas tendências da arte vindas da Europa e dos Estados Unidos.

1935),⁸⁷ respeitado artista e educador norueguês. Andersen residiu em Curitiba e formou várias gerações de artistas, introduzindo um sólido conhecimento acadêmico com ênfase no naturalismo, pautado na observação direta da natureza. Sua técnica incorporava jogos de luz e sombra, conferindo às suas obras profundidade e uma sensação de tridimensionalidade. Quanto à produção artística de Andersen, Adalice Araújo publicou uma análise em 1981 no jornal *Gazeta do Povo*:

Apesar da obra de Andersen não ter sido revolucionária em face da vanguarda europeia da época, ela foi profundamente sincera. Pintando dentro dos padrões socialmente aceitos, Andersen inspirou-se diretamente na natureza. Sua obra constitui-se em eterno testemunho de um inequívoco amor pela paisagem e pela gente do Paraná.⁸⁸

Ao participar diretamente da consolidação da profissionalização artística no Paraná, Andersen instaurou seus parâmetros para o ensino de arte no estado. Mesmo após sua morte, seus ensinamentos continuaram presentes na prática de seus alunos. Esses parâmetros, que inicialmente trouxeram avanços na formação profissionalizante e influenciaram o discurso visual do Movimento Paranista⁸⁹ no início do século XX, foram fixados por seus discípulos,⁹⁰ que reproduziram seus métodos ao constituírem uma parte significativa do corpo docente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), fundada em 1948. Neste caso, a Escola, isto é, o Estado, seguiam os modelos propagados pelos discípulos de Andersen. Conforme observado pelo artista, professor e pesquisador Geraldo Leão, essa instituição atrelada à Secretaria de Educação era o espaço oficial dedicado às artes, considerado “[...] a instância

⁸⁷O artista norueguês Alfredo Andersen teve uma vida aventureira. Em 1892, iniciou uma espécie de volta ao mundo e, em uma de suas viagens pela América do Sul, com destino a Buenos Aires, um incidente no navio obrigou-o a desembarcar em Paranaguá. Simpatizou-se com o lugar e decidiu ficar na cidade. Em 1902, transferiu-se para Curitiba, onde passou a desenvolver intensa atividade, não só como artista, mas também como professor, após fundar a primeira escola/ateliê de desenho e pintura. Seu estilo de pintura realista, com efeitos do claro-escuro, e a fugacidade de sua pincelada - que em alguns momentos se aproxima do impressionismo - influenciou seus alunos, os quais posteriormente reproduziram seus métodos. Os temas mais comuns em seus desenhos e pinturas eram retratos de tipos populares e paisagens. SIMON, Ronald. Alfredo Andersen: presença e permanência. In: **Alfredo Andersen: um pintor norueguês do Brasil**. Curitiba: Centro Cultural Correios. 2014.

⁸⁸ARAÚJO, Adalice. Conheça a arte paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, jan. 1981.

⁸⁹O Movimento Paranista, ocorreu entre as décadas de 20 e 30, cujo objetivo era a busca de uma identidade regional que procurava divulgar as tradições do Paraná. O Movimento contou com a participação de intelectuais, literatos e artistas que buscaram um símbolo identitário único, iniciado pelos discípulos de Alfredo Andersen e Romário Martins. CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 47 - 49.

⁹⁰Discípulos de Andersen que lecionaram na Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Estanislau Traple (1893-1958); Theodoro De Bona (1904-1990); e Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970).

máxima no estabelecimento dos padrões de ensino e apreciação da arte no Estado.”⁹¹ Portanto, seguiam um fundamento clássico de submissão ao sistema: “Formados na imagem dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem.”⁹² Assim, até a década de cinquenta, a composição do ambiente cultural do Paraná contava com o predomínio de uma arte figurativa e mimética, dominada por representantes contrários à experimentação de formas modernas.

No entanto, é fundamental considerar que a produção artística está profundamente enraizada no contexto cultural local. Na época de Alfredo Andersen, o ensino da arte era predominantemente oferecido em ateliês privados, e os artistas reconhecidos eram, em grande parte, imigrantes europeus ou seus alunos. Portanto, a abordagem de Andersen, centrada na observação direta da natureza e em um estilo mais tradicional, não deve ser automaticamente rotulada como conservadora. Essa percepção muitas vezes é sustentada por aqueles que procuravam afirmar a modernidade.

Ao examinarmos esse cenário, onde o Estado detém o poder de consagração a partir das instituições, somente as iniciativas privadas atentas ao mercado da arte poderiam substituir o Estado na validação de produções culturais.⁹³ Nesse contexto, a Cocaco, sem dúvida, “[...] teve maior relevância, pois, entre outras coisas, constituiu o primeiro espaço importante cuja relação com o mercado não estava vinculada ao Estado.”⁹⁴ Tornou-se um espaço politizado – dedicado à arte moderna – formado por artistas de diferentes contextos (histórico, geográfico, social e cultural) que buscavam uma ruptura com a tradição visual.

2.2 DA OPOSIÇÃO ACADÊMICA À RENOVAÇÃO ARTÍSTICA

Como observado anteriormente, a galeria Cocaco surgiu causando grande agitação, consolidando-se gradualmente como um espaço de intercâmbio e expressão, atraindo pessoas cativadas pela ânsia de cultura. Dessa forma, várias figuras proeminentes da cena artística moderna do Paraná encontraram ali um ambiente propício e acolhedor para discutir as

⁹¹CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 2.

⁹²BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 1989, p. 261.

⁹³Em 1949, inaugura-se a primeira galeria de arte do Estado do Paraná, *El Greco*, de curta existência, encerrando as atividades pouco tempo depois.

⁹⁴BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.* 2008. p. 15.

expressões artísticas contemporâneas. Nesse cenário, as narrativas desses indivíduos, que mais tarde desempenhariam papéis cruciais na história da arte local, entrelaçaram-se com a trajetória de Ennio Marques Ferreira. Assim, em 1957, a galeria pareceu proporcionar o impulso necessário para que Ennio se aprofundasse ainda mais no universo artístico.⁹⁵

Ao lado, é possível visualizar uma imagem da fachada da galeria. Esta apresenta-se estreita, embora com um pé direito alto, composta por uma porta e uma janela, ao lado da qual se encontra um cartaz de divulgação. Na fotografia, observa-se cinco jovens, começando pela esquerda: Ennio M. F., Manuel F. F. e amigos.



Figura 16 – Em 1957, na porta da galeria localizada na Rua Ébano Pereira nº 52. Acervo Ennio Marques Ferreira. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/jose-carlos-fernandes/a-historia-da-primeira-galeria-de-arte-do-parana/>>.

Ennio Marques encontrava-se imerso em um período relativamente conservador na cena artística local. O Salão Paranaense, naquela época, era predominantemente focado em uma arte mais naturalista. Segundo a curadora e crítica de arte Maria José Justino, embora a arte abstrata já se insinuasse no final da década de cinquenta, foi a partir dos anos sessenta que ela se consolidou.⁹⁶ Curiosamente, quando Ennio começou a se envolver com a

⁹⁵É relevante destacar que, durante esse período, Ennio mantinha sua profissão de engenheiro agrônomo, uma escolha que lhe garantia uma renda estável e mensal. Esse emprego fornecia a segurança financeira necessária para construir sua família, especialmente porque, naquele momento, já estava noivo de Heloisa. AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. Op. cit., 2023.

⁹⁶JUSTINO, Maria José. PARANÁ. Secretaria da Cultura. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, PR: FUNDAR, Itaipu Binacional, Secretaria de Cultura, 1995. p. 16.

comunidade artística local, ele demonstrou uma inclinação para o lado dos artistas mais “revolucionários”. Tanto é que a primeira exposição da galeria se tornou emblemática, pois o expositor Loio-Pérsio estava se aproximando da abstração, alcançando depois uma trajetória de destaque nacional. Em outras palavras, a Cocaco acolheu artistas que posteriormente influenciaram os rumos da cena artística local, contribuindo para a introdução do modernismo no Salão Paranaense, que então era o principal ponto de exposição da região. Mais adiante, veremos como esse ambiente influenciou os debates sobre a modernização das artes no estado.

Para fornecer uma continuidade ao entendimento, é crucial compreender o caldo cultural mais amplo dos eventos históricos relacionados ao modernismo e à ideia de ruptura com a tradição visual. Isso possibilitará uma correlação mais aprofundada com o tema em análise.

2.2.1 Tessituras da modernidade: a Cocaco como ambiente catalisador na transformação da arte em Curitiba

Para compreendermos o processo de ruptura com a tradição visual, é importante destacar a importância das experimentações artísticas no ambiente em que nosso agente atuava. Sendo assim, não podemos deixar de refletir acerca do modernismo, principalmente ao pensarmos na importância do contexto histórico para a constituição das subjetividades e memórias. O termo “modernismo” geralmente está associado a diversos movimentos artísticos e literários que surgiram no final do século XIX, alcançando seu auge no início do século XX. As transformações sociais, políticas e econômicas, que ocorriam simultaneamente ao desenvolvimento filosófico e científico, moldaram a maneira como as pessoas percebiam o mundo ao seu redor. Em seu livro *Conceitos da arte moderna*, o filósofo Nikos Stangos abordou essa relação com a modernidade.

Nas artes, a tradição do passado – ou, pelo menos, uma cega adesão a ela – era contestada de todos os lados. [...] Embora essa paixão antitradicional pela renovação e pela mudança fosse típica de todas as artes, ela foi mais patente nas artes visuais, e

foi nela que primeiro prevaleceu e, depois, lentamente, conquistou uma aceitação pública mais geral.⁹⁷

Pensando ainda nas trajetórias e produções intelectuais, vale a pena recordar a definição da modernidade apresentada pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867) em 1863, em seu texto *O pintor da vida moderna*: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”⁹⁸ Em face disso, Jorge Coli, em seu texto *Manet: O enigma do olhar*, introduz a ideia de “Olhar desamparado” – referindo-se ao pintor francês Édouard Manet “[...] que esteve no centro dos debates artísticos nos anos de 1860, que culminaram na origem da pintura moderna [...]”⁹⁹ Segundo Coli, o olhar moldado por parâmetros culturais carrega consigo um saber coletivo, e a arte se encontrou diante de novas situações ao longo da história. Enquanto, o classicismo, por exemplo, buscava equilíbrio, rigor, o pensamento humanista e as explicações baseadas na ciência, o modernismo se distingue pela liberdade de expressão e pela valorização da vida cotidiana. Dentro dessa perspectiva, o “Olhar desamparado”, mencionado por Coli, é aquele desprovido de parâmetros, capaz de criar seu próprio conjunto de relações culturais com visões particulares/individuais do mundo, as quais se constituíram em sistemas simbólicos.¹⁰⁰ O autor também menciona que Baudelaire pedia aos pintores modernos “o olhar da infância”, visto que o poeta francês havia estabelecido similaridades entre a modernidade e a infância, “[...] cada uma delas trazendo dentro de si a contradição, mudanças, deslocamentos e novas sensibilidades [...]”¹⁰¹ Transpondo esse pensamento para outra temporalidade, pode-se pensar que era esse olhar espontâneo, “livre das tradições das imagens”, que os artistas em atividade na capital paranaense estavam buscando, ainda que de modo tímido, entre os anos 1940-60.

Retornando ao cenário artístico paranaense no final dos anos cinquenta, é relevante ponderar sobre os impulsos que levaram os artistas das artes plásticas no Paraná a proporem uma renovação no cenário local. Assim, podemos levar em conta as transformações urbanas

⁹⁷STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 7 e 8.

⁹⁸BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 26.

⁹⁹COLI, Jorge. Resumo. In: *Manet: o enigma do olhar*. **Artepensamento IMS**. 1988.

¹⁰⁰COLI, Jorge. *Manet: o enigma do olhar*. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 225.

¹⁰¹ANJOS, Juarez. Infância e modernidade no século XIX: o olhar de Charles Baudelaire. **Dimensões**, v. 30, 2013. p. 292.

decorrentes do aumento das indústrias e das novas tecnologias, bem como as informações e desdobramentos sobre arte que chegavam ao estado. Curiosamente, além dos artistas que se deparavam com as novas propostas estéticas, visando contribuir para o desenvolvimento da arte no estado, havia também os autodidatas, que revelavam as características de um pintor moderno por meio de sua própria espontaneidade, desprovida dos filtros do conhecimento, como é o caso de Miguel Bakun,¹⁰² sobre o qual falaremos mais adiante.

No texto intitulado *Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60*, Justino associa o surgimento da arte moderna com a modernização das cidades, explicando que a ausência de uma economia sólida no Paraná impossibilitou a formação de uma classe enriquecida que estimulasse o desenvolvimento artístico.¹⁰³ Por isso, nas primeiras décadas do século XX, fortaleceu-se entre os artistas paranaenses um regionalismo conservador avesso à diversidade.¹⁰⁴

É importante destacar que, no final do século XIX e início do século XX, o Brasil passou por um período de inovação e desenvolvimento urbano, influenciado pelas mudanças comportamentais e pelas novas ideias sociais. A *Belle Époque* foi um marco desse período, onde as áreas urbanas passavam por grandes transformações, impulsionando um sentimento de modernidade entre os habitantes. Embora Curitiba estivesse menos desenvolvida que outras capitais,¹⁰⁵ também passou por mudanças em sua paisagem urbana. De acordo com a pesquisadora Aparecida Vaz Bahls, os administradores e técnicos urbanos desempenharam papéis cruciais nesse processo, elaborando planos de melhorias e embelezamento das cidades. O engenheiro Cândido Ferreira de Abreu (1956-1918), prefeito de Curitiba de 1913 a 1916, liderou essas melhorias na capital paranaense, que incluíram a pavimentação de ruas, ajardinamento de praças e a transformação da paisagem urbana. Nas décadas seguintes, essa

¹⁰²Miguel Bakun (1909-1963), foi um pintor e desenhista autodidata. Considerado um dos pioneiros da arte moderna no Paraná. Artista de personalidade singular, não se enquadrava em nenhum grupo. Sua produção artística é intimista e suas singularidades modernas são provenientes de suas experimentações livres.

¹⁰³O Paraná demorou muito tempo para se desvincular como província de São Paulo, não obtendo uma economia sólida para o desenvolvimento artístico. A modernidade acompanhou o desenvolvimento industrial (o fugaz, o dinamismo, a instantaneidade). No entanto, o processo rumo ao modernismo no Paraná ocorreu num ritmo mais lento, visto que as fábricas começaram a aparecer no final do século XIX.

¹⁰⁴JUSTINO, Maria José. *Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60*. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Tradição/Contradição**. Curitiba, 1986. pp. 69-70.

¹⁰⁵Na época, os cidadãos almejavam que a cidade atingisse um patamar de civilidade semelhante ao do Rio de Janeiro, então sede do governo federal e modelo de crescimento para o restante do país. BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A Belle Époque de Curitiba*. In: **A sociedade em destaque**. p. 62.

narrativa de modernização ganhou mais força e cada nova administração política resultava em avanços e realizações que impactaram diretamente o estilo de vida em Curitiba.¹⁰⁶ Isso influenciou profundamente o cenário cultural da cidade, incluindo o meio artístico em que Ennio Marques começaria a atuar no final da década de cinquenta.

No setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR, encontram-se alguns registros em folhas soltas no dossiê da Cocaco, datilografados sob autoria de Raquel Macedo Mestre. Nesse documento, podemos observar uma descrição detalhada da atmosfera cultura e social da capital paranaense naquela época. Veja o trecho a seguir:

Apesar do grande desenvolvimento do Brasil sob a presidência do Dr. Juscelino Kubitschek, Curitiba ainda era uma pequena capital, com pouco mais de 200 mil habitantes. [...] A cidade crescia, mas seus costumes continuavam provincianos. Os rapazes esperando as moças em saídas de colégio, em saídas de missas... Pouquíssimas as opções de lazer: - passeios na Rua XV, cinema – época áurea-cinemascope, algum espetáculo de teatro. – A noite, as ruas quase desertas. Curitiba ainda provinciana, com as famílias tradicionais fechando-se em festas familiares, bailes em clubes. Nestes também havia concertos, alguma apresentação de balé, salões de arte, dirigidos por artistas de renome. Mas sempre dentro do clássico, do acadêmico. O nu artístico, malvisto. As exposições eram controladas, algumas obras não eram aceitas. Havia grandes nomes no desenho, pintura e escultura que, no semianonimato, davam aulas como simples professores e a duras penas sobreviviam. Jovens sonhadores e de muito talento, tornavam-se boêmios e marginalizados.¹⁰⁷

Essa parte da citação sugere que as restrições e normas impostas pelas instituições culturais e/ou autoridades em Curitiba, no contexto mencionado, podem ter limitado as oportunidades para os artistas locais. A autora destaca que, ao exigir conformidade com padrões estabelecidos e ao reprimir temas considerados controversos, como o nu artístico, essas instituições exerciam controle sobre o que poderia ser exibido publicamente. Isso sugere que a liberdade criativa dos artistas era cerceada e que muitos enfrentavam dificuldades para expor e vender seu trabalho, o que poderia levar à marginalização e dificuldades financeiras.

Lembrando que o principal espaço oficialmente reconhecido e patrocinado pelo governo para exposição e premiação era o SPBA. Antes de 1950, outros estabelecimentos como lojas, ateliês fotográficos, antiquários e livrarias também eram utilizados para exibir e

¹⁰⁶*ibidem*.

¹⁰⁷MESTRE, Raquel Macedo. **Cocaco**: Curitiba em 1957. s/d. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Dossiê da Galeria Cocaco, texto datilografado. Acervo consultado em 01 de agosto de 2022.

vender obras de arte, assim como os saguões dos hotéis mais sofisticados. Esses locais comerciais representavam uma das poucas oportunidades disponíveis para os artistas mostrarem suas obras, ou seja, improvisavam-se espaços para exposições.

Após a Segunda Guerra Mundial, observou-se um aumento substancial da influência e das discussões e ideias relacionadas à modernização das artes no Paraná. Embora a EMBAP e o SPBA fossem instituições oficiais, não eram os únicos locais onde se discutia arte. A própria expansão dos espaços públicos em Curitiba contribuiu para o surgimento de cafés e bares, onde a intelectualidade podia debater, criar fóruns de discussão e escapar do discurso acadêmico oficial. Exemplos desses espaços incluem a “Garaginha” da pintora e gravadora Violeta Franco (1931-2006),¹⁰⁸ fundada em 1949, o Centro de Gravura,¹⁰⁹ criado em 1951 e a Cocaco. Em uma entrevista concedida a Gerado Leão, Virmond comentou que os artistas plásticos estavam em busca de um “elemento catalisador”. Para ele, esse elemento foi a criação da Cocaco, uma galeria dedicada à arte contemporânea.¹¹⁰

Em relação ao contexto restritivo da época e ao ambiente da Cocaco, uma matéria veiculada no jornal *Gazeta do Povo* em 2021 lembrou:

Mostrava-se ali a primeira investida local rumo à arte moderna. Tratava-se de um período escasso de informações e, portanto, era natural que pessoas com afinidades de pensamentos e ideias convergissem para um ambiente no qual pudessem respirar livres do conservadorismo preponderante no circuito artístico de então.¹¹¹

¹⁰⁸Após frequentar as aulas de pintura ministradas por Viaro, Violeta prosseguiu seus estudos de gravura com Poty Lazarotto. Foi nesse período que o desejo de inovação começou a se manifestar, levando à fundação da “Garaginha”. O nome foi escolhido devido ao espaço ser a garagem da casa de seus avós. No ambiente da Garaginha, as conversas giravam em torno das vanguardas europeias, com o propósito de alterar o cenário da arte local. O ateliê era frequentado por Alcy Xavier, Fernando Velloso, Paul Garfunkel, Loio-Pérsio, Nilo Previdi, entre outros. BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.* 2008. p. 21. Curiosamente, alguns desses frequentadores também têm vínculo com a trajetória de Ennio, sendo mencionados nas páginas subsequentes da pesquisa.

¹⁰⁹No estado, as experiências em gravura se desenvolveram no Centro de Gravura do Paraná, dirigido por Nilo Previdi, no subsolo da Escola de Música e Belas Artes. Previdi estudou gravura em metal com Poty, mas aprendeu xilogravura de forma autodidata. Ele transformou o Centro em um ponto de encontro e formação para artistas e intelectuais. Entre os importantes artistas que passaram por lá estão João Osório Brzezinski, Fernando Calderari e Juarez Machado. Além disso, o Centro de Gravura funcionou como um espaço público de estudo, voltado especialmente para jovens carentes. NASCIMENTO, Carla. O Centro de Gravura do Paraná. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. 2014. EMBAP. Curitiba, PR.

¹¹⁰VIRMOND, Eduardo Rocha. *Apud CAMARGO, op. cit.* p. 79.

¹¹¹AVENTURA da Cocaco é um desafio para pesquisadores: Eugênia Petrius guarda arquivos em casa. **Gazeta do Povo**, Curitiba, maio. 2001.

Esta rememoração de conceitos e contexto é fundamental para compreendermos o papel da Cocaco como um elemento catalisador e a importância da atuação de Ennio Marques como proprietário e agente nesse processo de transformação na cena artística de Curitiba.

2.2.2 Tessituras de renovação: a Cocaco e o Salão dos Pré-Julgados

Desde a década de 1950, um forte descontentamento se manifestou entre os artistas e intelectuais de Curitiba diante da predominância da estética figurativa. Nesse cenário, as ações e iniciativas surgidas na Cocaco serviram de sedimentação às novas propostas de arte que emergiam na cidade. Um episódio particularmente marcante e polêmico desse momento, foi o “Salão dos Pré-Julgados”, decorrente do XIV Salão Paranaense, que impulsionou uma renovação artística liderada pelos modernistas frequentadores da Cocaco, que se insurgiram contra as decisões do júri e com as regras acadêmicas que norteavam a seleção das obras.¹¹²

O ano de 1957 destacou-se como um ponto de virada crucial. Além de coincidir com o episódio do “Salão dos Pré-Julgados”, foi o ano de inauguração da Cocaco, marcando um momento emblemático na transformação e renovação da arte em Curitiba. Ennio, embora formalmente agrônomo no FPCI, emergiu como figura-chave nesse movimento cultural, tanto como proprietário da galeria quanto como artista. Conforme a Cocaco ganhava destaque, sua influência na cena cultural da cidade crescia, intensificando seu envolvimento com a arte. Para compreendermos sua importância nesse processo de consolidação moderna no Paraná, é fundamental entendermos mais sobre a relevância do SPBA, que desempenhou um papel significativo nesse contexto.

O Salão Paranaense é um evento oficial, instituído em homenagem a Alfredo Andersen, sendo organizado anualmente em dezembro pelo Departamento de Cultura do Estado do Paraná. De acordo com Justino, nas primeiras edições, o espaço de exposição era considerado um lugar de contemplação, onde a técnica da pintura era destacada em comparação com outras formas de expressão artística. Ela observa que “[...] já se vislumbrava nos primeiros

¹¹²BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.* 2008. p. 22 e 23.

salões um namoro com os princípios da estética romântica – genialidade, inspiração e criação –, ainda que sem inventividade.”¹¹³

No entanto, com o respaldo financeiro do Estado, o Salão obtinha um caráter oficial, transformando-se em uma vitrine do que era considerado “aceitável”. A origem dessa mostra anual remonta a anos anteriores, quando Theodoro De Bona (1904-1990) e Raul Gomes (1889-1975), ambos seguidores de Andersen, idealizaram o evento e continuaram a promover os ideais do mestre. Embora Andersen já tivesse falecido quando o Salão foi estabelecido, sua influência persistia, especialmente devido à sua produção frequente de retratos por encomenda, que atendiam às demandas do público e dos compradores. Isso poderia explicar o interesse das pessoas da época em obter obras com temática retratística e paisagística.¹¹⁴ No artigo, *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná*, o pesquisador e crítico de arte Artur Freitas analisa:

A própria composição do ambiente cultural do Paraná – que além de dispor de pouquíssimas informações sobre arte, contava com o predomínio oficial de uma arte tida como acadêmica pelos chamados “discípulos de Andersen” – seria uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos jovens e mais inquietos artistas paranaenses atuantes na década de 50.¹¹⁵

Outros críticos e artistas já sinalizavam a ausência de um ambiente favorável para o desenvolvimento artístico no Paraná. Sérgio Milliet, crítico atuante na época, expressou: “O isolamento dos artistas é quase total. Não lhes chegam às mãos informações nem ensinamentos técnicos.”¹¹⁶ Outro artigo, publicado no jornal *O Estado do Paraná*, também sinalizava a situação: “[...] no fim da década de 50, eram escassas as publicações que traziam ao público algo sobre o que acontecia no mundo e mesmo no Brasil relacionado com a arte moderna.”¹¹⁷

¹¹³JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 2.

¹¹⁴PÉRIGO, Katiucya. **Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense (1940-1960)**. 2003. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. p. 52.

¹¹⁵FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, n. 8, inverno de 2003. p. 89.

¹¹⁶MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná*. s/d. [Jornal encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão].

¹¹⁷COCACO chegou a mudar a mentalidade artística. *Op. cit.* 1979.

Nesse contexto, o Salão era, em Curitiba, desde a sua criação em 1944, a principal forma de reconhecimento para os artistas. Muitos almejavam expor nesse espaço.¹¹⁸ Contudo, aqueles que propunham uma nova visualidade plástica, suas produções modernas, quando aceitas pelo Salão, eram relegados a pequenas salas e corredores mal iluminados, com péssimas condições de visibilidade. Por outro lado, trabalhos de temática mais convencional e esteticamente menos transgressora eram os escolhidos para premiação, refletindo o gosto artístico dominante da época. Entretanto, em 1957, um grupo de artistas, ávidos por renovação, rebelou-se contra as decisões do júri do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, contestando as regras acadêmicas que norteavam a mostra, dado que, poucas obras de caráter modernista eram selecionadas. O júri, tido “acadêmico” demais, foi integrado pelo professor Gerson Pompeu Pinheiro (1910-1978), da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; Tasso Corrêa (1901-1977), pianista e diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre; e Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970), pintor local especializado em paisagens e retratos, que também foi aluno de Andersen.¹¹⁹

No dia da inauguração oficial da mostra, em 19 de dezembro de 1957, o pintor francês radicado no Brasil, Paul Garfunkel (1900-1981), já premiado, expressou sua decepção com o que considerava uma injustiça: a rejeição de alguns artistas pelo júri. Publicamente, em um ato de revolta e animosidade, Garfunkel rasgou a menção honrosa que lhe foi conferida.¹²⁰ Esse gesto provocador influenciou outros artistas, que no dia seguinte foram ao Salão retirar suas obras. Após o incidente, os pintores inconformados, incluindo tanto os premiados quanto os recusados (como Alcy Xavier, Ennio Marques, Fernando Velloso, Jair Mendes, J. Groff, Loio-Pérsio, M. Nakahashi, Nilo Previdi, Paul Garfunkel, Rubens de Haro e Thomaz Wartelsteiner),¹²¹ organizaram uma exposição paralela no saguão da Biblioteca Pública do Paraná.¹²² Essa mostra

¹¹⁸Deve-se levar em conta o poder de consagração das instituições oficiais de arte, como museus e salões, pela sua capacidade de produzir ideias que estariam “[...] a serviço daqueles que detêm o conhecimento da cultura, como atribuídos de valor estético e de mercadoria.” ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira**. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1997. p. 26.

¹¹⁹JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 61.

¹²⁰REFERÊNCIA em planejamento. O salão dos pré-julgados In: **Arte no Paraná I**. Curitiba, V3, nº 12, 1980.

¹²¹Folder do Salão dos Pré-Julgados, 1957. Encadernado de Memória Institucional (SPBAPR 6073481 S159d - v. 1). [Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

¹²²Para conter os ânimos dos artistas enfurecidos, o diretor do Departamento de Cultura cedeu o espaço no salão nobre da Biblioteca Pública do Paraná para a realização de uma nova exposição. Participaram: Alcy Xavier, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Jair Vicente Mendes, João Groff, Loio-Pérsio, M. Tukahashi, Nilo Previdi, Paul Garfunkel, Rubens de Haro e Thomas Waltersteiner.

recebeu o nome de *Pré-Julgados do Salão Paranaense de Belas Artes*, sendo viabilizada graças ao apoio do diretor do estabelecimento, o filósofo e professor Ubaldo Puppi. Segue abaixo um trecho de uma reportagem que descreve o incidente:

A celeuma levantada em nossa Capital por um grupo de pintores, revoltados com o critério adotado pela comissão julgadora do XVI Salão Paranaense de Belas Artes, na escolha dos trabalhos premiados no salão oficial, culminou, ontem, com a inauguração das obras dos artistas não conformados com a decisão do júri. Dest'arte, o XIV Salão Paranaense de Belas Artes desdobrou-se em dois salões, ambos abertos à visitação pública na Biblioteca. O segundo desses salões, o "dos não conformados", foi entregue ao público ontem à tarde, às 17 horas, sendo constituído de trabalhos pictóricos e de desenhos [...], funcionando no 2º andar da Biblioteca.¹²³

É importante destacar que Ennio não apenas participou como artista inconformado com as questões do júri, mas também desempenhou o papel de mediador nesse processo, visto que foi em sua galeria que grande parte desses artistas inconformados se reuniam. Ennio realizou sua inscrição no Salão em 20 de novembro de 1957, submetendo dois desenhos feitos a nanquim, intitulados "Bucólica I" e "Bucólica II" (ver figura 22, página 65), ambos aceitos e premiados na seção de desenho e artes gráficas.¹²⁴ Além disso, ele e Loio-Pérsio redigiram um requerimento ao Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, Guido Arzua, expressando insatisfação com a falta de representatividade e imparcialidade no processo de avaliação do Salão. Abaixo, encontra-se o texto do documento na íntegra:

Nós, artistas modernos que concorremos ao XIV Salão Paranaense de Belas Artes e que não concordamos com o critério de seleção e premiação do Júri deste Salão, nem com a visível parcialidade com que foram julgados vários artistas modernos de reconhecido valor que, apesar de terem sido admitidos no Salão (por força de possuírem medalha de prata em salões anteriores) tiveram suas obras expostas à parte, num salãozinho sem luz, nem espaço para a necessária visibilidade, dirigimo-nos a V. S. afim de requerer-lhe sejam nossos trabalhos retirados, em sinal de protesto, e sejam expostos em outro local da Biblioteca do Estado. Baseia-se, em essência, nossa atitude no fato de a Comissão Julgadora ter sido composta totalmente de elementos notoriamente avessos à arte moderna, em quem não reconhecemos nenhuma autoridade para nos julgar, não obstante seus títulos e cargos. A ausência de pelo menos um julgador de tendência moderna no Júri constitui uma contradição com o espírito do Salão (Parágrafo III do Artigo 12º do Regulamento) e uma limitação à nossa liberdade de

¹²³DESPERTA interesse o salão "dos não conformados". **Gazeta do Povo**, Curitiba, dez. 1957.

¹²⁴SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Inscrição nº 86 do XIV Salão Paranaense de Belas Artes – Ennio Marques Ferreira**. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 145. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.

concorrer, tanto no que se refere à seleção, quanto à premiação. Certos de sua compreensão, pedimos pronto deferimento.¹²⁵

Ennio e Loio-Pérsio argumentaram que a ausência de pelo menos um julgador com inclinação moderna limitou a liberdade dos artistas de concorrerem de maneira justa. De fato, o texto está em conformidade com as disposições do terceiro parágrafo do 12º artigo, conforme estabelecido no regulamento do salão: “A designação dos outros membros é feita depois de conhecido o resultado da eleição, para que, sempre que possível, a Comissão Julgadora se constitua de representantes da arte acadêmica e moderna.”¹²⁶

Dois dias após o envio do requerimento, Loio-Pérsio, um dos principais articuladores da querela, publicou no jornal *O Estado do Paraná* de 22 de dezembro de 1957 um artigo intitulado: *O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada*. Em tom ríspido e ousado, descreveu:

Este XIV Salão Paranaense de Belas Artes anulou, por completo, todos os esforços dispendidos pelos artistas e críticos conscientes nos salões anteriores. Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas e um artifício a mais para obter dinheiro fácil, não representa em absoluto a arte paranaense. É um Salão de antiquários e, como se não bastasse, de antiquários desonestos. Jamais entenderam e jamais entenderão, esses fósseis, o que seja arte. [...] Mas como pintores profissionais, que tentamos fazer da pintura uma atividade digna, consciente e honesta, revolta-nos assistir ao espetáculo da burrice ‘oficializada’, ao “show” da ignorância presunçosa diplomada e reconhecida oficialmente.¹²⁷

O texto se configura como um manifesto diante da comissão julgadora formada por adeptos do estilo acadêmico. Não poupando críticas, é interessante observar como o artista ridicularizou um dos membros do júri, Waldemar Curt Freyesleben, descrevendo-o como: “[...] de notabilidade provinciana, pintor d’antanho e crítico engraçado, que escreve deliciosas

¹²⁵MAGALHÃES, Loio-Pérsio N. V; FERREIRA, Ennio Marques. **Requerimento ao Diretor do Departamento de Cultura e Educação da SEC**. 1957. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, requerimento. p. 426. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.

¹²⁶SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Catálogo do XVI Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.

¹²⁷MAGALHÃES, Loio-Pérsio N. V. *O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada*. **O Estado do Paraná**, Curitiba, dez. 1957.

asneiras sob o pseudônimo de Emílio não sei de quê?”¹²⁸ Neste trecho citado, percebe-se que Loio-Pérsio, com um tom provocativo, ironizou ao questionar sobre o nome fictício usado pelo artista, crítico e professor. Vale ressaltar que Curt Freyesleben estudou com Alfredo Andersen e fez parte do corpo docente da EMBAP, atuando como professor de Perspectiva e Sombra e, posteriormente, de Pintura. Em homenagem ao seu mestre, optava por assinar seus textos de crítica sob o pseudônimo de Alfredo Emílio.¹²⁹ No entanto, é relevante ponderar que a conexão de um artista com a arte se forma a partir das possibilidades e referências disponíveis em seu contexto social. Inclusive, de acordo com a pesquisadora Alice Fernandes Freyesleben, deve ser considerado o contexto de Curt Freyesleben, embora o mesmo não tenha demonstrado “[...] ousadia semântica, preferindo pintar paisagens e retratos, isto não significa que sua visão artística possa ser sumariamente rotulada como conservadora, já que são habituais os elogios à arte moderna e aos novos artistas em seus textos críticos.”¹³⁰ Portanto, a pesquisadora parece estar defendendo uma abordagem mais ampla e contextualizada ao avaliar a visão artística de um indivíduo, em vez de simplesmente rotulá-la com base em certos aspectos de seu trabalho.

Pode-se considerar que o posicionamento de Loio, juntamente com os acontecimentos relacionados ao XIV Salão, foi fundamental para os novos rumos que a arte paranaense vinha assumindo nos últimos anos. Segundo Adalice Araújo, “[...] a grande cobertura dada pela imprensa local fez com que o fato ganhasse repercussão nacional e, o mais importante, inaugurasse oficialmente o modernismo no Paraná.”¹³¹ Essa iniciativa, além de romper com os padrões tradicionais vigentes, acabou promovendo, em Curitiba, o que foi denominado de *Movimento de Renovação*. Tal movimento pode ser considerado uma revolução simbólica, ao quebrar a relação privilegiada que a arte tida como “acadêmica” tinha com o mercado. Nos anos seguintes, o Salão Paranaense passou a acolher as mais diversas linguagens e se mostrava um importante instrumento de atualizações das tendências contemporâneas nacionais, por promover um intercâmbio cultural com outros estados.¹³² Além disso, a crítica menciona que

¹²⁸*Ibidem*.

¹²⁹BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.* 2008, p. 79.

¹³⁰FREYESLEBEN, Alice. A atuação de Curt Freyesleben no meio artístico curitibano – 1940 a 1970. **XV Encontro Regional de História**, Curitiba, 2016. p.12.

¹³¹ARAÚJO, Adalice. 44º Salão Paranaense: sala especial/ “30 Anos de Revolução Modernista no Paraná”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, dez. 1987.

¹³²Em 1970, a organização do Salão passou a ser responsabilidade do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), “[...] entidade que nascia com a dupla missão de recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico

a “Geração Cocaco” desempenhou um papel catalisador nessa revolução, tão significativa para o cenário local quanto a Semana de Arte Moderna de 1922 foi para São Paulo.¹³³

Ademais, convém ressaltar, a atuação dos proprietários da Cocaco, que mantiveram a sua essência de renovação. Em um artigo presente na revista *Imago*, o jornalista Aroldo Murá descreveu a participação de Ennio Marques Ferreira nos principais acontecimentos das artes em Curitiba, a partir dos anos de 1950. No texto, ele menciona sua “onipresença” e, destaca seu perfil único como admirador e entusiasta, cuja visão fez o Paraná tornar-se referência nacional. Segundo o autor, Ennio foi notável “[...] na tomada de posição com que os artistas manifestaram desagrado com os critérios de aceitação no XIV Salão Paranaense, e criando o Salão dos Pré-Julgados.”¹³⁴

Ao pensarmos nos desafios enfrentados pelos jovens artistas em Curitiba ao operarem à margem da estrutura oficial, é inevitável relacionar essa dinâmica, que sugere um ciclo de renovação, como uma referência, ao famoso *Salão dos Recusados* em Paris, no ano de 1863. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu texto *O poder do simbólico*, analisa a revolução simbólica que abalou as estruturas dos salões oficiais parisienses no final do século XIX, operada por Édouard Manet (1832-1883) e, posteriormente, pelos impressionistas. O pintor francês Manet recebeu duras críticas de caráter depreciativo por críticos e júris de salões. Suas produções eram ridicularizadas por conter contrastes brutais de luz e sombra e representar personagens considerados desprovidos de valores morais. Da mesma forma, os impressionistas foram recebidos com desprezo pela crítica de arte da época, que considerava suas pinturas paisagísticas, com contornos imprecisos e pinceladas rápidas, como meros esboços mal delineados. Os júris tendiam a seguir uma concepção de arte conservadora e se opunham às tentativas mais enfáticas de inovação.

De acordo com Bourdieu, o poder do simbólico está intrinsecamente relacionado à construção da realidade, pois os detentores de poder – o Estado – controlam a produção dos produtos legítimos e excluem os modelos heréticos.¹³⁵ Isso significa que o poder do simbólico

paranaense, e também amparar, estimular e divulgar a criação artística contemporânea, conforme consta em seu Decreto de criação.” BAPTISTA, Vera. O Salão Paranaense e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. In: **Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba, 2017.

¹³³ARAÚJO, Adalice. *Op. cit.* 1987.

¹³⁴HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.* 2006, p. 46.

¹³⁵Uma vez que a arte acadêmica é uma arte estatal, a instituição acadêmica é detentora do monopólio da produção dos pintores.

é uma subversão política, na qual os dominados se submetem, de forma espontânea, ao controle.¹³⁶ Transpondo essa análise para outra temporalidade, pode-se pensar que o Salão Paranaense, instituído pelo Governo do Estado do Paraná, ao rejeitar propostas de arte com tendências modernas, acabava oficializando o predomínio cultural ao gosto realista, puramente referencial. Desse modo, um público reclinado a um gosto “realista”, aplicam às obras de arte a mesma percepção mimética que empregam aos códigos do mundo. Ou seja, esse público vai procurar nas artes a mesma beleza que vê na natureza. Entretanto, no modernismo, “a obra deve comunicar qualquer coisa, um sentido transcendente ao jogo puro das formas e das cores que têm em si mesmas o seu significado [...]”¹³⁷ Portanto, a arte moderna exige uma leitura pura, atenta às questões formais, onde decifrar seus códigos exige um olhar habituado e um conhecimento de história da arte.

Concluindo este capítulo, é notável observar como, na galeria Cocaco, o envolvimento de Ennio com a arte, embora tenha começado de modo circunstancial, se aprofundou através das vivências e trocas, conforme ele se integrava à comunidade artística. O desenrolar do Salão dos Pré-Julgados destacou o papel crucial desempenhado pelo espaço da galeria, bem como a influência de Ennio, que emergiu como uma figura significativa no movimento de renovação da arte moderna.

Gradualmente, Ennio assumiu um papel de destaque, imergindo-se em um contexto cultural que buscava estabelecer o modernismo como predominante no Paraná.

¹³⁶BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 1989, p. 276.

¹³⁷*Ibidem*, p. 266.

3. EXPLORANDO HORIZONTES POÉTICOS E CRÍTICOS

O capítulo a seguir, embora breve, é fundamental para desvendar as múltiplas facetas de Ennio Marques Ferreira no universo da arte. Nele, serão exploradas seus estudos e produções artísticas dentro do período abordado pela pesquisa, assim como analisados alguns de seus textos críticos. Este capítulo será dividido em duas partes: A primeira, intitulada *Fragmentos de inspiração: uma breve incursão*, conduzirá o leitor por algumas das produções visuais de Ennio. Serão realizadas leituras de imagens e investigadas possíveis referências visuais que o artista pode ter utilizado, proporcionando uma compreensão íntima e concisa de seu contínuo envolvimento com a arte. Na segunda parte, intitulada *Tecendo impressões na crítica de arte*, será realizada a análise de uma seleção de cinco textos críticos escritos por Ennio durante o período delimitado pela pesquisa. O objetivo é compreender as perspectivas e abordagens adotadas por Ennio em suas críticas, além de explorar o desenvolvimento de suas ideias e reflexões ao longo desse recorte. Por meio dessa análise, serão identificados temas recorrentes, influências literárias e artísticas, bem como a estrutura de seu pensamento crítico.

Essa investigação é crucial para entender como Ennio ampliou sua atuação para além da galeria, atuando tanto como artista quanto como crítico. Este capítulo oferecerá uma compreensão mais profunda do nosso objeto de pesquisa, evidenciando sua relevância no cenário cultural local.

3.1 FRAGMENTOS DE INSPIRAÇÃO: UMA BREVE INCURSÃO

O envolvimento artístico de Ennio Marques Ferreira foi significativo, embora ele tenha optado por mantê-lo reservado aos mais próximos. Conforme mencionado anteriormente, apesar de sua formação como agrônomo, Ennio dedicou grande parte de seu tempo livre imerso no meio cultural dos locais onde viveu, tanto na zona sul do município do Rio de Janeiro quanto em Curitiba. O artigo intitulado *Antes e depois da Cocaco*, publicado pelo jornal *Gazeta do Povo* em 1998, ofereceu um breve panorama da trajetória de Ennio, rememorando sua

vivência no bairro da Urca, possivelmente narrada por alguém próximo a ele, e indicando uma mudança de rumo em sua trajetória, sugerindo que optou por seguir sua paixão pelas artes.

Eram tempos de juventude, a carreira de agrônomo, recém-abraçada, já dava os últimos suspiros e as chuteiras haviam sido penduradas depois de uma angustiante incursão pelo magistério. [...] “Arroz de festa” de exposições e autodidata (chegou a fazer litos para a conceituada Sociedade dos 100 Bibliófilos do Brasil), cedo percebeu que deveria apostar na paixão pelas artes.¹³⁸

As informações disponíveis sobre a produção artística de Ennio são pontuais. Sua obra não foi amplamente estudada anteriormente, e as fontes que abordam sua atuação como artista são escassas, baseando-se principalmente nas recordações familiares e em algumas citações específicas em textos de jornais por parte de amigos próximos.

O que se sabe é que Ennio foi um autodidata, aprendendo por meio da experimentação e da prática pessoal. Reconhecido como hábil desenhista por aqueles familiarizados com sua obra, ele foi influenciado por seu amigo do ginásio, o famoso gravador Danúbio Gonçalves. É interessante notar que, conforme relatado por seus filhos (Lúcia, Silvia e Paulo) durante uma conversa, desde a infância eles têm memórias do pai dedicando-se à arte, criando cartões em datas comemorativas, como no Natal, por exemplo. Esse hábito de dedicar-se às artes nos momentos de lazer persistiu até os últimos anos de sua vida, conforme recordam seus filhos.¹³⁹

No entanto, à medida que Ennio se envolvia mais com assuntos culturais no final da década de cinquenta, ele deixava de expor grande parte de sua produção artística, o que pode ajudar a explicar a escassez de informações e reconhecimento sobre sua obra. Outro aspecto relevante a considerar é que, à medida que ele se envolvia com questões artísticas, parecia compreender a importância de ocupar espaços dedicados à arte, inicialmente na Cocaco e, mais tarde, em espaços públicos relacionados à gestão cultural, como será explorado no próximo capítulo. Porém, seu envolvimento com o meio artístico ocorreu simultaneamente a eventos marcantes em sua vida pessoal, como seu casamento em 23 de março de 1958 e o nascimento de sua primeira filha em 23 de junho de 1959. Esses acontecimentos respaldam a sugestão dos próprios filhos de Ennio Marques de que sua decisão de não seguir uma carreira exclusivamente artística pode ter sido influenciada pelas dificuldades financeiras e pela

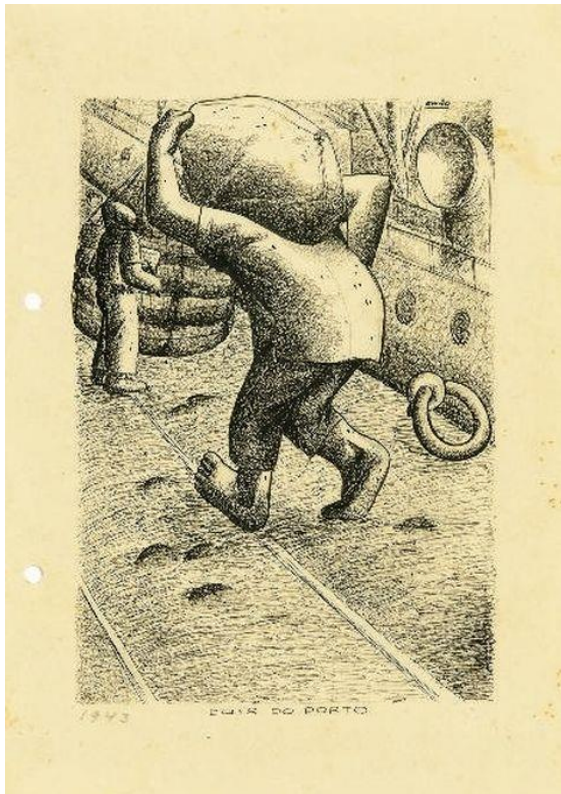
¹³⁸ANTES e depois da Cocaco: histórias de Ennio Marques Ferreira, testemunha ocular da arte paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, ago. 1998.

¹³⁹AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. *Op. cit.*, 2023.

instabilidade de emprego associadas à profissão de artista. Em contrapartida, devido à ampla rede de contatos cultivada ao longo dos anos, tanto por ele quanto por seus familiares, Ennio conseguiu obter cargos de gestão em órgãos públicos. Isso proporcionou uma fonte de renda mais estável e segura para sua família.¹⁴⁰

Embora tenha participado de algumas mostras e salões de arte, a maior parte de sua produção permanece desconhecida pelo público em geral. A família de Ennio Marques Ferreira gentilmente proporcionou acesso às obras e aos estudos do artista, além de permitir a visita à casa onde Ennio viveu. Durante essa visita, teve-se acesso a algumas fontes físicas e, posteriormente, a uma série de imagens digitais do acervo pessoal da família Marques Ferreira. Destas imagens, cinco correspondem ao período abordado nesta pesquisa, que vai até 1964. Além disso, serão analisadas mais duas obras encontradas no acervo digital do Museu Oscar Niemeyer (MON), e outras quatro encontradas no *Pergamum*, que também se enquadram no período de interesse deste estudo.

As obras e esboços mais antigos de Ennio Marques datam de 1940. Um deles, a ser analisado, é *Cais do Porto* (figura 17), um desenho produzido aos dezessete anos, quando ele residia no Rio de Janeiro. A imagem parece ter sido criada em uma folha de fichário, sugerida pelos furos no canto esquerdo do papel. No primeiro plano, destaca-se um homem carregando



uma mercadoria apoiada em suas costas curvadas pelo peso excessivo. A estrutura anatômica desse corpo chama a atenção, refletindo sua condição física e a atividade laboral desempenhada (o carregamento e descarregamento de mercadorias dos navios). Notavelmente, os pés e mãos de dimensões ampliadas sobressaem-se, como marcas do esforço e da resistência necessárias para encarar os desafios do trabalho portuário.

Figura 17 – FERREIRA, Ennio Marques. **Cais do Porto**, 1943. Nanquim sobre papel. 23,6 x 16,5 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=173286>. Acesso em: abr. 2024.

¹⁴⁰*Ibidem*.

O cenário foi elaborado com linhas convergentes, utilizando a técnica de sobreposição, na qual os objetos mais distantes, como a embarcação e uma pessoa próxima à mercadoria (no segundo plano à esquerda), são parcialmente ocultados pelos objetos mais próximos, neste caso, o trabalhador. O desenho é executado com hachuras pontilhadas, permitindo variações de luz e sombra que contribuem para criar a ilusão de volume nos objetos e elementos do cenário. Além disso, *Cais do Porto* apresenta similaridades estéticas com a representação dos trabalhadores por Portinari. Este último costumava exagerar no tamanho dos pés e mãos para enfatizar aspectos simbólicos, como a importância do trabalho manual, expressando a ideia de “pés no chão” e mãos à obra”. Essa estilização das proporções corporais é particularmente expressiva nas obras como *O lavrador de café* (1934), *Café* (1938), *Colheita de Cana* (1938) e *Garimpeiros* (1938). Vejamos a seguir um exemplo:



Figura 18 – PORTINARI, Candido. *Colheita de Cana*, 1938. Têmpera grafite s/madeira. 44,5 cm x 45 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/colheita-de-cana/rQFxulIFNK4Q?hl=pt-BR>>. Acesso em: maio 2024.

Na pintura *Colheita de Cana* de Portinari (figura 18), as estruturas anatômicas dos trabalhadores são robustas e musculosas, com mãos e pés desproporcionalmente grandes, uma escolha deliberada do artista para simbolizar a força e a resistência necessária para o trabalho árduo. Além disso, a pose (do homem curvado de perfil em primeiro plano) e a estrutura física dos personagens representados tanto por Portinari quanto por Ennio apresentam semelhanças marcantes. Considerando que Ennio frequentava o mesmo circuito cultural de Portinari no

Rio de Janeiro e comparecia às suas exposições, é plausível supor que Ennio se inspirou no renomado artista.

Outras duas produções de Ennio, criadas por volta dos seus dezoito e dezenove anos, são respectivamente: *Aula de Biologia* (figura 19) e *Irmãos* (figura 20). Ambas as ilustrações possuem um discurso humorístico, similar ao de uma charge. Essa classificação se deve ao fato

de apresentarem elementos verbais e não verbais, relacionados a acontecimentos cotidianos, e utilizarem expressões faciais exageradas e distorcidas. Curiosamente, essas duas imagens se assemelham muito à estética visual dos desenhos que Ennio adicionava nas páginas de seus álbuns fotográficos, brevemente apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa.



Figura 19 – FERREIRA, Ennio Marques. **Aula de Biologia**, 1944. Nanquim e guache sobre papel. 20,5 x 29 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=173288>. Acesso em: abr. 2024.

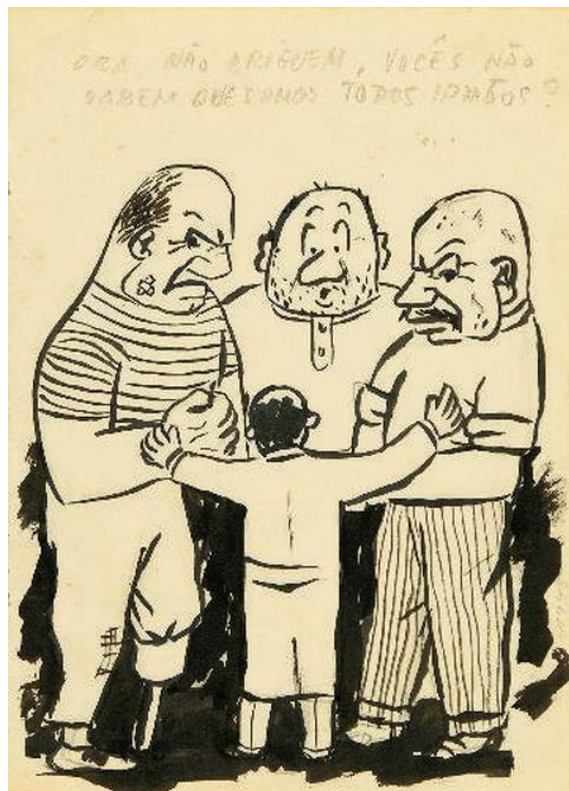


Figura 20 – FERREIRA, Ennio Marques. **Irmãos**, 1945. Grafite e nanquim sobre papel. 21,6 x 15,4 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=173284>. Acesso em: abr. 2024.

Na ilustração *Aula de Biologia*, destacam-se dois personagens: um professor e um aluno. O professor, sentado à frente de sua mesa com as pernas cruzadas, está vestido com

um terno risca de giz, camisa branca e gravata preta. Ele observa atentamente o aluno, que, aflito, olha fixamente para a lousa com os olhos arregalados em uma expressão de desespero. Na lousa, termos como *Platyhelminthes*, *Nemertea*, *Aschelminthes*, *Annelida*, *Arthropoda*, *Mollusca*, e *Echinodermata* estão listados. A interpretação de que o aluno está tentando entender ou classificar esses termos é reforçada pela presença de um ponto de interrogação próximo à sua cabeça – um sinal gráfico que Ennio usou para indicar dúvida. Além disso, as linhas de expressão na testa, próximas às sobrancelhas do aluno, acentuam seu desconforto, assim como seu gesto de morder o dedo – reforçando a ansiedade diante da matéria apresentada. Em contrapartida, o professor parece tranquilo, atento à possível resposta do aluno. Com uma mão apoiada em sua perna e a outra na mesa, sua postura serena contrasta com a aflição do aluno, criando uma dinâmica interessante entre os dois personagens.

Outra ilustração produzida por Ennio, alguns meses depois, intitula-se *Irmãos*. Nela, identificam-se três homens grandes centralizados na folha e um homem pequeno tentando apaziguar uma possível briga entre dois dos homens, que se encontram de perfil, com expressões raivosas, um de frente para o outro, mas olhando de lado para o pequeno homem. Este, por sua vez, estica seus pequenos braços, tentando aproximar os dois homens raivosos. O terceiro gigante, ao centro na composição, observa a cena com os olhos arregalados. A interpretação da situação é reforçada pela frase escrita de forma sutil na parte superior do papel: “Ora, não briguem, vocês não sabem que somos todos irmãos?” De modo geral, a ilustração parece transmitir uma mensagem de reconciliação e unidade.

Após a análise das ilustrações *Aula de Biologia* e *Irmãos*, torna-se evidente que ambas apresentam um traço simplificado e a ausência de luz e sombra, o que confere um caráter mais direto e expressivo às imagens. Essas características ressaltam a habilidade visual gráfica desenvolvida por Ennio Marques desde a juventude, destacando sua capacidade de transmitir mensagens de forma concisa através da arte.

Outro estudo assinado por Ennio, datado de 1951, foi selecionado para análise por se tratar de uma paisagem pintada a guache. Esta técnica é particularmente significativa, já que poucas obras encontradas dentro do recorte temporal desta pesquisa foram feitas com guache, sendo a maioria delas desenhos produzidos a nanquim. A escolha dessa obra permite explorar a diversidade técnica do artista e suas variações estilísticas no período estudado.

Assim como em *Cais do Porto*, a obra *Fazenda da Grama* (figura 21), também foi elaborada em uma folha de fichário. A cena paisagística é panorâmica, e o artista parece

representar a imagem de um ponto alto e distante. É plausível supor que essa paisagem foi criada na época em que Ennio realizava seu curso de especialização em Engenharia Rural na Fazenda Ipanema, em São Paulo, já que a Fazenda da Grama está próxima dessa localidade.¹⁴¹

O ambiente recluso da fazenda chama a atenção, pois a propriedade está situada em meio à natureza. A arquitetura do casarão de dois andares, localizado à direita, exibe um estilo colonial. Ao redor, há outras construções térreas que se assemelham ao estilo do casarão, com telhados, paredes brancas e janelas similares. A parte urbanística do jardim ao redor das construções se integra harmoniosamente à natureza circundante. Ao fundo, em meio à vegetação, é possível observar algumas casas e uma estrada de terra que desaparece entre as montanhas, direcionando o olhar do observador. A imagem é construída com linhas feitas a nanquim, manchas de guache, espaços vazios de cor e pinceladas rápidas, evidenciando uma tendência moderna.

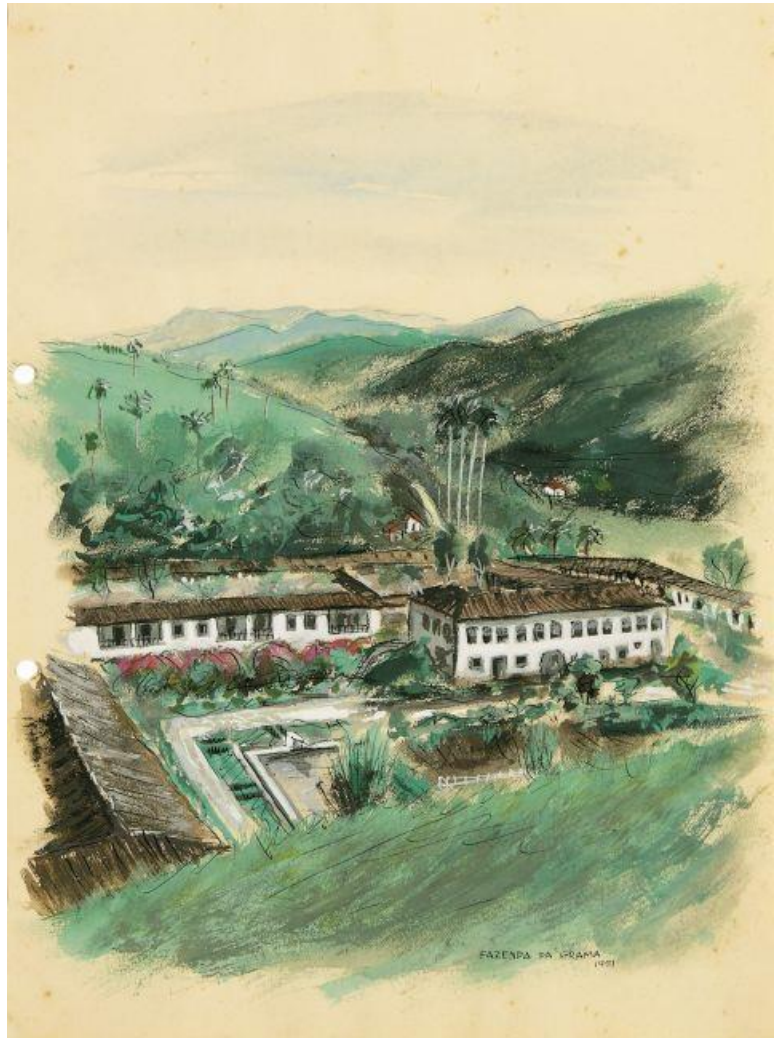


Figura 21 – FERREIRA, Ennio Marques. **Fazenda da Grama**, 1951. Guache e nanquim sobre papel. 28,4 x 21 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=173289>. Acesso em: abr. 2024.

Tanto em *Cais do Porto* quanto em *Fazenda da Grama*, observa-se uma perspectiva que sugere tridimensionalidade. As obras analisadas a seguir pertencem ao período em que Ennio voltou a residir em Curitiba. Nelas é evidente a adoção da bidimensionalidade, um afastamento da realidade e uma entrega maior à experimentação. Nessas criações, o fundo

¹⁴¹SPERANDIO, Selene do Amaral di Lenna. *Op. cit.* p. 56 e 57.

das figuras desaparece ou, quando presente, é rasurado, marcando um amadurecimento na estética visual do artista. Além disso, seus desenhos passam a incorporar rasuras gráficas, evidenciando uma preferência pelo uso do nanquim. A fluidez do nanquim permite tanto precisão quanto liberdade de expressão, facilitando a experimentação e a criação de texturas variadas. Esse material é especialmente adequado para capturar a dualidade entre o controle e a espontaneidade que caracterizam essa fase do trabalho de Ennio.

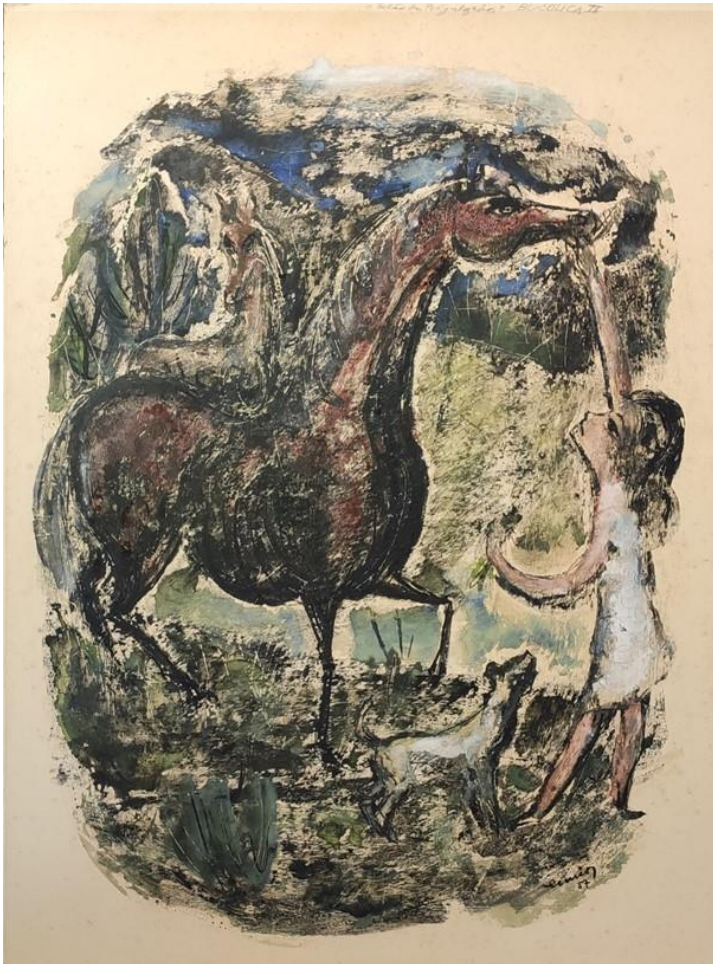


Figura 22 – FERREIRA, Ennio Marques. *Bucólica II*, 1957.
32 cm x 44 cm. Acervo Ennio Marques Ferreira.

A obra *Bucólica II* (figura 22) foi inicialmente selecionada para a seção de desenho e artes gráficas do XIV Salão Paranaense. Contudo, em um gesto de protesto contra os critérios acadêmicos de avaliação do salão, foi posteriormente retirada da exposição e exibida no Salão dos Pré-Julgados.

Na composição, uma cena bucólica se desdobra, onde uma menina trajando vestido branco e com os pés descalços, interage com um equino, acompanhada por um cachorro ao seu lado. Ao fundo, outro equino se insinua, quase se fundindo à paisagem. O desenho é caracterizado por borrões de cores que se harmonizam, com os espaços

vazios onde não há aplicação de tinta no papel. Essa escolha criou uma sensação de respiro na imagem, conferindo-lhe uma atmosfera mais orgânica.

É interessante notar que o artista não preencheu completamente a folha, deixando uma borda que circunda o centro da composição, conferindo-lhe um formato redondo e irregular. As pinceladas, em diversas direções, conduzem o olhar em um movimento circular pela obra, ampliando a sensação de dinamismo. Possivelmente, na busca por enfatizar a

luminosidade da cena, o artista parece ter removido ou raspado a tinta já aplicada em alguns pontos, como na crina do equino, um detalhe perceptível ao observador mais atento. Além disso, as figuras são contornadas pelo traço firme do nanquim preto, conferindo-lhes definição e destaque dentro da composição.

A ilustração, datada de 1958 e sem título específico (ver figura 23), retrata uma cena intimista. Nela, uma menina está sentada em uma poltrona, vestindo calça e blusa de manga, com sapatilhas nos pés. Ela está envolvida em uma atividade manual, com os antebraços apoiados em um suporte firme, possivelmente de madeira, que repousa sobre os braços da poltrona. A expressão da menina sugere uma concentração profunda na atividade que realiza com ambas as mãos. Embora não se possa afirmar com absoluta certeza, é possível sugerir que ela esteja costurando um tecido sobre a tábua.

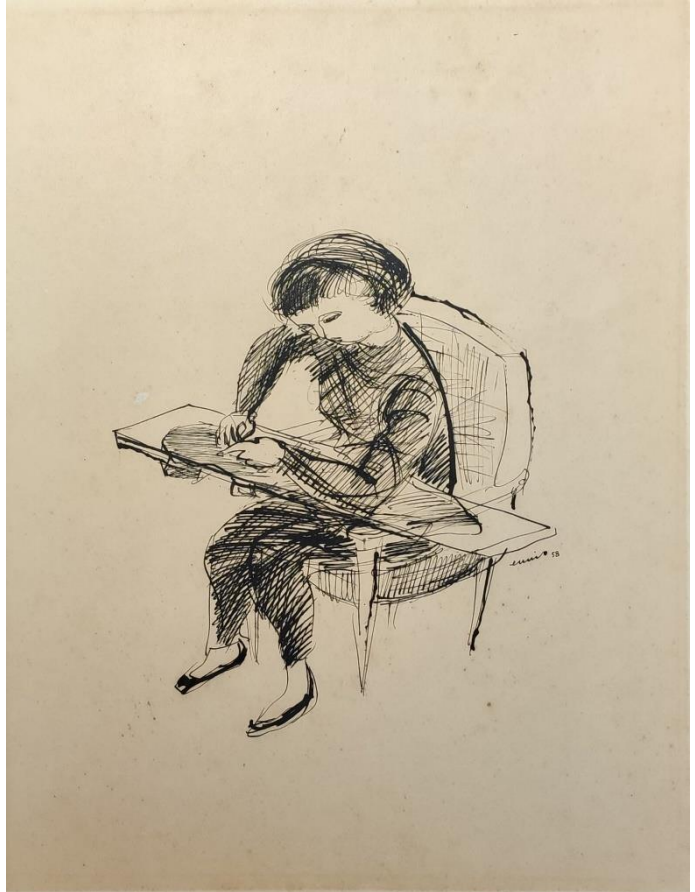


Figura 23 – FERREIRA, Ennio Marques. **Sem título**, 1958.
Nanquim s/papel. Acervo Ennio Marques Ferreira.

Ennio optou por focar exclusivamente na ação da menina, deixando o fundo da cena vazio. Seu traço parece ágil, e a variedade de texturas criadas com as linhas em nanquim acrescentam profundidade à composição, evidenciando a habilidade do artista em capturar a essência do momento retratado.

Outro desenho, elaborado em 1958 por Ennio, exibe uma estética cubista fragmentada e sobreposta, entrelaçada com formas orgânicas e naturais (verifique a figura 24 – página 67). O contorno de uma mulher inclinada domina a composição. Seu corpo parece estar envolto em linhas que ecoam a delicadeza de uma folha, cuja identificação é sugerida pelo caule adjacente à figura, posicionado à esquerda. Ennio habilmente mesclou a anatomia voluptuosa e curvilínea da mulher com a fluidez das linhas orgânicas, unindo-as em uma fusão coesa.



Figura 24 – FERREIRA, Ennio Marques. **Sem título**, 1958. Nanquim s/papel. Acervo Ennio Marques Ferreira.

Entre as interseções de planos das linhas curvilíneas, os contornos se tornam mais intensos, conferindo maior volume à forma. Os gradientes suaves e as sombras, obtidos com o uso do nanquim, foram habilmente empregados para criar uma sensação de profundidade aos elementos da ilustração. Nesse contexto, a sensualidade feminina é expressa através da linha orgânica que evoca a forma de uma folha, conectando-se simbolicamente com a natureza e sugerindo uma delicada relação entre o feminino e o ambiente natural. É na totalidade da imagem que o figurativo se revela, pois ao observar os detalhes isoladamente, a abstração se impõe. Além disso, uma observação atenta revela a presença sutil de uma interação afetuosa entre a mulher e um animal que se assemelha a um gato, suas mãos acariciando-o com ternura.

A análise do díptico *Polícia e Ladrão* (ver página 68) visa explorar a narrativa visual que emerge da sequência de duas ilustrações encontradas no acervo do Museu Oscar Niemeyer. Na figura 25, é apresentada a cena de um policial em ação, enquanto na figura 26, deparamo-nos com a imagem de um ladrão em fuga. Ao observar ambas as figuras em conjunto, revela-se uma sequência visual, delineando uma narrativa de perseguição: o policial, empenhado em alcançar o ladrão.



Figura 25 – FERREIRA, Ennio Marques. **Polícia**, 1959.
Nanquim s/ papel. 39 cm x 54 cm. Acervo MON.
Disponível em: <<https://www.tourvirtual360.com.br/mon/ennio-marques-ferreira.html#a>>.



Figura 26 – FERREIRA, Ennio Marques. **Ladrão**, 1959.
Nanquim s/ papel. 39 cm x 54 cm. Acervo MON.
Disponível em: <<https://www.tourvirtual360.com.br/mon/ennio-marques-ferreira.html#b>>.

Ao examinar os detalhes da figura 25, é possível identificar o policial por características distintas, como o boné de aba retangular, o apito posicionado à frente da boca e a mão direita segurando uma arma no coldre em seu quadril. Por outro lado, na ilustração do ladrão, sua identidade é sugerida pela expressão de urgência e pelas ações representadas: ele está em fuga, segurando uma ave em suas mãos, possivelmente obtida de forma ilícita. Essa cena parece ter um tom cômico, pois o ato de roubar uma ave parece ser algo inusitado.

Esteticamente, em ambas as imagens, as linhas desempenham um papel crucial na estruturação e na composição do desenho. Nota-se que as linhas são soltas e rápidas, exibindo um ritmo ordenado e fluído que transmite a sensação de movimento.

Outra produção monocromática atribuída a Ennio, datada de agosto de 1960, é apresentada na figura 27 (ver página 69), retratando um cavaleiro. Neste desenho, podemos observar o emprego de estruturas geométricas que conferem à cena uma estética moderna e dinâmica. O cavaleiro é representado com um corpo esbelto, mas sua expressão transmite melancolia. A mão direita parece segurar as rédeas do cavalo, enquanto a esquerda está estendida, empunhando uma lança. Suas vestimentas remetem a uma armadura medieval,

com detalhes pontiagudos nos ombros e próximos aos tendões dos pés, conferindo um toque de autenticidade à representação.



Figura 27 – FERREIRA, Ennio Marques. **Sem título**, 1960. Grafite e nanquim s/papel. Acervo Ennio Marques Ferreira.



Figura 28 – PORTINARI, Candido. **Dom Quixote**, 1956. Grafite lápis de cor s/papel. 16,5 cm x 41 cm.

Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/>>.

Pela textura do desenho, é perceptível o uso de grafite macio, resultando em linhas escuras e densas na folha, tornando-a mais suscetível a causar borrões, especialmente quando a mão do artista se movimenta sobre o suporte, encostando nas linhas já produzidas. Essas marcas são visíveis na imagem, predominando principalmente na parte inferior.

Curiosamente, essa obra de Ennio Marques apresenta semelhanças com o desenho *Dom Quixote*, elaborado por Portinari em 1956 (ver figura 28), sugerindo possível inspiração do artista. As similaridades visuais e temáticas são notáveis, especialmente nas estruturas físicas dos cavaleiros, bem como na vestimenta, nos acessórios e na pose dos braços. As diferenças são evidenciadas: nas cores, uma vez que a obra de Portinari é policromática, e na

posição do cavalo – que em sua obra está de frente, enquanto na de Ennio encontra-se levemente voltado para a direita da imagem.



Figura 29 – FERREIRA, Ennio Marques. **Sem título**, 1961.
Nanquim s/papel. Acervo Ennio Marques Ferreira.

Na produção *sem título* (ver figura 29), realizada por Ennio em 1961, podemos observar várias estruturas geométricas delineadas por rasuras que conferem volume aos objetos circulares e retangulares. A obra é caracterizada pela composição de múltiplos planos, que conferem profundidade à imagem. Em geral, o desenho parece focar na textura das superfícies, na qualidade das linhas e na organização dos elementos da composição, em vez de retratar objetos ou cenários específicos. Possivelmente, o processo criativo para essa imagem baseou-se em métodos como a improvisação e o automatismo.

As rasuras e tramas feitas no lado superior direito do papel criaram várias camadas circulares, que se assemelham ao formato de um olho. No entanto, não é possível afirmar exatamente o que foi representado, deixando espaço para interpretações variadas por parte do espectador. A obra, com suas formas abstratas, pode evocar diferentes percepções, como uma possível paisagem urbana com prédios e árvores simplificadas, dependendo da interpretação do observador.

Após a análise das produções e estudos artísticos de Ennio Marques Ferreira, torna-se evidente sua notável habilidade na aplicação de técnicas, que vão desde o uso do nanquim até o guache. Sua visualidade plástica mostrou uma diversificação ao longo do tempo, transitando de representações mais realistas a obras mais experimentais, como o desenho

sem título de 1961. A presença de elementos como linhas, texturas e volumes revelou sua preocupação com a expressividade visual e a composição estética.

A temática explorada pelo artista abrangeu diversos assuntos, desde paisagens naturais e cenas do cotidiano até composições abstratas e narrativas visuais. Além disso, suas obras frequentemente refletiam aspectos da vida urbana e rural, explorando temas como a interação entre humanos e animais, bem como questões sociais e humorísticas.

Dentro do período pesquisado, parece que Ennio foi influenciado por uma variedade de fontes, incluindo artistas renomados como Portinari, bem como suas próprias experiências de vida e observações do mundo ao seu redor. A participação em exposições e eventos culturais, juntamente com a interação com outros artistas e intelectuais, provavelmente contribuiu para o desenvolvimento de sua linguagem visual. Sua obra, embora em grande parte desconhecida pelo público em geral, revelou um artista com estilo próprio, cuja contribuição merece ser estudada e apreciada mais amplamente.

3.2 TECENDO IMPRESSÕES NA CRÍTICA DE ARTE

Ao longo de sua trajetória profissional, além de atuar como galerista e artista, Ennio destacou-se como um crítico influente, escrevendo sobre diversos artistas brasileiros tanto em jornais quanto em textos para catálogos. Sua atividade crítica teve início no final dos anos cinquenta, após assumir a Cocaco, e cresceu significativamente no início dos anos sessenta, impulsionada pela participação em comissões julgadoras de certames artísticos. A relevância de sua atuação consolidou-se especialmente após ele assumir o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado e Cultura em 1961. No próximo capítulo, será explorada em detalhe sua atuação durante o primeiro mandato nesse cargo.

Assumir essa posição lhe proporcionou diversas oportunidades, incluindo convites para participar como jurado e crítico em mostras fora do estado. Esses convites, decorrentes de sua função de gestor ampliaram sua experiência estética e o mantiveram atualizado com as novidades artísticas de outras regiões.¹⁴² No entanto, o objetivo deste subcapítulo é analisar

¹⁴²Foram encontradas várias fontes de jornais que destacam a atuação de Ennio além das fronteiras do estado após ele assumir o Departamento de Cultura. Veja alguns exemplos: 1. Atuou como júri no Salão Sul América (BENITEZ, Aurélio. Seleccionados para Salão Sul América. **O Estado do Paraná**, Curitiba, maio 1982.); 2. “Ennio [...]

os primeiros textos críticos produzidos por Ennio, examinando: como estão estruturados; se há mais ênfase nos aspectos técnicos, estéticos, contextuais ou interpretativos das obras; como as críticas são fundamentadas e se utilizam evidências concretas para apoiar os pontos de vista, e se há equilíbrio entre observações objetivas e opiniões pessoais. Esses pontos permitirão uma compreensão mais profunda da abordagem crítica de Ennio no início de sua trajetória nessa atividade.

Merece atenção o fato de que, inicialmente, ele se arriscou na crítica contando com o repertório adquirido através de suas experiências no mundo artístico, sem uma formação acadêmica específica na área. Essa falta de formalidade não era incomum, pois até meados do século XX, o circuito artístico do Paraná apresentava um cenário de crítica que ainda se desenvolvia e buscava profissionalização. Na capital paranaense, a crítica frequentemente abordava os dados biográficos dos artistas, com ênfase reduzida nos elementos da obra em si. Além disso, a maioria das publicações de arte presentes nos jornais¹⁴³ consistiam em pequenas notas informativas, citando datas, horários e locais de eventos e exposições.¹⁴⁴

Iremos analisar os seguintes textos: *Miguel Bakun, Pintor Paranaense*, publicado em 29 de setembro de 1957; *Exposição Érico da Silva “Sala de Exposições, Ipase”*, agosto de 1961;

esteve durante a semana no Rio de Janeiro, definindo uma série de atividades que serão adotadas na área cultural [...]. (BAPTISTA, Nery. *Gazeta nas Artes. Gazeta do Povo*, Curitiba, dez. 1979); 3. A Fundação Bienal de São Paulo convidou 64 especialistas de diversas áreas para discutir nomes de artistas, entidades da América Latina e relação de nomes para a Bienal Latino-Americana. Entre os nomes de personalidades importantes, como Walter Zanini, Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Oscar Niemeyer, encontrava-se o nome de Ennio. (BIENAL de São Paulo faz seleção de artistas para Bienal Latino-Americana. Abr. 1978); 4. Ennio foi um dos nove membros da Comissão Nacional de Artes Plásticas criada pela Funarte. (BAPTISTA, Nery. Ennio na Funarte. *Gazeta do Povo*, Curitiba, jun. 1981).¹⁴³ Durante o levantamento das fontes documentais, foi possível notar que o principal espaço para a crítica de arte estava nos jornais, o que denota a atuação da imprensa como divulgadora cultural. Segundo, Campos e Souza: “A imprensa começou a ter um papel de destaque na vida social, principalmente no período que marcou a passagem do século XIX para o século XX, pois foi um momento caracterizado pelas transições de pequenas a grandes empresas jornalísticas nos principais centros urbanos brasileiros. Sua atuação passou a traduzir as novas ideias e os hábitos gerados pelas transformações vivenciadas pela população, tornando-se espaço privilegiado para a discussão dos problemas e rumos da sociedade.” CAMPOS, Névio de; SOUZA, Eliezer Félix de. *Imprensa no Paraná e o compare ao analfabetismo: trajetória e pensamento de Raul Gomes (1889-1975)*. *Revista HISTEDBR*, Campinas, n. 53, p. 133-152, dez. 2013. p. 135. Aqui, é válido destacar que, de acordo com Adalice Araújo, Nelson Luz foi o primeiro crítico de arte a se propor a analisar os elementos presentes nas obras de arte. Suas experiências plásticas enquanto artista supostamente contribuíram para o desenvolvimento de uma análise mais especializada. ARAUJO, Adalice. *Op. cit.*, 1972.

¹⁴⁴ OLIVEIRA, Luana Hauptman C. de. *Embates pela arte paranaense: Adalice Araújo entre a crítica jornalística e a direção do museu de arte contemporânea do Paraná (1986 a 1988)*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018. p. 32.

Pinturas de Érico da Silva (Sala de exposições da BPP), abril de 1963; *Guido Viaro* (Galeria GEAD/RJ), setembro 1963; e *Fernando Calderari* (Galeria GEAD/RJ), setembro de 1963.

O primeiro texto a ser analisado foi publicado em 29 de setembro de 1957, no jornal *Diário do Paraná*, sob o título *Miguel Bakun, pintor Paranaense* – primeiro texto crítico de Ennio.¹⁴⁵ O texto segue uma estrutura predominantemente descritiva e narrativa, com elementos de análise crítica. Na introdução, Ennio apresenta Miguel Bakun e seu ambiente de trabalho. O desenvolvimento do texto é a parte mais extensa e detalhada, onde são descritas as características e o estilo de Bakun, além de serem narrados episódios significativos de sua vida.

No trecho a seguir, foram mencionadas as preferências temáticas de Bakun, como paisagens bucólicas, e a técnica que utilizava, destacando a predominância de tons baixos em sua paleta, como verdes, azuis, terras e amarelos:

O raio de ação do pintor abrange, por ora, os arrabaldes da nossa pacata Curitiba, talvez um pouco mais além, não se afastando em demasia do itinerário dos ônibus ou eventualmente do trem, que levam a sítios bucólicos onde há caminhos, estradas de terra, cercas, árvores em flor, campos e matas, temas esses da especial predileção paisagista. [...] Entremeando marcas fluentes de pincel ou de uma rara espátula em matéria densa, o pintor obtém tons baixos em sua paleta, com a predominância de verdes, azuis, terras e amarelos que se juntam sem se misturarem inteiramente, cores essas que, na tela, vêm agora ganhando mais consistência e luminosidade.¹⁴⁶

Mais adiante, destacou-se a originalidade e a profundidade do trabalho de Bakun, apesar de sua formação autodidata:

São esses alguns dos elementos básicos que compõe a fórmula e o caráter do trabalho pictórico de Bakun e mostram a força desse artista singular que, malgrado sua pouca extensa escolaridade, se expressa de maneira às vezes próxima à erudição técnica e formal. Esse fato surpreendente só é realmente compreendido quando observador se conscientiza que, mesmo autodidata, é ele um artista incomum que, além das demais qualificações de seu fazer artístico, consegue nele incutir a espontaneidade e o frescor próprios da criação intuitiva.¹⁴⁷

Nos parágrafos seguintes, relatou-se a trajetória pessoal e profissional do artista, assim como aspectos de sua personalidade, oferecendo uma visão profunda de como ele era

¹⁴⁵Haygert, Aroldo Murá G. Parceiro da História. In: **40 anos de amistoso envolvimento com a Arte**. 21. ed. Curitiba, PR: Fundação Cultural, 2006. p. 15.

¹⁴⁶FERREIRA, Ennio Marques. Miguel Bakun, pintor paranaense. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 set. 1957.

¹⁴⁷*Ibidem*.

percebido, tanto como pessoa quanto como artista. A simplicidade de Bakun é evidenciada na descrição de seu modo de vestir: “Bakun, em seu vestir, não é propriamente uma pessoa elegante. Já disseram que o indefectível paletó caído em seus ombros magros parece estar pendurado em um cabide mal-acabado.”¹⁴⁸ Essa observação carrega uma crítica desnecessária à sua aparência, sugerindo uma imagem de descuido. Por outro lado, destacou-se a gentileza e generosidade de Bakun, que contrastavam com sua aparência exterior e sua possível desconfiança: “Os fortes traços fisionômicos – atenuados pelos olhos claros e tristes, bigode ruço e barba invariavelmente por fazer – escondem um espírito compassivo, amigável, generoso, que se sobrepõe, sempre que possível, à sua justificável e ingênua desconfiança.”¹⁴⁹ A expressão “barba invariavelmente por fazer” embora não anule os elogios, pode carregar uma conotação negativa, sugerindo uma impressão de desleixo. Bakun também foi descrito como alguém que evitava conflitos e tomava cuidado para não ofender os outros, mostrando respeito pelos sentimentos alheios: “Tem pavor de ferir a suscetibilidade de outros pintores, jamais externando opiniões críticas quando solicitado.”¹⁵⁰ Esses parágrafos revelam uma escrita de cunho biográfico e interpretativo, mas evidenciam uma tensão entre a descrição física do artista e sua personalidade. Essa dualidade sugere que o autor tentou captar as contradições entre a aparência exterior e a vida subjetiva de Bakun. Entretanto, essa abordagem pode tê-lo exposto ao ridículo, ao enfatizar sua aparência em detrimento de sua obra. Como hipótese, uma descrição pública como essa, publicada em um jornal, pode tê-lo entristecido, ao ver sua imagem física ressaltada de forma negativa.

No mesmo texto, Ennio descreveu um episódio ocorrido na galeria Cocaco de maneira detalhada, destacando as circunstâncias e a reação de Bakun. A narrativa é rica em detalhes e ilustra o engenho do artista diante de uma situação inesperada. Veja o trecho do texto:

Apareceu na Cocaco meses atrás vermelhíssimo, mostrando os ombros descascados e, certamente, também o resto do corpo, parecendo um desses estrangeiros de pele clara afogados pelo intenso verão tropical. Bakun não havia estado na praia. A verdade era bem outra e certamente mais prosaica: segundo ele, tudo começara nos arredores do Capão da Imbuía, na hora mais quente do dia. Ao divisar ao longe um detalhe na paisagem que chamou a sua atenção, tomou um atalho no campo deserto, encontrando pela frente terreno alagadiço. Uma suposta moita e capim que fluuava na água lodosa cedeu sob seus pés, fazendo com que afundasse até à cintura,

¹⁴⁸*Ibidem.*

¹⁴⁹*Ibidem.*

¹⁵⁰*Ibidem.*

impedindo-o de se movimentar. Ninguém por perto para ouvir seus gritos aflitos. Salvou-o da delicada situação uma grande tela recém iniciada na qual penosamente se apoiou até alcançar terra firme. Tirou toda a roupa suja de lama, lavou-a numa poça d'água mais limpa e esperou pacientemente que tudo secasse debaixo do abrasador sol deste nosso primeiro planalto, ele vestido como Deus o pôs no mundo. Daí a previsível vermelhidão, quase um lacre.¹⁵¹

No texto, destacou-se o fato de Ennio se comunicar diretamente com o artista em vários trechos. Esse estilo de escrita, no qual o autor se dirigia diretamente a Bakun, não apenas conferiu um tom pessoal à narrativa, mas também indicou uma relação de proximidade e familiaridade. Como exemplificado a seguir: “Bakun, pinte, se for preciso, portas de aço, letreiros, cartazes e vitrines, coisas que você já fez antes para sair de apertos. Mas faça sua arte como bem lhe aprouver, continue a conversar com os quadros e não dê ouvidos aos que, de alguma maneira, possam perturbá-lo.”¹⁵² Aqui, Ennio pareceu oferecer conselhos encorajadores. A escolha das palavras como “pinte”, “faça sua arte”, e “continue a conversar com os quadros” implicou uma relação próxima. O autor não está apenas falando sobre Bakun, mas falando com ele.

Ao analisar a estrutura desse texto crítico elaborado por Ennio, percebe-se que o autor enfatizou principalmente os aspectos contextuais e interpretativos da obra do artista. Embora tenha havido algumas descrições técnicas e estéticas, como a paleta de cores utilizada pelo pintor, o foco principal do texto esteve na contextualização da vida e da personalidade de Bakun e na interpretação de suas obras à luz de uma história pessoal. As críticas foram fundamentadas na observação direta e na compreensão do contexto em que foram criadas. Ennio utilizou exemplos concretos da vida de Bakun para ilustrar e apoiar seus pontos de vista, como suas experiências na Marinha e suas interações com a natureza e com outras pessoas. Isso tornou a análise interessante, uma vez que o artista abordado é expressionista, ou seja, suas produções estavam correlacionadas com seu modo de viver e perceber o mundo. No entanto, deve-se levar em conta que o texto careceu de uma análise mais detalhada dos elementos formais e estéticos das obras.

Diferentemente da estrutura predominantemente narrativa do texto *Miguel Bakun, pintor Paranaense*, o segundo e o terceiro textos selecionados para análise possuem uma estrutura direta e concisa, ambos tratando do pintor, cenógrafo, vitrinista e ilustrador Érico da

¹⁵¹*Ibidem.*

¹⁵²*Ibidem.*

Silva (1932).¹⁵³ O primeiro escrito, *Exposição Érico da Silva*, refere-se à primeira exposição individual do artista na Galeria do IPASE, em agosto de 1961. O segundo escrito, *Pinturas de Érico da Silva*, abordou uma exposição realizada em abril de 1963.

Quando Ennio escreveu o primeiro texto sobre a exposição individual de Érico, ele já atuava como diretor do Departamento de Cultura, o que o destacava no meio cultural e lhe rendia convites para escrever textos críticos e análises para catálogos e exposições. A análise crítica de Ennio seguiu uma progressão lógica, começando com a introdução do artista e suas habilidades, passando por características pessoais, e terminando com expectativas para o futuro. Ele organizou essas ideias em quatro curtos parágrafos, conforme descrito a seguir:

Acompanhando os trabalhos da comissão julgadora do V Salão de Artes Plásticas para Novos, chamou-nos a atenção o conjunto de obras apresentado por Érico da Silva, um artista em início de desenvolvimento, mas de apreciável força expressiva, dono de um *savoir faire* pouco comum, mesmo em pintores já consagrados.

Essa habilidade no manejo do pincel e da espátula deve-se, em parte, ao fato de Érico ser possuidor daquela curiosidade viva e irrequieta própria dos autênticos e versáteis artesões.

Curioso, trabalhador e habilidoso, descobriu, talvez de repente, que a tela seria um laboratório magnífico para suas lucubrações artísticas. Iniciou com entusiasmo e não mais parou.

Nossos votos, pois, para que esse afã não seja em vão e que sua pintura amadureça sem distorções fáceis ou modismos convencionais.¹⁵⁴

O autor concluiu com uma nota positiva, expressando a esperança de que o esforço do artista não fosse em vão e que ele continuasse a se desenvolver artisticamente. Curiosamente, o segundo texto elaborado por Ennio sobre o artista refere-se a uma exposição realizada na BPP em 1963. A estrutura desse segundo texto assemelha-se à organização do texto anterior. Ambos destacaram a força expressiva, a habilidade técnica e ressaltaram a autenticidade do trabalho de Érico, evitando modismos. O primeiro desejava que sua pintura amadurecesse sem “distorções fáceis e modismos convencionais”, enquanto o segundo mencionou sua

¹⁵³Érico da Silva, nascido em Itajaí/SC, é um artista versátil. Em 1949, mudou-se para Curitiba, onde, a partir de 1959, passou a se envolver com o Círculo de Artes Plásticas e o Centro de Gravura do Paraná. Na década de 1960, realizou sua primeira exposição individual na Galeria IPASE e integrou o Grupo Um, juntamente com Alberto Massuda, René Bittencourt e Waldemar Rosa. Duante esse período, também recebeu diversos prêmios por seu trabalho como vitrinista e cartazista. *BIOGRAFIA Érico da Silva. Galeria de Arte André*, s/d. Disponível em: <<https://galeriandre.com.br/artistas-interna/92/erico-da-silva/>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

¹⁵⁴FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a Arte**. 21. ed. Curitiba, PR: Fundação Cultural, 2006. p. 32.

preocupação em não sucumbir ao “convencionalismo piegas”. Ambos os textos fornecem uma visão abrangente sobre Érico da Silva. Enquanto o primeiro deu ênfase à sua habilidade técnica e entusiasmo inicial, o segundo destacou sua maturidade artística. Veja a seguir:

Nesse contínuo desenvolvimento deixa transparecer a preocupação realmente sincera de não sucumbir ao convencionalismo piegas. Ao contrário: em um autêntico trabalho revitalizador, muito pincel, muita tinta e muito fosfato foram gastos desde sua última exposição individual em 1961.¹⁵⁵

Além desse texto produzido em 1963, Ennio também elaborou uma crítica sobre uma exposição de Guido Viaro e Fernando Rogério Senna Calderari (1939-2021) na Galeria GEAD, no Rio de Janeiro, no mesmo ano. Essas críticas seguem um formato curto e informativo, provavelmente para se adequar ao contexto de uma sala de exposições, onde textos breves são mais acessíveis aos visitantes, permitindo uma leitura rápida das ideias principais sem exigir muito do leitor.

A crítica sobre as novas produções de Viaro adotou um tom reverente e informativo, destacando sua influência na comunidade local como professor. Ennio observou que muitos dos alunos de Viaro carregavam traços de seu ensino: “Professor personalíssimo – inclusive do companheiro de exposição – deixou atrás de si um caudal de forte influência, do qual muitos de seus alunos não conseguiriam se libertar inteiramente.”¹⁵⁶ Mais adiante, Ennio comentou sobre a dificuldade de Viaro em se afastar da figuração, dizendo que essa característica está profundamente enraizada em seu temperamento e formação artística. Ele finalizou o texto destacando as características técnicas e estilísticas das obras expostas mais recentes de Viaro:

Escolheu ele para esta mostra, uma sequência de novos trabalhos, que lembram, através da monotipia, a técnica dos afrescos dos primitivos italianos, numa supressão quase total de matéria, nos quais é de se notar o desenho forte e sem filigranas e o fácil domínio da composição, requisitos sempre presentes em sua obra.¹⁵⁷

O texto sobre Fernando Calderari seguiu uma estrutura similar à das críticas anteriores, enfatizando suas origens, desenvolvimento artístico, reconhecimento e prêmios, bem como suas técnicas e estilos únicos, além de suas influências e contribuições para a arte regional. A crítica iniciou-se contextualizando a origem do artista e seu início modesto no cenário artístico,

¹⁵⁵*Ibidem.*

¹⁵⁶*Ibidem*, p. 36.

¹⁵⁷*Ibidem.*

destacando sua rápida ascensão e classificando-o como um “fenômeno” na cena paranaense. Também enfatizou suas realizações, citando: “Obteve, praticamente em dois anos, os mais cobiçados e importantes prêmios de desenho e pintura a que um jovem de 24 anos poderia aspirar, sem jamais ter perdido a consciência de sua condição artística em desenvolvimento.”¹⁵⁸ O texto finalizou ressaltando o reconhecimento do artista, afirmando que “[...] seu expressivo currículo tem confirmado as previsões otimistas de Lourival Gomes Machado, externadas pelo renomado crítico quando de sua participação na comissão julgadora que concedeu ao pintor o prêmio de Melhor Artista do Paraná no II Salão de Curitiba.”¹⁵⁹ Enfim, a crítica foi abrangente e elogiosa, destacando a origem humilde do artista e sua rápida validação no cenário artístico.

As críticas de Ennio sobre Guido Viaro, Fernando Calderari e Érico da Silva refletem a preocupação do crítico em analisar não apenas a técnica e o estilo dos artistas, mas também sua evolução e impacto na arte paranaense. Essas descrições, embora sucintas, ajudavam a criar um panorama compreensivo das trajetórias dos artistas, destacando suas respectivas importâncias no cenário paranaense. Apresentam aspectos biográficos, conferindo um caráter contemplativo e elogioso.

Enquanto esses textos fornecem uma análise geral dos artistas e de suas obras, o texto sobre Miguel Bakun, embora sendo o primeiro escrito crítico produzido por Ennio, destaca-se pela estrutura e abordagem mais pessoal. Foca mais na pessoa por trás da arte, detalhando sua vida, personalidade, experiências e até incidentes cotidianos. Outro aspecto importante é que os artistas analisados por Ennio estavam vivenciando e atuando como agentes no processo de “consolidação do moderno” no estado do Paraná. Calderari e Érico da Silva, por exemplo, estavam no início de carreira e viviam em Curitiba. Bakun, embora mais experiente, também atuava nesse meio, assim como Viaro, que acompanhava de perto essas transformações. Ou seja, todos viviam no mesmo contexto cultural e artístico de Ennio; alguns frequentavam a Cocaco e faziam parte do mesmo círculo de amizade. Esse contexto confere um caráter pessoal às críticas do autor e revela sua possível preferência por artistas com tendências modernizantes.

¹⁵⁸*Ibidem*, p. 34.

¹⁵⁹*Ibidem*.

As críticas de Ennio demonstraram uma abordagem espontânea e expressionista. Sua ênfase esteve nos aspectos emocionais, subjetivos e simbólicos das obras, indo além de uma análise técnica. Ele buscou uma imersão nos significados subjetivos que as obras expressavam, conectando-os com as vivências dos artistas analisados. Considerando que os críticos de arte atuam como intelectuais mediadores, apresentando ideias fundamentadas e promovendo a discussão sobre a integração entre a obra, o artista e o público, é interessante avaliar os textos de Ennio no início de sua carreira sob essa perspectiva. Anne Cauquelin aponta que “[...] o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: o dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos. Ele ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra ‘em geral’[...]”.¹⁶⁰ Ou seja, ao tornar-se especializado diante de uma extensa bagagem cultural e mostrar-se capaz de decifrar e de teorizar as novas formas plásticas de composição, ele “[...] não se limita apenas a traduzir a linguagem artística ao público, mas também fornece novos significados aos trabalhos artísticos.”¹⁶¹

O historiador Frederico de Moraes, em um texto de 1982, refletiu sobre a função do crítico de arte:

O artista vela, o crítico desvela. Ou seja, para permitir que a obra viva sua própria estrutura, expresse seus valores formais, o artista recalca, nela, as motivações de fundo subjetivo que permitiram sua existência. Muitas vezes, para viver, a obra precisa destruir a biografia do artista. O crítico, por sua vez, ao tentar decifrar o mistério da obra, decodificá-la, acaba por desvelar aquilo que foi velado pelo artista. Mas à medida que agrega valores à obra, torna a velar a obra que em cada leitura, se faz outra. A história de uma obra de arte é, assim, um jogo infundável de veladuras e desveladuras, de revelações parciais.¹⁶²

Ennio exemplificou alguns desses conceitos de Cauquelin e Moraes. Ele traduziu a linguagem artística de forma acessível, construindo uma imagem compreensível dos artistas e suas obras, alinhando-se com Cauquelin. Aplicou conceitos defendidos por Moraes ao desvelar as motivações subjetivas dos artistas e ao agregar valor às suas obras, contextualizando-as historicamente e culturalmente. No entanto, suas críticas careceram de uma análise técnica

¹⁶⁰CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 37 e 38.

¹⁶¹KRAMAR, Amanda Aide Gabardo. **Crítica de arte e modernidade**: entre a formação do artista e a educação do espectador (1940-1950). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018. p. 15.

¹⁶²MORAIS, Frederico. Bette Kalache. In: **Funarte**. Galeria Sergio Milliet, 1982.

mais profunda das obras em si. Ennio forneceu informações sobre o contexto e influências dos artistas, mas faltaram observações detalhadas sobre as técnicas, a composição, o uso da cor e os temas, elementos que também criam significado e impacto na obra de arte. Essa análise técnica mais detalhada é essencial para uma compreensão completa das obras e para agregar ainda mais valor ao trabalho crítico.

Luana Hauptman afirma que, no Paraná, o cenário da crítica foi construído de maneira fragmentada em relação ao eixo Rio de Janeiro/São Paulo.¹⁶³ Ainda assim, os profissionais atuantes, como Ennio na Cocaco, por exemplo, incentivaram debates sobre a modernidade, até porque os artistas já faziam uso dos novos elementos e técnicas, inspirados nas tendências artísticas de ruptura e vanguarda que se iniciaram no final do século XIX na Europa. O contato com esses experimentos desencadeou o desenvolvimento de uma construção criativa de uma linguagem plástica própria para muitos artistas.

Diante de um cenário no qual a arte se transforma e passa a exercer cada vez mais um papel contestador, o estudo sobre - extrapola os limites do estético. Assim, “[...] analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova sentido”.¹⁶⁴ Ao reconhecer e compreender que a arte desenvolve um papel importante na sociedade, realizar análises que considerem esses fatores são indispensáveis para entender as produções como saber cultural e estético. Apenas no final da década de sessenta, a entrada de Adalice Araújo na crítica marcou um processo de profissionalização no estado.¹⁶⁵ Entretanto, mesmo em um ambiente potencialmente mais favorável, nota-se que a atividade crítica ainda era pouco disseminada. Nesse contexto, Ennio, embora ainda não realizasse à crítica “especializada”, ousou aventurar-se nesse campo, contribuindo para o desenvolvimento e a difusão da crítica de arte no Paraná.

¹⁶³OLIVEIRA, Luana Hauptman C. de. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁴CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 151.

¹⁶⁵OLIVEIRA, Luana Hauptman C. de. *Op. cit.*, p. 32.

4. DEBATES, CONTROVÉRSIAS E A TRAJETÓRIA DE ENNIO MARQUES FERREIRA NO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES (1961-1964)

Neste capítulo, investigaremos a mudança no papel desempenhado por Ennio Marques Ferreira, que partindo de sua experiência como proprietário de uma galeria particular, seu envolvimento com a crítica de arte e sua atuação como artista, deparou-se com um novo desafio: assumir a direção do Departamento de Cultura da SEC durante o período de 1961 a 1969. Período em que passou a assumir diversas funções burocráticas relacionadas ao cenário cultural, com ênfase nas artes plásticas.¹⁶⁶ Esta transição, que o levou da iniciativa privada, onde atuava intimamente com as artes, para órgãos de gestão pública no cenário cultural do Estado do Paraná, nos permite analisar as complexas dinâmicas do mundo artístico. Este capítulo tem como objetivo examinar como as transformações foram conduzidas por Ennio, os obstáculos encontrados e o impacto decorrente de sua gestão entre os anos de 1961 e 1964, coincidindo com o mandato do governador Ney Braga. Ao abordar esses aspectos, busca-se compreender não apenas os desafios individuais enfrentados, mas também a sua influência substancial no panorama cultural do estado. Para contextualizar o ambiente em que nosso agente atuava, é imprescindível analisar eventos correlatos, especialmente aqueles vinculados ao Salão Paranaense de Belas Artes, dada sua atuação como diretor do Departamento Cultural. Ao realizar essa análise, busca-se elucidar os elementos-chave que moldam o cenário cultural no qual nosso agente desempenhou um papel significativo.

Conforme delineado nos capítulos anteriores, percebe-se que Ennio assumiu papéis multifacetados nas esferas artísticas, transitando habilmente entre ser artista, crítico e galerista. Esta fase de sua vida artística coincidiu com o processo de consolidação do ideário moderno das artes plásticas no Paraná, à medida que a década de 1950 se desdobrou para os anos de 1960. Durante esse momento, as tensões internas no cenário artístico do estado eram nutridas por influências de diversas orientações, representadas tanto pelos adeptos das abordagens acadêmicas, quanto pelos artistas modernos. Freitas comenta que essa luta entre abordagens tradicionais e modernas era representada como um “duelo arquetípico”, o que significa que essa luta emblemática, estava enraizada como se fosse uma narrativa essencial

¹⁶⁶SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Currículo de Ennio Marques Ferreira**. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Dossiê de Ennio Marques Ferreira, currículo, pasta t/a 1.5 PR.

na história da arte paranaense. Ele sugere que tal conflito era inevitável na cena artística, mesmo à medida que a década de 1960 se aproximava, e que ainda desempenhava um papel significativo nas discussões e no desenvolvimento da arte na região.¹⁶⁷

No terceiro capítulo de sua dissertação intitulada *Escolhas Abstratas: Arte e Política no Paraná (1950-62)*, Geraldo Leão descreveu a transformação das relações entre as forças que promoviam as ideias de abordagens inovadoras na arte no Paraná durante a transição das décadas de 1950 para 1960. Inicialmente, Leão observa que os defensores dos valores artísticos conservadores mantinham uma influência oficial, sendo representados em grande parte pelos professores da Escola de Música e Belas Artes, e seus simpatizantes no governo. Entretanto, o texto indica que, com o fim do mandato do governador Moysés Lupion em 1961, as forças a favor da arte moderna começaram a ganhar terreno, alinhando-se com a mudança na orientação política.¹⁶⁸ Porém, a mudança não foi meramente resultado da substituição parcial das forças políticas ou da chegada de um governador “simpático à arte moderna”. Conforme o autor destaca posteriormente, “o processo é o resultante do cruzamento de diversos fatores políticos, sociais e estéticos [...]” que possibilitaram uma transformação na produção artística no Paraná durante os anos 1960.¹⁶⁹

De fato, durante o governo de Moysés Lupion (1956-1960), a concepção predominante em relação às artes seguia os parâmetros estabelecidos por Andersen e seus discípulos, o que implicava uma preferência por uma forma mais naturalista de representação artística.¹⁷⁰ No entanto, no governo subsequente de Ney Braga (1961-1965), houve uma alteração nessa abordagem. Conforme Freitas observa, os responsáveis pela política cultural desse governo não demonstraram necessariamente apoio explícito à abstração, mas eles concederam poder

¹⁶⁷FREITAS, Artur. *Op. cit.* p. 103.

¹⁶⁸Ainda que a riqueza do Paraná tivesse sua origem na agricultura e Curitiba mantivesse seu caráter regional, havia uma expectativa de eficácia de modernização nas décadas de 1950-60, seguindo a tendência observada em outras regiões. No segundo governo de Moysés Lupion (1956-1960), por exemplo, emergiu um discurso modernizador alinhado às propostas políticas nacionais, que refletiam o espírito do governo de (JK) Juscelino Kubitschek (1902-1976). Essa abordagem “desenvolvimentista” também influenciou a gestão de Ney Braga na prefeitura de Curitiba, entre 1954 e 1958, quando ele se envolveu na promoção de reformas urbanas na cidade. Entretanto, somente quando Ney Braga assumiu o governo do estado, entre 1961 e 1965, é que a ideia de modernização tomou forma concreta em um projeto que visava industrializar o Paraná, propondo a utilização de recursos agrícolas para financiar a expansão industrial. LEITE JÚNIOR, Hor-Meyll T.; ESCOBETO, Marcel Luiz. **Moysés Lupion: civilizador do Paraná.** Curitiba, PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2006. p. 256-265.

¹⁶⁹CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 74-75.

¹⁷⁰*Ibidem.*

político real a indivíduos que eram adeptos da não-figuração artística naquele momento. Isso sinalizava uma maior abertura a formas de arte inovadoras. Contudo, o autor também ressalta a importância de questionar as relações de causa e efeito entre a produção artística e o poder político. Ou seja, a mudança na política cultural não necessariamente determina o tipo de arte que é produzida, e essa transformação não deve ser encarada como uma preferência estilística pré-determinada pelo governo. Isso sugere que a relação entre arte e política não é linear e unidirecional, mas sim sujeita a numerosas nuances e diversas influências.¹⁷¹

O que se sabe é que o contexto político e econômico da época, impulsionado pelo governo de Ney Braga, criou um terreno fértil para a renovação cultural, permitindo que as instituições artísticas se adaptassem às demandas de uma sociedade em desenvolvimento. No entanto, a mudança de rumo no que diz respeito às transformações na arte foi, em certa medida, viabilizada pelas alterações na composição do Salão Paranaense, considerada “grande instância de validação das tendências”, que, por sua vez, dependia das orientações escolhidas por seus diretores no Departamento de Cultura do Estado do Paraná.¹⁷²

Vale ressaltar que, como abordado no segundo capítulo, as produções artísticas com tendências modernas podem ser vistas como fruto de um inconformismo sedimentado por um grupo de artistas e intelectuais, muitos dos quais eram frequentadores assíduos da galeria Cocaco. De acordo com Leão, essa movimentação ganhou influência à medida que suas ideias encontraram eco em jornalistas e intelectuais, que tinham trânsito livre e acesso ao governo do Estado. Eles perceberam a necessidade premente de preencher uma lacuna em Curitiba e, por extensão, no estado do Paraná, relacionada à ausência de um local ou espaço destinado a abrigar manifestações contemporâneas.¹⁷³ É nesse contexto que Ennio Marques Ferreira se tornou um agente de reviravolta na orientação artística dos setores culturais do governo do estado. Ele foi nomeado para exercer a função de diretor do Departamento de Cultura, como

¹⁷¹FREITAS, Artur. *Op. cit.* p. 103-106.

¹⁷²Freitas sugere que as relações de poder e influências na cultura são complexas e não podem ser facilmente deduzidas apenas com base em suposições. Ele argumenta que as relações entre os diversos níveis hierárquicos de poder, como o Gabinete do Governador, a Secretaria de Educação do Estado, a direção do Departamento de Cultura e o júri de seleção do Salão Paranaense, “[...] não deve ser interpretado numa linha direta e logicamente dedutível [...]”. Ou seja, embora se possa especular que o apoio do governo Ney Braga ao abstracionismo nas artes plásticas poderia estar relacionado às ideias de progresso e modernidade, bem como a entrada da arte politicamente engajada, essas são apenas conjecturas. Desse modo, o autor destaca que seria necessário uma pesquisa específica para compreender as verdadeiras motivações por trás das decisões de poder em relação à arte abstrata. *Ibidem*, p. 107.

¹⁷³CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 75.

consequência de sua atuação e iniciativa na Cocaco, que não apenas acolheu, mas também promoveu artistas com propostas inovadoras. Além disso, sua trajetória foi moldada por influências familiares e interesses políticos, que enriqueceram sua visão e compromisso com a cultura. Em 1961, o convite para que Ennio assumisse a direção do Departamento de Cultura, então integrado à Secretaria da Educação e Cultura, foi formulado por Mário Braga Ramos (1921-1993), então ocupante do cargo de secretário da Educação e Cultura no governo Ney Braga.¹⁷⁴

Em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná* em 2 de setembro de 1984, Ennio recordou sua experiência pessoal ao ser nomeado diretor do Departamento de Cultura. Durante a conversa, ele revelou que a indicação para esse cargo de grande relevância no cenário cultural veio do jornalista e escritor pernambucano Fernando Pessoa Ferreira (1932-2010). Ennio admitiu que, inicialmente, ficou surpreso e até mesmo perplexo com a indicação para um cargo que, à primeira vista, parecia distante de sua trajetória como funcionário da área técnica da agricultura na Fundação de Colonização e Imigração.¹⁷⁵

Fernando Pessoa Ferreira, um nome que marcou Curitiba ao longo de uma década, desempenhou um papel crucial na efervescência cultural e jornalística da cidade durante os anos 50. Suas crônicas perspicazes ganharam destaque na imprensa local, com contribuições notáveis tanto no jornal *O Estado do Paraná* quanto na revista *Panorama*. Com o tempo, ele se uniu à equipe de Ney Braga, que estava na disputa pelo cargo de governador. Essa integração não apenas o levou a ser nomeado superintendente do Teatro Guaíra,¹⁷⁶ mas também a recomendar Ennio para a Diretoria de Assuntos Culturais.¹⁷⁷ No entanto, a indicação de Ennio para o cargo pode ser interpretada como um fruto de sua ampla rede de contatos, muitos deles vinculados à Cocaco. Segundo o jornal *Diário do Paraná*, em uma edição de 15 de novembro de 1957, Ennio conquistou simpatizantes e se tornou uma figura admirada após a sua galeria consolidar-se como ponto de encontro favorito para aqueles que se interessavam por arte e literatura na cidade. É relevante mencionar que o poeta, responsável pela indicação

¹⁷⁴DEPARTAMENTO de imprensa oficial do estado. **Estado do Paraná**, Curitiba, fev. 1961.

¹⁷⁵FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.*, 1984.

¹⁷⁶Em 1963, Fernando Pessoa Ferreira mudou-se para São Paulo, após ter introduzido várias iniciativas de grande importância no Teatro Guaíra, tais como a criação de um curso permanente de teatro e a fundação do Teatro de Comédia do Paraná (TCP).

¹⁷⁷MILLARCH, Aramis. *A Cocaco sua época & sua gente*. **O Estado do Paraná**, Curitiba, jun. 1979.

de Ennio, prestigiou a exposição de abertura da Cocaco e, na época, dedicou um poema ao pintor Loio Pérsio.¹⁷⁸

Em relação à nomeação de Ennio Marques Ferreira, o jornal *O Estado de São Paulo* de março de 1961 destacou sua designação como diretor do Departamento de Cultura da SEC, ressaltando a aprovação e o reconhecimento da comunidade artística local em relação a essa escolha. Essa apreciação foi expressa por meio de uma homenagem concedida a ele. Além disso, o jornal enfatizou suas qualidades artísticas e a expectativa de que ele desempenhasse um papel amigável e competente na gestão dos assuntos culturais do estado.

O sr. Ennio Marques Ferreira, um dos melhores desenhistas do Paraná e novo diretor do Departamento de Cultura será alvo, de uma homenagem por parte de pintores, escritores e intelectuais por motivos de sua nomeação para aquele importante cargo. [...] Ressalta-se que essa homenagem constituir-se-á ainda uma manifestação de contentamento da classe artística do Paraná pela acertada nomeação de Ennio Marques Ferreira para esse cargo tão importante para os setores culturais do Paraná, de vez que o novo titular é pessoa de reconhecido valor artístico e saberá assim cuidar com carinho as coisas que dizem respeito à arte e cultura no Estado.¹⁷⁹

Outro jornal da época relata a organização de um jantar em homenagem a Ennio, em reconhecimento à sua nomeação ao novo cargo. O trecho a seguir fornece detalhes sobre o evento:

A homenagem constará de um jantar que deverá realizar-se amanhã às 20:00 horas no Restaurante Casagrande. Essa homenagem constituir-se-á ainda numa manifestação de contentamento por parte dos artistas e intelectuais pela acertada nomeação, pelo governador Ney Braga, do sr. Ennio Marques Ferreira para esse importante cargo.¹⁸⁰

Após o jantar realizado em 8 de abril de 1961 no Restaurante Casagrande, o jornal *O Estado do Paraná*, na semana seguinte, destacou a presença de algumas das personalidades notáveis que prestigiaram o evento, incluindo críticos de renome e figuras proeminentes no cenário das artes e da cultura nacional.

Esteve bastante concorrido o jantar em homenagem ao Sr. Ennio Marques Ferreira, realizado no sábado, na Cantina Casagrande. Prestigiaram o acontecimento os críticos: Lourival Gomes Machado de *O Estado de São Paulo*, José Geraldo Vieira da *Folha de*

¹⁷⁸AINDA a “Cocaco”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 nov. 1957. p. 2.

¹⁷⁹BENITEZ, Aurélio. Salão de Curitiba: Ennio Marques Ferreira. *O Estado de São Paulo*, mar. 1961.

¹⁸⁰HOMENAGEM ao diretor do departamento de cultura. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 07 abr. 1961

São Paulo, Marc Bercowitz da *Revista Leitura* e Alúzio de Paula Diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.¹⁸¹

Assim, é plausível supor que eventos como este tenham proporcionado oportunidades valiosas para o *networking* e a colaboração entre figuras proeminentes da cultura e da mídia. Esta ocasião não apenas poderia ter permitido a Ennio, na época, estabelecer conexões sólidas no universo da cultura e das artes, mas também poderia ter servido como plataforma para fortalecer essas relações. Além disso, a presença de personalidades influentes, como diretores de museus e críticos de arte, provavelmente teria demonstrado um apoio e reconhecimento significativo do meio artístico naquele período.

Com base nas informações veiculadas pelos jornais da época, é plausível deduzir que a nomeação de Ennio Marques foi vista como uma escolha acertada pelo governador Ney Braga. Alguns membros da comunidade artística e intelectual da capital paranaense expressaram seu contentamento com a designação de Ennio como novo diretor do Departamento de Cultura da SEC. Neste contexto, é relevante considerar o paralelo entre ideias políticas e inovação artística. O governador Ney Braga, aspirava retirar o estado de sua condição provinciana e transformá-lo em um líder na produção econômica nacional, com um foco firme na ideia de progresso acelerado e modernização, alinhando-se a uma abordagem desenvolvimentista.¹⁸² Isso criou um ambiente favorável à renovação que Ennio buscava no Departamento Cultural. Essa dinâmica pode ser vista como uma espécie de correspondência: o governador estava empenhado em modernizar o estado, enquanto Ennio almejava avançar no processo de modernização, especialmente no contexto do Salão Paranaense.

4.1 AGENTES DE RUPTURA RECONFIGURAM O CENÁRIO CURITIBANO

Como mencionado anteriormente, Ennio, um dos fundadores da galeria Cocaco e um agente/artista que desempenhou um papel significativo no movimento de renovação de 1957, manteve-se no epicentro das discussões sobre a arte moderna no Paraná. Sua influência e

¹⁸¹CURITIBANO Júnior movimentou a tarde de domingo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 abr. 1961.

¹⁸²KUNHAVALIK, José Pedro. **Ney Braga: trajetória política e bases de poder**. 1999. 227 f. Dissertação (Mestre em Sociologia) – Pós-graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999. p. 70.

participação ativa na cena artística o conduziram à posição de diretor do Departamento de Cultura, onde assumiu a responsabilidade de elaborar e implementar planos estratégicos para o desenvolvimento cultural regional. Ao assumir essa nova função, Ennio deu continuidade ao processo de “renovação” das artes plásticas, termo cunhado por Adalice, desempenhando um papel crucial na implementação do projeto de institucionalização da arte moderna no Paraná. Inicialmente, ele incentivou as manifestações abstracionistas, com ênfase no informalismo, contribuindo para a diversificação e expansão do panorama artístico na região.¹⁸³ Essa contribuição se reflete na resposta de Ennio a uma pergunta sobre as obras de arte produzidas nos anos de 1950-60, conforme relatado pelo jornal.

A arte naquela época era muito conservadora. Todos os artistas eram “acadêmicos”. A partir dos anos 60 houve um movimento de revolução. Na época eu organizava o Salão Paranaense e fiz o possível para oxigenar o ambiente artístico, trazendo para a comissão julgadora críticos de arte de categoria e deixando de lado políticos e artistas que antigamente eram chamados e perpetuavam este caráter conservador da arte. A partir da década 60 prevaleceu então a arte moderna.¹⁸⁴

Na mesma ocasião, quando questionado sobre o panorama artístico em Curitiba, Ennio descreveu o ambiente como bastante rudimentar:

O ambiente artístico de Curitiba era bastante primário. Os artistas trabalhavam com bastante dificuldade. Tinham de expor em lojas cujos donos cediam, quase sempre de má vontade, espaço. E não havia a figura do marchand. Não havia um mercado de arte propriamente dito. Os marchands eram os amigos dos artistas, num esquema amador. Enfim, era realmente muito fraco.¹⁸⁵

A partir dessa citação, afirma-se a ideia de que, num contexto cultural em que quase não existia um mercado de arte capaz de proporcionar autonomia profissional, os artistas locais encontravam-se na necessidade de buscar reconhecimento oficial.¹⁸⁶ Nesse cenário, o Salão Paranaense se destacava como a principal vitrine para as produções artísticas locais, sendo almejado tanto por artistas figurativos quanto por jovens abstracionistas em busca de visibilidade e legitimação. De acordo com a pesquisadora Lilian Gassen, a importância do Salão

¹⁸³ FERREIRA, Ennio Marques. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 dez. 1962.

¹⁸⁴ O fundador da arte paranaense: Ennio Marques Ferreira comenta os rumos das artes plásticas no século que termina. **Jornal do Estado**, Curitiba, 11 dez. 2000.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ FREITAS, Artur. *Op. cit.* p. 108.

era notável, pois endossava as obras reconhecidas como de alta qualidade, ao mesmo tempo em que impulsionava a comercialização das criações dos artistas laureados durante o evento.¹⁸⁷ Dessa forma, tornava-se crucial para os jovens artistas com propostas modernas conquistarem a visibilidade proporcionada pelo Salão. Para alcançar esse objetivo, conforme indicado por Leão, artistas e intelectuais desenvolveram e implementaram uma estratégia para ocupar os cargos de liderança da Secretaria de Estado e Cultura (SEC), responsáveis pela gestão das instituições locais de arte e do próprio SPBA.¹⁸⁸ Em uma entrevista concedida ao pesquisador Geraldo Leão, Eduardo Rocha Virmond recordou:

Fomos pedir ao futuro governador, que seria o Ney Braga, que tinha sido eleito em novembro ou outubro, que ele nomeasse o Ennio Marques Ferreira como Diretor do Departamento de Cultura. Aí, eu digo, eu sou o diretor do MAP e, com o Ennio, nós vamos fazer uma dupla [...] e fizemos, então, o primeiro Salão de Arte que o próprio museu fez, que tinha uma parte nacional e uma parte local.¹⁸⁹

A partir desse depoimento, torna-se evidente que o objetivo principal era revitalizar a cena da burocracia cultural, inserindo dirigentes capazes de transformar a face das instâncias de consagração artística do Estado. Adicionalmente, o relato nos permite deduzir que a nomeação de Ennio não se limitou apenas ao respaldo do poeta Fernando Pessoa Ferreira. A articulação para sua designação envolveu diversas pessoas, incluindo seu primo, Virmond.

Observa-se que Virmond, advogado e jornalista, já ocupava, naquele momento, o cargo de diretor do primeiro Museu de Arte do Paraná (MAP), fundado em 1960. Criado como uma iniciativa privada, o MAP foi concebido com o auxílio do jornal *Diário do Paraná*, e contou com o comprometimento da classe artística, conforme destacou o jornalista Aramis Millarch.¹⁹⁰ Inicialmente, o museu operou por três anos no segundo andar da BPP, de maneira provisória e sem uma sede própria. Essa instituição foi estabelecida com o patrocínio do empresário e

¹⁸⁷GASSEN, Lílian Hollanda. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. p. 29.

¹⁸⁸CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 95.

¹⁸⁹VIRMOND, Eduardo Rocha. *Apud* CAMARGO, *op. cit.* p. 79.

¹⁹⁰MILLARCH, Aramis. O Museu que Suzana quer (para João inaugurar). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 dez. 1986.

jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968),¹⁹¹ em um período no qual os Diários Associados consolidavam uma significativa presença na comunicação do país.¹⁹²

A inauguração do MAP ocorreu no dia 29 de março de 1960, coincidentemente, data que também corresponde ao aniversário da fundação de Curitiba, com uma exposição de parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), composta pela pintura *Arlesiana* do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) e dez esculturas do francês Edgar Degas (1834-1917), dentre outras obras de pintores nacionais, como Guignard (1896-1962), Portinari, Bernardelli (1858-1936), entre outros.¹⁹³ Essa mostra gerou ampla repercussão tanto dentro quanto fora do estado, especialmente por apresentar obras de artistas de renome internacional ao público paranaense.

É importante considerar que, ao contrário do que aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde a arte foi impulsionada no pós-guerra por investidores privados, conhecidos como “capitães da indústria”, como Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP); Ciccillo Matarazzo (1898-1977), responsável pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP); e Raymundo Ottoni de Castro Maia¹⁹⁴ que liderou um grupo de empresários que iniciaram o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). No Paraná, a trajetória tomou um rumo distinto. Aqui, uma parcela significativa da produção artística foi fomentada pelo estado, contrastando com o apoio do setor privado. Essa diferenciação ressalta não apenas as particularidades do desenvolvimento artístico na região, mas também a influência do contexto político e econômico na produção da cultura.

No cenário artístico paranaense, conforme destacado por Gassen, além da formação fornecida pela EMBAP, que promovia a permanência da produção dita acadêmica e figurativa, e a experiência visual fornecida pelo SPBA, a Biblioteca Pública do Paraná, possuía uma coleção

¹⁹¹Assis Chateaubriand atuou como empresário, jornalista, e colecionador de arte, desempenhando um papel crucial e transformador no cenário cultural brasileiro. Ele se notabilizou como fundador do MASP e, enquanto colecionador, contribuiu para a formação de importantes acervos artísticos. Sua influência se estendeu à esfera política, onde desempenhou um papel significativo na formulação de políticas culturais e no estabelecimento de instituições que promovessem as artes no Brasil. Além de suas atividades no campo das artes, foi fundador do grupo de comunicação Diários Associados, que incluía o jornal *Diário de Pernambuco* e a revista *O Cruzeiro*.

¹⁹²*Idem*.

¹⁹³SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Museu de Arte do Paraná**: Obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo. Catálogo de exposição. Curitiba, 29 mar. 1960.

¹⁹⁴Vale lembrar que Castro Maia foi o mesmo empresário que fundou a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

de livros de arte abrangendo desde a Renascença até o Impressionismo. Além disso, as viagens à Bienal do MASP realizadas pelos estudantes da EMBAP desde 1951, desempenharam um papel crucial, expondo-os a estilos artísticos diversos, como o Cubismo, o Abstracionismo e o Expressionismo Abstrato, que contrastavam significativamente com o que era ensinado na academia. Jovens artistas e intelectuais, como Velloso, Loio-Pérsio, Garfunkel, Virmond, entre outros, tiveram contato com essas referências principalmente nas Bienais de São Paulo. Essa interação proporcionou a esses jovens uma percepção marcante do contraste entre o que era ensinado, produzido e consumido como arte em Curitiba, em comparação com as expressões artísticas encontradas nos livros especializados e nas exposições visitadas na Bienal.¹⁹⁵ Supondo que a interação com essas fontes externas tenha expandido seus horizontes, é plausível conjecturar que tal experiência também aprimorou sua sensibilidade em relação às tendências artísticas contemporâneas que ultrapassavam as fronteiras locais.

A partir de 1961, com a implementação de uma política cultural centrada em atualizações da arte local, é que um certo viés da cultura moderna passa a predominar nos meios oficiais da arte do Paraná, especialmente por meio do Salão Paranaense. Durante a gestão de Ennio, ficou evidente que o Departamento de Cultura tinha como objetivo principal tornar o Salão Paranaense um reflexo da produção artística contemporânea do país.¹⁹⁶ Assim como a narrativa de um indivíduo carrega histórias de outros, à medida que exploramos a trajetória de Ennio Marques, torna-se evidente que diversos agentes de transformação desempenharam papéis significativos nas políticas culturais das artes plásticas, apoiando suas iniciativas enquanto gestor. Conforme mencionado anteriormente, essa empreitada recebeu respaldo do crítico Eduardo Rocha Virmond, que não apenas combatia o academicismo, mas também buscava uma tendência modernizante, escrevendo sobre artistas modernos desde os tempos da fundação da Cocaco. Além disso, como veremos a seguir, o artista Fernando Velloso também desempenhou um papel crucial nessa causa.

Curiosamente, tanto Velloso quanto Ennio iniciaram suas trajetórias desempenhando papéis proeminentes na gestão cultural, compartilhando o objetivo comum de validar a expressão artística abstrata no contexto paranaense. Ambos provenientes de famílias influentes do Estado, Velloso, nascido em 1930 em Curitiba, era filho de um senador do

¹⁹⁵GASSEN, Lílian Hollanda. *Op. cit.* p. 16 e 17.

¹⁹⁶FERREIRA, Ennio Marques. Salão do Paraná na berlinda. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 dez. 1962.

Partido Social Democrata (PSD) durante a gestão do Presidente Juscelino Kubitschek. Ele concluiu seus estudos de Direito na Universidade Federal do Paraná em 1955 e fez parte da primeira turma de pintura da EMBAP de 1948 a 1952, tendo sido aluno de Guido Viaro.¹⁹⁷ Recebeu uma bolsa do governo para estudar em Paris de 1959 a 1961, no ateliê de André Lhote (1885-1962), um artista e professor simpatizante do Cubismo. Nesse período, sua obra estava marcada pelas naturezas-mortas, nas quais ele buscava simplificar os objetos dentro da perspectiva abstrata, sem conter um tema figurativo explícito.¹⁹⁸

Ao retornar a Curitiba em 1961, Velloso recebeu um prêmio por suas pinturas abstratas na divisão moderna do Salão de Primavera,¹⁹⁹ mantido pelo Clube Concórdia, e foi agraciado com a medalha de ouro, a mais alta honraria do Salão Paranaense de Belas Artes, por sua obra intitulada *Composição em Castanho*, concebida em Paris. Pouco depois, assumiu a liderança da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais (DPPC) da SEC a convite de Ennio, então diretor da instituição.²⁰⁰ Essa colaboração fortaleceu ainda mais a promoção da arte abstrata e suas inovações no cenário cultural paranaense.

4.2 DISCUSSÃO ESTÉTICA: CONFLITO ENTRE FIGURATIVO E ABSTRATO

A partir de 1961, os dirigentes culturais do Paraná – Ennio Marques Ferreira, Eduardo Rocha Virmond e Fernando Velloso – assumiram uma orientação modernizante na nova gestão político-cultural do estado. Desse modo, puderam influenciar diretamente na composição dos júris do Salão, predominantemente formado por personalidades adeptas da abstração. Essa mudança refletiu a busca por uma abordagem inovadora, promovendo uma interação mais estreita entre a produção cultural local e os centros artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro. O XVIII Salão Paranaense evidenciou essa transformação, uma vez que a comissão julgadora foi constituída por membros simpáticos às novas expressões artísticas nacionais. Entre eles,

¹⁹⁷PÉRIGO, Katiucya. Microfones e holofotes redirecionados: na captura dos autorretratos dos dirigentes da arte. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, n. 1. 2006. p. 3.

¹⁹⁸PÉRIGO, Katiucya. Favelas, coroinhas e vestígios da floresta: os rumos da pintura abstrata no Paraná. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais (Art & Sensorium)**, Curitiba, v. 1, n. 2. 2014. p. 104.

¹⁹⁹Um dos salões de arte mais relevantes do sul do Brasil, o Salão da Primavera foi promovido pelo Clube Concórdia entre 1947 e 1993, sendo responsável por lançar diversos artistas de destaque no cenário paranaense.

²⁰⁰PÉRIGO, Katiucya. *Op. cit.*, 2006, p. 3 e 4.

estavam o crítico de arte Lourival Gomes Machado (1917-1967), que tinha sido integrante do júri de seleção da VI Bienal de São Paulo; o pintor e escultor paulista Arcangelo Ianelli (1922-2009), que já havia sido premiado no Salão;²⁰¹ e o diretor do MAP, Virmond.

Além de selecionar cuidadosamente os membros do júri, também houve um esforço em atrair a participação de artistas, que exploravam novas abordagens de criação. Nesse ano de 1961, o Diretor do Departamento de Cultura realizou viagens para São Paulo e ao Rio de Janeiro com o objetivo de divulgar o Salão e estabelecer contato com artistas inovadores, convidando-os a participar da mostra paranaense. Além disso, segundo Geraldo Leão, neste ano, houve um interesse específico em fomentar a prática da gravura, um gênero ainda pouco desenvolvido no estado, exceto pelas experiências conduzidas pelo Centro de Gravura sob a direção do gravador Nilo Previdi (1913-1982).²⁰²

Como resultado, a comissão julgadora do XVIII Salão Paranaense predominantemente premiou trabalhos que não representavam objetos ou figuras reconhecíveis da realidade de forma direta. Nesse contexto, destaca-se a premiação de uma pintura de Velloso, marcando a primeira vez que uma obra abstrata foi agraciada com o prêmio máximo na categoria mais importante do Salão.²⁰³ Nas outras modalidades artísticas, como desenho, escultura e gravura, a medalha de ouro também foi destinada a obras abstratas, evidenciando claramente a nova orientação imposta pelos dirigentes culturais.²⁰⁴

É importante salientar que, desde a primeira edição do SPBA, a pintura foi elencada como a principal modalidade.²⁰⁵ Em seu artigo intitulado *Identidade, arte e instituições: as*

²⁰¹Arcanjo Ianelli participou de nove edições do Salão Paranaense até o ano de 1963, conquistando prêmios notáveis, como a Medalha de Bronze na 8ª edição, a Medalha de Prata na 10ª, e a Medalha de Ouro na 14ª edição, entre outras. JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 300.

²⁰²CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 81.

²⁰³JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 263.

²⁰⁴A medalha de ouro em desenho foi concedida a Helena Wong (1938-1990). Na categoria de escultura, o prêmio foi destinado ao conjunto de esculturas do renomado artista italiano Giuliano Vangi (1931). Por sua vez, em gravura, o júri escolheu o conjunto da gravadora carioca Margarita Mortarotti Carrió (1926-1985). *Ibidem*.

²⁰⁵Conforme apontado pela pesquisadora e crítica de arte Maria José Justino: “Enquanto a pintura dava o tom, o salão abria-se timidamente para outras linguagens. A escolha da própria pintura como espaço privilegiado revela o peso acadêmico do salão no seu começo. Enquanto lá fora vivia-se a aventura do objeto, insistíamos na pintura, e o salão era lugar exclusivo de contemplação”. *Ibidem*, p. 1. O texto sugere que, apesar da presença dominante da pintura, o evento ao longo dos anos, começou a demonstrar uma receptividade gradual para outras formas de expressão artística. A ideia de conferir protagonismo à pintura está relacionada à herança acadêmica e às normas tradicionais do Salão Paranaense de Belas Artes, cujo próprio nome já indicava inspiração no tradicional Salão Nacional, conduzido pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A autora ressalta ainda que, a partir da XXV edição, o Salão Paranaense de Belas Artes simplificou seu nome para Salão Paranaense, marcando uma

disputas nos salões de arte nos anos 1960, o pesquisador Emerson de Oliveira observou que, ao longo das dezessete edições subsequentes, o Salão Paranaense foi estruturado em duas seções distintas: *Pintura* e *Sala Livre*, sendo esta última dedicada a outras linguagens artísticas. O que reforçou a posição privilegiada da pintura em relação às demais modalidades foi o fato de que apenas os pintores tinham a possibilidade de receber as cobiçadas medalhas de ouro do salão. De maneira similar, durante os anos em que o Prêmio *Viagem Estado Brasileiro* foi um destaque significativo na história do salão, de 1952 a 1955, observou-se que apenas pintores foram agraciados com esse importante reconhecimento.²⁰⁶ Portanto, era significativo o feito de um artista ser laureado com a medalha de ouro por sua obra abstrata em uma categoria de tradição, o que ressalta a mudança de paradigma e a crescente aceitação da expressão artística abstrata no cenário cultural do Paraná.

A inserção da arte abstrata no XVIII Salão Paranaense foi tão impactante que gerou reações entre alguns artistas. De forma intrigante, Garfunkel, que anteriormente contestou e rasgou sua menção honrosa, desencadeando a revolta que suscitou o Salão dos Pré-Julgados de 1957, agora expressa sua opinião por meio do artigo intitulado *Piedade para os jovens pintores*. Neste texto, o artista expressionista busca resgatar a linguagem figurativa ou abrir espaço para os artistas que optaram por não seguir o caminho da abstração.²⁰⁷ Inicialmente, Garfunkel comenta sobre a falta de títulos nas obras – nomeadas como “Quadro I”, “Pintura III”, “Vibração IV”. Seu posicionamento parece sugerir que alguns pintores paranaenses estão produzindo obras de arte que carecem de criatividade. Em seguida, o autor descreve que, com exceção da seção de gravura e desenho, o restante da mostra transmite aos visitantes uma sensação de “tristeza funerária”. Essa expressão parece insinuar que o estado da pintura ali representada é decadente, perdendo vitalidade e relevância. Utilizando a metáfora de um “cemitério da pintura”, o autor sugere que o Salão pode ser um lugar onde a pintura figurativa está sendo negligenciada em favor de expressões artísticas mais contemporâneas. Ele também critica a falta de originalidade por parte dos artistas participantes, indicando que

transição significativa. Essa alteração é interpretada como uma renúncia à herança acadêmica e às normas tradicionais, indicando uma trajetória menos previsível e mais voltada para a pesquisa. *Ibidem*, p. 2. Além disso, pouco antes da mudança de nome em 1968, outras formas artísticas já haviam superado a pintura em termos de reconhecimento, refletindo um processo contínuo de diversificação técnica que perdura até os dias atuais, enriquecendo o cenário artístico local.

²⁰⁶OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n. 25. p. 212-236, ago. 2011. p. 214.

²⁰⁷JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 17.

estão recorrendo a fórmulas já desgastadas.²⁰⁸ Mais adiante, ele dirige-se diretamente a Ennio Marques Ferreira, então diretor do Departamento de Cultura, e expressa sua insatisfação, diante da política cultural local, declarando:

Meu amigo Ennio, temos combatido juntos o academismo clássico, mas não o fizemos para virmos e cair neste excesso contrário. Os artistas deveriam ter sido avisados que o XVIII Salão PBA seria reservado à arte dita moderna, isto é, um Salão de Arte Decorativa. Isso teria evitado a muitos pintores o valor do desgosto de se verem recusados. É interessante notar-se que, de fato, nunca houve tanta intransigência e parcialidade por parte do júri. [...] Creio que, dentre o monte de refugados, poderia ter havido algumas telas dignas de “figurar” ao lado das maquetes para estampados. Mas o júri provavelmente considerou que fora da abstração não há salvação [...].²⁰⁹

O autor expressou suas frustrações e descontentamentos de maneira intensa ao redigir o texto. Suas críticas se concentram na recusa da comissão julgadora em aceitar trabalhos figurativos, apontando que alguns deles poderiam ter sido dignos de reconhecimento. Além disso, ele critica a falta de visão do júri em relação aos artistas que optaram por não seguir uma tendência abstracionista, descrevendo a situação como um “completo desânimo”. Ao encerrar o artigo, Garfunkel aparentemente solicita maior rigor e cuidado na concessão de medalhas, ressaltando a importância de avaliar não apenas a qualidade do trabalho premiado, mas também o conjunto da obra do artista ao longo do tempo.²¹⁰

Observa-se, pela veemente reação de Garfunkel, o quanto a arte abstrata lhe causava estranheza e desconforto. Ao abordar a discussão estética no Brasil durante a década de 1960, a pesquisadora Carla Nascimento destaca o “descompasso” em relação ao desenvolvimento das linguagens artísticas em diversos estados do país. Essa situação se deve, em parte, à “[...] adoção de marcos diferentes para se pensar a arte moderna, alguns conceitos necessitam ser pensados a partir do estágio em que se encontra o desenvolvimento do meio artístico em

²⁰⁸GARFUNKEL, Paul. Piedade para os jovens pintores. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 dez. 1961.

²⁰⁹*Ibidem*.

²¹⁰Na última frase do artigo, Paul Garfunkel declara: “Piedade, senhores críticos, piedade para eles e para os que se recusam a afundar num modernismo que de moderno só tem o nome!” *Ibidem*. Essa declaração reflete a preocupação do autor com a concessão de medalhas a jovens artistas que talvez não tenham uma contribuição duradoura ou substancial para a arte. Além disso, ele critica o modernismo como algo que é chamado de “moderno” apenas pelo nome, sugerindo que pode haver falta de inovação ou relevância real na arte moderna reconhecida pelo júri.

questão.”²¹¹ Nascimento aponta que até a década de 1950, as discussões estavam em andamento nos centros culturais do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse contexto, as Bienais ganharam importância, principalmente devido à entrada da arte internacional no Brasil.²¹²

Como vimos antes, no Paraná, a origem da prática da abstração foi impulsionada pela necessidade percebida pelos jovens artistas da época de se atualizarem no cenário local, em comparação com os centros culturais dominantes do país. Apesar de o XVIII Salão Paranaense ter concedido prêmios aos adeptos da abstração, a mudança no poder – liderada por uma nova geração de críticos e artistas conectados às camadas de direção do estado – reproduziu excessos semelhantes aos praticados pelos "antigos" figurativistas, utilizando as relações sociais para ocupar cargos e influenciar a composição dos júris do Salão. Conforme a análise de Hauptman, essa mesma geração de artistas, responsável por redefinir o pensamento estético da arte paranaense, estabeleceu o que Garfunkel e, posteriormente Adalice Araújo chamaram de “ditadura da abstração”.²¹³

Seis dias após a publicação do artigo *Piedade para os jovens pintores*, Garfunkel voltou a manifestar sua insatisfação com a qualidade das obras expostas no XVIII Salão Paranaense. Em um novo texto intitulado *Carta aberta à Miguel Bakun*, ele expressa de forma contundente seu desapontamento, lançando críticas severas à qualidade das obras expostas e classificando a exposição como medíocre e indigente. Para uma compreensão mais profunda de sua visão, recomenda-se a leitura da primeira parte desse texto, publicada no jornal *O Estado do Paraná*, em 13 de dezembro de 1961.

Neste XVIII Salão Paranaense, aliás, neste primeiro Salão Paranaense de Arte Decorativa, que ficará famoso nos anais da vida cultural de Curitiba pela mediocridade, pela indigência dos trabalhos expostos, singularmente no que diz respeito à seção de pintura, Você, Bakun, e eu tivemos a honra de ver nossos quadros jogados às urtigas pelo eminente júri de seleção (?). É bem verdade que nosso amigo Ennio, um tanto chocado com o tratamento dispensado a velhos pintores “chevrons”, lançou mão de um artigo do novo regulamento, para nos poupar a humilhação de sermos

²¹¹NASCIMENTO, Carla Emília. Arte engajada no Brasil e a produção de Nilo Previdi no Paraná. **Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2011. p. 3 e 4.

²¹²*Ibidem*.

²¹³Segundo a autora, essa fase perdurou até meados da década de 1980, quando ocorreu uma reestruturação no cenário local, tanto estética quanto politicamente. Nesse período, os artistas plásticos buscaram maior diálogo e participação nas decisões políticas relacionadas à cultura. OLIVEIRA, Luana H. Cardoso de. *Op. cit.*, p. 85.

integralmente recusados, e mandou admitir, contra a opinião dos juízes, um trabalho de cada um de nós.²¹⁴

No decorrer do artigo, Garfunkel utilizou a expressão “[...] honra de ver nossos quadros jogados às urtigas pelo eminente júri de seleção (?)” para sugerir desdém e ceticismo em relação à decisão do júri. Ele destaca a intervenção de Ennio, que intercedeu para evitar a exclusão completa não apenas de seus quadros, mas também dos quadros de Miguel Bakun. No entanto, mais adiante, o autor revela que optou por retirar a sua obra da exposição para evitar o constrangimento de ter uma tela reprovada pelo júri. Ao longo do texto, a atenção específica dada a Bakun pode ser interpretada como uma tentativa de consolar e solidarizar-se com um colega que compartilhou da mesma experiência.

Observando a trajetória de Bakun, percebe-se que ele participou das quinze edições que antecederam o XVIII SPBA, sendo premiado oito vezes.²¹⁵ Sem dúvidas, é relevante dedicar um texto a um artista que se envolveu tão intensamente na cena cultural local. Para a pesquisadora Katiucya Périgo, embora Bakun tenha conferido um tratamento moderno à sua obra, ele explorou temas figurativos, o que, diante de um júri abstracionista, complicou a classificação de suas telas.²¹⁶ Ao concluir o artigo e compartilhar sua frustração, Garfunkel expressa respeito e reconhecimento ao seu colega, afirmando que, mesmo diante das transformações e do possível esquecimento que podem afetar os artistas da arte moderna, Bakun ocupará um lugar permanente na história da arte local.

Um ponto que chama atenção é que, nos dois artigos *Piedade para os jovens pintores* e *Carta aberta a Bakun*, Garfunkel refere-se diretamente a Ennio Marques Ferreira. Há um tom de ressentimento e crítica em relação à condução do evento por parte do júri, o qual reflete diretamente a atuação de Ennio no Departamento de Cultura, uma vez que ele era

²¹⁴GARFUNKEL, Paul. Carta aberta a Miguel Bakun. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 dez. 1961.

²¹⁵Miguel Bakun foi agraciado em diversas edições do Salão Paranaense. Em 1947, no IV SPBA, recebeu o prêmio de Cr\$ 1.000,00. No ano seguinte, no V SPBA de 1948, recebeu menção honrosa. Prosseguindo para o VI SPBA de 1949, foi laureado com a medalha de bronze, seguindo-se a medalha de prata no VII SPBA de 1950 e um prêmio de Cr\$ 5.000,00 no VIII SPBA em 1951. Após um intervalo de 1952 a 1956 sem receber prêmios, Bakun retomou o reconhecimento no XIV SPBA de 1957, onde foi agraciado com Cr\$ 15.000,00. Sua trajetória continua com o prêmio de Cr\$ 5.000,00 no XV SPBA de 1958. No ano subsequente, apesar de sua participação no XIX SPBA, não foi contemplado com nenhum prêmio. No entanto, seu talento foi novamente reconhecido no XX SPBA de 1960, onde recebeu Cr\$ 15.000,00. Essas informações foram obtidas da seção de artistas premiados e de artistas participantes do SPBA. JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 254 - 262.

²¹⁶PÉRIGO, Katiucya. *Op. cit.*, 2003, p. 65.

responsável pela configuração da comissão julgadora. Convém destacar que Ennio era próximo de Garfunkel, e juntos participaram do Salão dos Pré-julgados, onde reivindicaram mudanças na postura do XIV SPBA. A intenção era viabilizar a aceitação, por parte do júri, da arte moderna, desvinculada das regras do academicismo caracterizado pelo naturalismo. Após a leitura dos textos de Garfunkel, supõe-se que ele tenha se sentido ressentido e traído pelas ações de Ennio. O uso do termo “ditadura da abstração” torna-se apropriado, uma vez que a partir de 1960, os espaços de exposição, que antes eram predominantemente ocupados pelos figurativistas, passaram a ser ocupados pelos abstracionistas.

Nesse contexto, é fundamental considerar que uma arte engajada, porém figurativa e de abordagem social, surge como um contraponto à política cultural vigente, que privilegiava a abstração. Vale ressaltar a premissa de que, embora a arte abstrata seja comumente associada à modernidade, nem toda expressão artística moderna é necessariamente abstrata. Em outras palavras, a modernidade não é exclusivamente caracterizada pela abstração. Por essa razão, Garfunkel se dirigiu diretamente a Ennio, afirmando: “Meu amigo Ennio, temos combatido juntos o academismo clássico, mas não o fizemos para virmos e cair neste excesso contrário.”²¹⁷ Em resumo, o tom crítico da frase sugere uma preocupação de que Ennio tenha se envolvido em um extremo oposto, que pode ser tão problemático quanto a abordagem que originalmente contestavam.

Em uma entrevista concedida por Ennio anos após os acontecimentos, ele destacou que o Salão de 1961 desempenhou um papel crucial na promoção de uma mudança radical nos moldes do evento. Reconhecendo que diversos artistas não foram selecionados, incluindo aqueles com abordagem figurativa e acadêmica, bem como os figurativos que faziam parte do grupo de modernos, contestadores de 57, que combatiam o academicismo, tais como Garfunkel, Jair Mendes (1938-2017), René Bittencourt (1931-2004) e Miguel Bakun. Ennio comentou: “Muitos se voltaram contra mim, como se o diretor do Departamento fosse o responsável pelo Salão, no corte.”²¹⁸ Mais adiante, referindo-se a esses artistas rejeitados pelo júri, acrescentou: “Muitos destes pintores estavam de certa forma, defasados. Não acompanharam muito, na ocasião as tendências mais novas da arte. Mas ocorre é que, do 18º em diante é que o Salão Paranaense se tornou importante, dos mais respeitados do País.”²¹⁹

²¹⁷GARFUNKEL, Paul. *Op. cit.*, 7 dez. 1961.

²¹⁸FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.*, 1984.

²¹⁹*Ibidem.*

Na administração de Ennio, de fato, observou-se uma expansão da popularidade do Salão, abrindo espaço para influências externas na arte e a adoção de uma linguagem mais contemporânea. De acordo com Oliveira, “[...] o salão precisou esperar muito mais que uma década após sua abertura para transformar-se numa referência nacional. [...] Apenas no XIX SPBA, em 1962, o número de artistas premiados de fora do ambiente paranaense superou o dos premiados locais.”²²⁰ Além disso, devemos considerar que, à medida que a cena artística de Curitiba se expandia, com um aumento no número de artistas, variedades de expressões e instituições, o predomínio do padrão acadêmico estabelecido pela EMBAP e no SPBA foi gradualmente superado. No entanto, Oliveira ressalta que a seleção e premiação de trabalhos abstratos ao longo da década de 1960, “[...] em tese, atrasou a entrada e a premiação de um conjunto de obras ligadas ao realismo político e ao universo pop que despontavam nas cenas paulista e fluminense.”²²¹

Assim, podemos perceber que a administração de Ennio, apesar de seus méritos na promoção de mudanças positivas, também enfrentou críticas relacionadas à seleção de obras abstratas, que teriam prejudicado o reconhecimento de expressões artísticas emergentes. A partir desse contexto, podemos considerar que, a diferença no campo de atuação entre um artista e um gestor cultural é substancial, especialmente quando consideramos a perspectiva de alguém que já desempenhou ambas as funções, que é o caso de Ennio. Contudo, ao assumir o papel de gestor cultural e começar a tomar decisões sobre políticas culturais públicas, é comum que o profissional esteja mais exposto a críticas e elogios. Por isso, a visibilidade inerente ao cargo de gestor pode gerar tanto apoio quanto discordância por parte dos colegas e da comunidade artística.

Contribuindo para alimentar o debate artístico local, a imprensa diária apresentou as diferentes perspectivas dos artistas, destacando seus argumentos e visões em relação à arte abstrata e figurativa. Em resposta aos textos de Garfunkel, não demorou para que surgisse o artigo intitulado *Provincianismo e Arte Moderna*, assinado por A. Patitucci em 17 de dezembro de 1961. Neste, ele declara: “Estão superados os pintores que parecem simples contadores de histórias, narrativos, ou descritivos, e que repetem sempre a mesma realidade, embora sob aspectos diferentes.”²²² Além disso, o autor aborda a crítica contra a pintura não-

²²⁰OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Op. cit.*, p. 215.

²²¹*Ibidem*, p. 218.

²²²PATITUCCI, Antonio. *Provincianismo e Arte Moderna*. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 dez. 1961.

figurativa ou abstrata, argumentando que esse “fenômeno é universal” e que, graças à facilidade de divulgação, não existem mais barreiras geográficas na divulgação de diferentes movimentos artísticos. Ele utiliza o termo “provincianos” para descrever aqueles que resistem às formas mais modernas de expressão artística, apresentando, segundo ele, uma mentalidade mais restrita e conservadora. Patitucci conclui o texto com um tom provocativo, fazendo uma referência direta ao artigo de Garfunkel, ao afirmar: “Para os jovens não se pede piedade: eles têm o direito à liberdade de buscarem os seus fins. E os que tiverem valor, vencerão! Piedade é para os que não sabem o que fazem.”²²³

4.3 RUPTURA ESTÉTICA: PINCELADAS QUE QUEBRARAM PARADIGMAS

Nos anos seguintes, o imbróglio se instaurou à medida que o Salão Paranaense estava imerso no conflito entre figurativos e abstratos, enquanto outras trajetórias se desenhavam no panorama nacional. A partir da década de 1960, a cena artística brasileira, alinhava-se com as correntes internacionais, testemunhando um ressurgimento do figurativismo. Conforme observado pela pesquisadora Liliana Helita de Oliveira, nesse período, os artistas brasileiros, ao retornarem à figuração, foram inicialmente influenciados pelo *Nouveau Réalisme* francês, uma corrente artística contemporânea voltada para aspectos de expressão subjetiva por meio de imagens do cotidiano e comprometimento social, antes de estabelecerem um contato em grau direto com a *Pop Art*. Mais adiante, a autora destaca que, ao longo da década, ocorreu uma mudança de foco na direção à representação de temas sociais e do cotidiano urbano, sob forte influência da arte popular norte-americana. Essa influência formal foi assimilada a partir dos meios de comunicação de massa, como a televisão e os quadrinhos, e se manifestou através da “emulação de seus códigos visuais”.²²⁴

Refletindo sobre essa retomada do figurativismo e a influência da arte engajada como estímulo para representar questões sociais e políticas nos primeiros anos da década de 1960, Justino destaca alguns eventos significativos ocorridos nos centros hegemônicos da cultura

²²³*Ibidem*.

²²⁴OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. Reflexos da Pop Art no Brasil. In: **A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967**. 1993. 276 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 1993. p. 172 e 173.

nacional, comparando-os com as investidas do Salão Paranaense. Um exemplo mencionado é o Centro Popular de Cultura (CPC)²²⁵ no Rio de Janeiro, liderado principalmente por jovens estudantes de esquerda, que buscavam construir uma cultura nacional popular e democrática através da conscientização das classes populares. O projeto era fundamentado na defesa do caráter coletivo e didático da arte, assim como no engajamento do artista. Posteriormente, a autora menciona a fundação, em 1962, da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, que nos primeiros anos propagou uma visão funcionalista no design. Em seguida, ela destaca, que em defesa da arte engajada, Curitiba marcou presença por meio do artista Nilo Previdi, cujas obras apresentam uma constante representação social. Personagens do cotidiano e do universo do trabalho (lavadeiras, pescadores, agricultores etc.) são recorrentes em seu repertório visual. Contudo, Justino observa que o SPBA parece não atribuir a devida importância ao debate ou conflito nacional relacionado à arte engajada e à representação de questões sociais e políticas. Além disso, ela indica que, se o Salão se envolve nesse debate, o faz de maneira menos explícita, sugerindo que o engajamento do evento com essas questões pode ser menos evidente ou manifesto em suas exposições e atividades.²²⁶

Em 1962, o XIX SPBA junta-se ao Salão de Curitiba em uma exposição conjunta, para homenagear os 50 anos da Universidade Federal do Paraná (UFPR). A comissão julgadora foi formada pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981), diretor do MAM/SP; pelo jornalista Nelson Coelho (1928-2014), de São Paulo, responsável pela seleção e premiação da Bienal; Frederico Moraes, de Belo Horizonte; além dos agentes culturais Ennio e Virmond de Curitiba.²²⁷ Um dado relevante é que, naquele ano, o número de obras inscritas triplicou em relação ao salão anterior, indicando um notável aumento no interesse pelo evento.²²⁸ No entanto, a taxa de aceitação foi de aproximadamente 26%, o que significa que apenas cerca de um quarto das

²²⁵O Centro Popular de Cultura tinha o objetivo de realizar apresentações revolucionárias nas ruas e comunidades rurais, visando reintroduzir o realismo social como meio de transmitir a mensagem artística. Seus princípios foram elaborados pelo sociólogo Carlos Estevam Martins (1934-2009), responsável pela redação do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*. Em 1963, o poeta Ferreira Gullar, aprofundou as premissas de Martins ao publicar o ensaio *Cultura Posta em Questão*. CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política** (Brasil anos 60 e 70). 2005. 249 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2005. p. 42.

²²⁶JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 17.

²²⁷CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 84.

²²⁸Em 1961, foram inscritas 297 obras. No ano de 1962, correspondente ao XIX SPBA, o número de obras inscritas foi de 904, enquanto apenas 235 foram aceitas. Essas informações foram obtidas da seção de artistas premiados do SPBA. JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 262 e 264.

obras inscritas foram selecionadas para participar do XIX SPBA. Dentre os premiados, o júri aprovou principalmente artistas abstratos, gerando controvérsias entre os recusados. Conforme Justino observou: “Para alguns artistas, os abstratos, a exposição acabou com a mediocridade; para outros, ela acentuou o preconceito contra a arte figurativa.”²²⁹ Na época, a comissão julgadora foi acusada de favorecer a arte abstrata, o que acabou rendendo uma série de artigos e entrevistas publicados na coluna *Salão do Paraná na Berlinda*, do jornal *O Estado do Paraná*. Nesse contexto fervilhante, o diretor do Departamento e integrante do júri de seleção e premiação declarou:

Acredito que a excepcional premiação – disse Ennio –, a mais elevada do Brasil (com exclusão é claro da Bienal e dos Prêmios de Viagem do Salão Nacional), que atraiu para Curitiba grandes vultos da arte contemporânea do Brasil, fez desta a maior mostra de artes plásticas até hoje realizada em nosso Estado e talvez o mais importante salão regional do país. Esta é a opinião de críticos e artistas que aqui vieram especialmente para visitar o Salão do Paraná. [...] As obras que integram o Salão – continuou – constituem o reflexo da atual produção artística do país. Mesmo que quiséssemos, não poderíamos evitar a predominância de trabalhos de vanguarda, figurativos ou não. Não nos caberia fazer imposições de qualquer espécie, nem mesmo apadrinhar a arte abstrata, como muitos propalam injustificadamente.²³⁰

Essa afirmação, no entanto, não escapou de controvérsias. Ennio, de maneira incisiva, rebateu as acusações infundadas de favorecimento à arte abstrata, ressaltando que a maioria dos trabalhos rejeitados pertence ao campo não-figurativo. Para esclarecer qualquer dúvida sobre a imparcialidade da comissão julgadora, ele convida os céticos a visitarem o depósito, onde estão as obras não selecionadas, testemunhando assim o critério justo e a integridade do processo de seleção. Mais adiante, abordou as dificuldades enfrentadas na formação da comissão julgadora “ideal.” A principal complicação mencionada é a escolha de nomes que atendam às expectativas da maioria dos envolvidos. Ennio relata que: “Em sucessivas reuniões com artistas locais, me comprometi a designar três elementos para júri escolhidos de uma lista por eles apresentada.”²³¹ No entanto, os problemas começaram a surgir quando o primeiro indicado, apesar de aceitar, não compareceu após receber as passagens para Curitiba. Além disso, outros nomes da lista apresentavam impedimentos: “Vera Pacheco Jordão não foi localizada no Rio; Teixeira Leite ausentou-se do país em dezembro; Lívio

²²⁹*Ibidem*, p. 90.

²³⁰FERREIRA, Ennio Marques. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 dez. 1962.

²³¹*Ibidem*.

Abramo achava-se também ausente no país, Manoel Gella, pintor de segunda categoria, não foi cogitado; e Maria Leontina não aceitou.”²³² Essa situação evidenciava os desafios práticos no preparo do evento cultural, comprometendo o planejamento inicial e exigindo adaptações diante dos imprevistos e recusas dos selecionados. No desfecho do artigo, o autor enfatizou que a atmosfera de debate e agitação em torno da mostra é percebida de maneira positiva. Ele parece reconhecer o impacto e a repercussão do Salão na comunidade, destacando a sua relevância e alcance.

Faço questão de mencionar esses detalhes para evitar equívocos ou interpretações errôneas quanto a nossa atuação no que concerne à organização do Salão. Por outro lado, consideramos favorável o clima de polêmica e a excitação que se observa nos meios artísticos da terra, que está contagiando até mesmo pessoas absolutamente desligadas do ambiente das artes plásticas.²³³

No dia seguinte às declarações de Ennio, Eduardo Rocha Virmond também endossou as decisões do júri, afirmando que: “O julgamento foi absolutamente imparcial e tanto é assim que o prêmio correspondente ao melhor gravador nacional foi atribuído a um artista figurativo (Adir Botelho), integrante do Centro Popular de Cultura da Guanabara.”²³⁴ A seção *Salão na Berlinda* também divulgou uma entrevista com Fernando Calderari, vencedor do prêmio de melhor artista paranaense. No texto, ele enfatiza a confiança na integridade da comissão julgadora, composta por críticos internacionalmente renomados. Foi destacado que os artistas premiados não exerceram influência na escolha dos membros da comissão, evidenciando a imparcialidade no processo de seleção.²³⁵

Se, naquela época, o embate entre a abstração e a figuração já causava alvoroço, um episódio que merece destaque foi a concessão do prêmio de melhor pintor do Paraná ao jovem artista autodidata Jorge Carlos Sade (1927-2013), cujas experimentações incorporavam o uso da madeira.²³⁶ É importante observar que suas pinturas, caracterizadas por abordagens experimentais, foram alvo de críticas negativas durante o XIX Salão. O próprio Sade afirmou: “É difícil falar de minha pintura, porque ela não é só pintura. É madeira, tinta, cola, pregos e muito trabalho; difícil de entender, não tanto por ser cerebral, como, sobretudo, por ser

²³²*Ibidem*.

²³³*Ibidem*.

²³⁴VIRMOND, Eduardo Rocha. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 dez. 1962.

²³⁵CALDERARI, Fernando. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 jan. 1963.

²³⁶BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *Op. cit.* 2008. p. 43.

simples. E o simples é difícil de ser entendido.”²³⁷ A declaração do artista instiga a reflexão sobre a complexidade de classificar uma obra contemporânea que incorpora abordagens experimentais e diversas técnicas. Essa observação ressalta a natureza desafiadora de compreender e categorizar trabalhos artísticos que vão além das convenções tradicionais. Nesse contexto, o estilo artístico de Sade, associado ao neoconcretismo, gerou controvérsias e desagrado, resultando em críticas desfavoráveis por parte da comunidade artística e do público que acompanhava o evento.

A cobertura jornalística das discussões estava bem conduzida, especialmente na coluna intitulada *Salão na Berlinda*, que continuava a apresentar as opiniões relevantes sobre o evento. Nesse contexto, o pintor figurativo, um dos recusados, Vicente Jair Mendes (1938) declarou ironicamente, numa referência direta às obras de Jorge Carlos Sade: “Somente não aceitaremos, de maneira alguma, ‘marceneiros’ metido a pintor.”²³⁸ A declaração do artista, menosprezando a habilidade e a validade do trabalho de Jorge Sade, pode ser considerada depreciativa. Na mesma matéria, Jair Mendes expressou sua insatisfação e desconfiança em relação ao processo de seleção e organização da mostra. Ele salientou que a recusa de trabalhos, por si só, não é incomum em um evento desse tipo, mas o que considerava anormal era a direção seletiva contra alguns artistas que expressaram desacordo com a atuação parcial dos organizadores. O texto sugere que, meses antes da inauguração do salão, denúncias surgiram indicando que os premiados já teriam sido escolhidos antes da formação do júri. Em resposta a essa suspeita, os artistas, incluindo Jair Mendes, tentaram agir de forma preventiva, organizando uma espécie de “greve” contra o salão. Eles buscaram a intervenção do diretor do Departamento de Cultura, realizaram reuniões e propuseram uma lista de nomes, “[...] todos de prestígio realmente comprovado, para integrar o júri”,²³⁹ com o objetivo de evitar influências externas. No entanto, Jair Mendes relatou que a proposta deles não foi levada em consideração, e nenhum dos nomes sugeridos pelo grupo fizeram parte do júri. Além disso, ele destacou uma “coincidência” preocupante:

[...] todos os que tomaram parte do movimento tiveram seus trabalhos recusados. É de se perguntar: será que desses vinte ou trinta trabalhos enviados por nosso grupo, todos artistas que há vários anos labutam em prol das artes no Paraná, muitos detentores de medalhas de ouro e prata em salões e outras exposições, será que

²³⁷SADE, Jorge Carlos. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 dez. 1962.

²³⁸MENDES, Vicente Jair. *Salão do Paraná na Berlinda. O Estado do Paraná*, Curitiba, 9 jan. 1963.

²³⁹*Ibidem*.

nenhum deles prestava ou foi apenas porque nós não concordamos com as igrejinhas e os apadrinhamentos?²⁴⁰

Em suma, Jair Mendes expressou preocupação com a transparência e imparcialidade do XIX Salão, destacando a suspeita de favorecimento e a possibilidade de retaliação contra artistas que questionaram o processo de seleção. Com o impacto do Salão Paranaense de 1961 e a predominância de participantes abstracionistas na exposição de 1962 do *Salão do Paraná*, nome dado à fusão entre Salão de Curitiba e o SPBA em comemoração ao cinquentenário da UFPR, observa-se uma divisão, conforme indicado por Geraldo Leão, entre os artistas que, até então, pleiteavam a aceitação da arte moderna nos salões do estado. A corrente modernista se fragmentou entre os artistas com inclinação figurativa e aqueles que optaram pelo caminho da abstração.²⁴¹

O artista curitibano Jorge Carlos Sade foi alvo da maior parte das críticas direcionadas à comissão julgadora e à organização do XIX SPBA de 1962. Sade, tinha uma formação cultural diversificada, teve uma carreira promissora nas Forças Armadas, o que o levou a viver por um período no Rio de Janeiro, mais precisamente em Copacabana. Nesse ambiente, ele conheceu o poeta Vinicius de Moraes, os pintores modernos Carlos Scliar (1920-2001) e Di Cavalcanti, estabelecendo uma conexão intensa com o cenário artístico fluminense. Como resultado desse período, o artista trouxe consigo discussões sobre as relações entre arte e vida, influenciadas pelos debates do grupo neoconcreto.²⁴² Leão, relacionou as obras de Sade com as investigações pictóricas de Lígia Clark (1920-1988),²⁴³ destacando que ela se preocupava “[...] em estudar as relações entre o dentro e o fora do quadro, entre a moldura e o ambiente arquitetônico à sua volta.”²⁴⁴ Sade compartilhava dessa abordagem ao escolher materiais

²⁴⁰*Ibidem*.

²⁴¹CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 96.

²⁴²FERNANDES, José Carlos. O Sade da Galeria Arcaica. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 dez. 2013.

²⁴³Clark desempenhou um papel central no movimento artístico conhecido como Neoconcretismo. Reconhecida por suas obras interativas e participativas, ela desafiou as fronteiras tradicionais entre a obra de arte e o espectador. Clark desenvolveu uma abordagem, revolucionária em sua prática artística, deslocando as formas da pintura para o espaço e introduzindo elementos expressivos únicos. Ao longo de sua trajetória, essa inovação manifestou-se de maneira consistente. Em 1959, ela deu origem aos *Casulos*, representando um notável avanço como um plano expandido. Essas estruturas de metal, com seus planos habilmente dobrados, transcendem a bidimensionalidade convencional, conferindo ao espaço pictórico uma dimensão tridimensional. ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art**. Los Angeles, 1999. p. 8 -11.

²⁴⁴CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 97.

como madeira, pregos e cola vinílica, enfatizando a natureza objetiva e concreta da obra, deixando de lado a representação, em favor do subjetivismo e da experimentação criativa.

Ao analisar a cultura paranaense por meio dos periódicos voltados para as artes plásticas no início da década de 1960, deparamo-nos com um cenário de relações artísticas e pessoais complexas. Destaca-se uma dinâmica moldada pela ação de um grupo de pessoas conectadas aos interesses artísticos contemporâneos e com vínculo nos centros políticos de decisão cultural. Nessa ocasião, as discussões sobre a arte moderna, especialmente a abstrata, eram recorrentes entre os artistas paranaenses, influenciadas por Bienais e pelas ideias de críticos e artistas de outros estados desde a década anterior. O elemento crucial que faltava era a ligação entre a produção artística e a consagração, papel desempenhado na época pelo SPBA. Por essa razão, nos anos subsequentes, o Salão continuou gerando polêmicas. Essa falta de conexão entre a produção artística e o reconhecimento na esfera cultural contribuiu para alimentar as controvérsias em torno desse evento.

Na esteira das polêmicas levantadas, enquanto o XIX Salão ainda gerava burburinhos, uma notícia triste abalou a comunidade paranaense. Miguel Bakun suicidou-se em fevereiro de 1963. Como já mencionado, Bakun participou de várias edições do SPBA; no entanto, na edição do ano de 1962, ocorreu um incidente peculiar durante a premiação. Katiucya Périgo, descreveu esse curioso episódio da seguinte maneira:

No XIX Salão Paranaense de Belas Artes, [...] a maior parte dos prêmios foi destinada aos artistas abstracionistas. No entanto, Miguel Bakun também foi premiado, e com um alto valor em dinheiro. Contudo, antes de inscrever o quadro no salão, o pintor o deu de presente ao professor Oscar Martins Gomes, que o havia hospedado em sua fazenda no norte do Paraná, ficando combinado que, acabado o evento, o fazendeiro teria o quadro para si. Ingenuamente o artista comentou com alguns membros do júri sobre a sua doação. Bakun esquecera-se de que o regulamento do Salão proibia a entrega de dinheiro a artistas cujos quadros inscritos já não lhe pertencessem mais. Dessa forma, ele perdeu o direito de receber o prêmio. Para resolver tal questão, os membros do júri presentearam Bakun com uma caixa de tintas.²⁴⁵

Da principal instituição de consagração de artistas da época, Miguel Bakun foi laureado com uma modesta caixa de tintas, um prêmio sem precedentes na história da exposição. Esta premiação, que simbolicamente representa um presente associado à prática artística 'básica', pode ser percebida como decepcionante para um pintor experiente. Como observou Justino,

²⁴⁵PÉRIGO, Katiucya. *Op. cit.*, 2003, p. 64.

enfatizando a inadequação da recompensa, é evidente que “[...] um artista como Bakun já merecia cadeira cativa no Salão e não prêmios irrelevantes.”²⁴⁶ Périgo, ao ilustrar a potencial frustração do artista, estabeleceu uma analogia significativa: “Da mesma forma, um escritor experiente provavelmente ficaria ofendido se premiado com papel e caneta pela Academia.”²⁴⁷ Poucos meses após esse episódio, a trágica notícia do suicídio de Bakun abalou a comunidade artística. Muitos especularam que o prêmio poderia ter sido o estopim fatal para sua decisão irreversível. Ironicamente, os organizadores do salão subsequente dedicaram uma sala especial para expor algumas de suas obras como maneira de prestar homenagem ao artista. A seguir, apresenta-se um trecho do texto contido no catálogo do XX SPBA, que reflete um tom de pesar pela falta de reconhecimento ao longo da vida de Bakun. Além disso, ressalta-se que a limitação de recursos atuou como um obstáculo para uma divulgação mais abrangente de sua obra.

A “Sala Miguel Bakun” do XX Salão Paranaense de Belas Artes é uma homenagem póstuma que a Secretária de Educação e Cultura presta ao pintor, há pouco tempo tragicamente desaparecido. [...] O Departamento de Cultura apresenta ao público algumas obras selecionadas do artista que não teve em vida o reconhecimento e o apoio que deveria merecer. Esta Sala Especial não vai além de simples e sincera homenagem, mas está longe de construir-se, por motivo mesmo da precariedade de meios com que contamos, em uma realização de divulgação a que faz jus a obra deixada por Miguel Bakun.²⁴⁸

4.4 ARTE EM EBULIÇÃO: POLÊMICAS QUE PERSISTEM

Sobre os rumores em torno do Salão Paranaense, outro texto presente no catálogo de sua 20ª edição chama a atenção ao destacar os serviços prestados à arte no Paraná ao longo de duas décadas. Curiosamente, Ennio parecia ter reconhecido a insatisfação e as polêmicas dos últimos certames, como elementos que contribuíram para manter o movimento artístico local vivo e dinâmico. Em uma espécie de pronunciamento, em resposta aos rumores, o autor argumentou contra a glorificação de valores regionais falsos, criticando uma minoria míope e intransigente que ainda os apoiava. Em vez disso, defendeu que o Departamento de Cultura

²⁴⁶JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 17

²⁴⁷PÉRIGO, Katiucya. *Op. cit.*, 2003, p. 66.

²⁴⁸XX SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES. Sala especial Miguel Bakun. Curitiba, 1962.

buscava promover uma visão mais ampla da realidade cultural, expondo as experiências e o desenvolvimento dos artistas locais em comparação com os de outros Estados. A política de confrontar as obras dos artistas locais com as de outros estados é mencionada como uma estratégia para estimular as experiências e o desenvolvimento da arte na região. Apesar de reconhecer que essa abordagem poderia desagradar aos paranistas radicais, o autor destacou as várias exposições, o aperfeiçoamento técnico dos artistas locais, as caravanas de estudantes e professores à VII Bienal, e outras promoções culturais como exemplos concretos dessa postura adotada pelo Departamento de Cultura.²⁴⁹

Além disso, é importante ressaltar que, embora os agentes culturais – membros da geração que participou desde o início dos debates sobre as mudanças de rumos na arte, nos encontros provenientes da Cocaco – tivessem influência na seleção dos jurados para os salões, eles não detinham controle absoluto sobre as decisões do Júri. Segundo Geraldo Leão: “Essas pessoas detinham as condições intelectuais e políticas para que as mudanças na construção dos debates pelo Salão Paranaense realmente se efetivassem.”²⁵⁰

Conforme apontado por Gassen, a presença da geração de 1960 no poder não apenas beneficiou seus interesses, mas também provocou uma transformação sem precedentes na história artística de Curitiba. Facilitaram, mesmo que de maneira impositiva, a incorporação da abstração e, ao fomentar o crescimento do cenário artístico, inadvertidamente abriram espaço para diversas outras formas de expressão artística. No entanto, é relevante notar que essa geração rejeitava certas formas de arte, como a abstração geométrica.²⁵¹ Assim, apesar de deterem o poder na composição dos jurados, eles não exerciam controle absoluto sobre as decisões dos júris. Dessa forma, ao longo da década de 1960, diversas categorias estéticas não originadas em Curitiba puderam ser gradualmente apresentadas e apreciadas por meio do

²⁴⁹*Ibidem*, p. 7.

²⁵⁰CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 98.

²⁵¹A nítida divisão entre artistas modernos inclinados à figuração e aqueles adeptos do abstracionismo tornava-se cada vez mais evidente e proclamada de maneira explícita. Geraldo Leão, apontou a ironia que residia no fato de que ambas as correntes rejeitavam, de forma velada ou explícita, qualquer forma de arte com orientação geométrica, mesmo que essa orientação fosse fundamental na produção arquitetônica da época. Mais adiante, o autor destacou que no Paraná, essa dicotomia estava em debate na galeria do arquiteto e artista plástico Paulo Valente, que exibia obras de artistas abstracionistas geométricos notáveis. Apesar da qualidade e conexões com design e arquitetura contemporâneos, essa produção não impactou significativamente o cenário das artes plásticas locais, pois não conseguiu validar-se nos principais circuitos, como o SPBA e a EMBAP. *Ibidem*, p. 87 e 89.

Salão Paranaense, refletindo a atuação de um júri formado com personalidades de atuação nacional com amplas experiências estéticas.²⁵²

A Comissão Julgadora encarregada de selecionar as obras e conceder os prêmios aos artistas no XX SPBA foi composta por figuras notáveis no cenário artístico da época. Mário Barata (1921-2007), crítico e professor de História da Arte da Faculdade Nacional de Filosofia, notabilizou-se por sua participação em comissões julgadoras nos principais certames artísticos do Brasil, sendo admirado por seu aguçado discernimento artístico naquele período. Ao seu lado, integrava a comissão o pintor Loio Pérsio, residente em Curitiba por muitos anos, que havia acabado de receber o prestigioso prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, o mais cobiçado do país naquele contexto.²⁵³ O terceiro membro foi escolhido por meio de votação realizada pelos artistas atuantes na capital paranaense, resultando na eleição de Eduardo Rocha Virmond, diretor do MAP. Durante esse período, diversos jornais publicaram matérias informando sobre a seleção do terceiro membro da comissão por meio de votação. Um desses registros destacou: “Na Biblioteca Pública [...] foi aberta uma urna em que foram depositados os votos para a escolha do terceiro membro do júri de seleção dos trabalhos que concorrerão ao XX Salão Paranaense de Belas Artes, a ser realizado no próximo mês de dezembro, de 1ª a 19.”²⁵⁴

Ao possibilitar a participação direta dos artistas na seleção do terceiro membro da comissão julgadora, a organização do evento manifestou uma clara intenção: legitimar o processo de julgamento e promover uma maior transparência nas decisões conduzidas pelo Departamento Cultural. Essa estratégia, por sua vez, poderia ser interpretada como um esforço deliberado para envolver ativamente a comunidade artística na configuração do evento, o que potencialmente contribuiria para criar um ambiente mais participativo. Esse esforço se torna ainda mais relevante diante das especulações e rumores que permearam mostras anteriores. Dessa forma, a organização parecia estar adotando medidas concretas para dissipar eventuais dúvidas e instaurar uma atmosfera mais transparente e colaborativa no processo de seleção e premiação das obras.

²⁵²GASSEN, Lílian Hollanda. *Op. cit.* p. 33 e 34.

²⁵³ARTISTAS escolhem 3º membro: Júri. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out. 1963.

²⁵⁴ARTISTAS plásticos escolhem membros do júri do XX Salão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 nov. 1963.

Entretanto, como era de se esperar, o XX SPBA provocou diversas reações, que variaram desde condenações radicais até aceitações mais entusiásticas.²⁵⁵ Essas divergências foram, em grande parte, resultado das contínuas tensões entre correntes figurativas e abstratas, que se manifestaram de forma pública e recíproca. Mais uma vez, a predominância da abstração destacou-se como um ponto crucial, como evidenciado pelo prêmio especial conferido ao pintor lapeano Fernando Calderari por sua obra intitulada *Pintura I*. Além disso, os agraciados com a medalha de ouro foram João Osório Brzezinski (1941), com a pintura *O Infinito e mais um pouco*. Nas seções de desenho e gravura, foram laureados, respectivamente, Antonio Dias (1944-2018) e Anna Bella Geiger (1933),²⁵⁶ pelo conjunto de suas obras.²⁵⁷ Esses reconhecimentos geraram reações e discussões intensas em torno do evento.

O escritor e jornalista Walmor Marcellino (1930-2009) expressou suas considerações no jornal *Paraná Esportivo* em 5 de dezembro de 1963, contestando o que percebia como um modismo estrangeiro, imposto por uma política cultural tendenciosa. Inicialmente, ele sugeriu que um grupo de críticos e intelectuais, a quem ele se referiu como “borradores”, estaria favorecendo amigos ao dividir prêmios entre si. Em seguida, o autor criticou a imposição de uma mentalidade que promove abstrações, mesmo que os artistas não compreendam completamente os fundamentos das teorias defendidas por artistas como Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940).²⁵⁸ Além disso, houve uma crítica ao domínio cultural por parte desses agentes, que assumiram o controle e moldaram a política cultural conforme seus interesses. Embora o autor não tenha citado nominalmente os agentes, tudo indica que os apontamentos foram direcionados a Virmond, Ennio e Velloso.²⁵⁹ A seguir, apresenta-se o trecho que contém as afirmações mencionadas.

²⁵⁵SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. “Saloon” de Arte. 10 dez. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes 1/2, periódico impresso. p. 36.

²⁵⁶Anna Bella Geiger é uma artista visual, escritora e educadora brasileira, nascida em 1933 no RJ. Geiger é considerada uma das precursoras da arte contemporânea no Brasil, com uma carreira que se estende por várias décadas. Sua produção artística frequentemente aborda temas como identidade, memória e a interrelação entre o indivíduo e a sociedade. BIOGRAFIA Anna Bella Geiger. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 23 maio 2024.

²⁵⁷SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Aberto o XX Salão de Belas Artes**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes 1/2, jornal impresso.

²⁵⁸MARCELLINO, Walmor. O Salão de Belas Artes. **Paraná Esportivo**, Curitiba, 5 dez. 1963.

²⁵⁹Mais adiante, o texto criticou uma política cultural que, de acordo com o autor, causou danos a diversos artistas talentosos, premiando, ao invés, artistas irrelevantes que aderiram a modismos. Marcellino abordou o caso

O Salão Paranaense de Belas Artes deste ano representa o coroamento das atividades de um grupo de críticos e intelectuais que, através de suas vinculações com artistas e intelectuais de São Paulo e Guanabara, resolveram dividir, entre amigos, os prêmios instituídos pelo governo do Paraná para aquela mostra. Reflete, como já dissemos ontem, a tragédia cultural que sofre o Estado do Paraná. As abstrações premiadas e destacadas no Salão de Belas Artes conformam uma mentalidade que está sendo imposta aos artistas plásticos deste Estado de que a moda, isto é, o certo é fazer abstraçõezinhas, mesmo que se ignorem os rudimentos das teses defendidas por Kandinsky, Klee e outros mestres, que intentaram a renovação das artes plásticas. [...] A luta pela afirmação de novos valores das artes plásticas no Paraná, entretanto, deu resultados contraditórios, aproveitando-se delas os borradores para imporem suas obras, desde que conformadas às disposições de alguns intelectuais, que são os responsáveis pela escolha dos críticos que vem julgar os salões. Então, em determinado momento de nossa evolução social, os borradores e seus amigos, podemos situar nos anos de 1960-1961, apossam-se do comando cultural deste Estado, pondo e dispondo uma política cultural ao seu bel-prazer. Corre boca-a-boca o slogan oficial: “Quem não for abstrato não recebe o prêmio e, o que é pior, nem entra no salão de belas artes”, e os artistas começam a ceder, na sua maioria, surgindo, então, grande número de “espontâneos” que jamais se haviam interessado em artes plásticas e que, agora, estão à vontade para cortar cabelos, aniagem, barro e o que gostem mais, em telas ou sem elas.²⁶⁰

Dois dias após as críticas de Marcellino, o mesmo jornal trouxe à tona as considerações do livreiro Aristides de Oliveira Vinholes no texto intitulado *Abstracionismo & Mercantilismo*. A crítica expressa no artigo estava centrada na qualidade das obras expostas no XX Salão, as quais o autor considerava medíocres. Além disso, sua preocupação residia na concessão de prêmios, especialmente aqueles financiados por entidades públicas, a obras que, em sua perspectiva, não mereciam reconhecimento especial. Vinholes criticou veementemente o uso de recursos públicos para premiar atividades artísticas que categorizava como “absolutamente improdutivas” e, mais especificamente, como uma forma de arte alienada, destituída de vínculos com a realidade nacional. A crítica se estendia à importação de estilos artísticos, com ênfase no abstracionismo, que o autor argumentava ser uma imposição externa. Ele acreditava que, em um país como o Brasil, com tanto a ser explorado no campo da arte e cultura, a promoção do abstracionismo como a única forma válida de arte era desonesta e inadequada.²⁶¹

polêmico envolvendo Bakun, sugerindo que ele foi menosprezado ao receber apenas uma caixa de tintas como prêmio, fator que possivelmente contribuiu para sua depressão e subseqüente ato de suicídio. *Ibidem*.

²⁶⁰*Ibidem*.

²⁶¹VINHOLES, Aristides de Oliveira. *Abstracionismo & Mercantilismo*. **Paraná Esportivo**, Curitiba, 7 dez. 1963.

No mesmo mês, Vinholes novamente expressou suas ponderações em relação ao Salão através de outro texto: *Abstracionismo & Colunismo*. Nesse escrito, o autor direcionou críticas contundentes a Ennio, delineando sua posição de maneira incisiva. O foco principal das críticas estava centrado na postura do diretor do Departamento de Cultura da SEC em relação ao SPBA.²⁶² Vinholes acusou Ennio de favorecer “panelinhas abstracionistas” em detrimento da promoção de contribuições reais para a cultura local.²⁶³ A seguir, destaca-se uma passagem crucial deste texto, que justifica a apresentação de uma citação mais extensa. Esse trecho revela a profundidade das críticas de Vinholes e oferece *insights* importantes para compreendermos sua perspectiva sobre o direcionamento do Salão sob a liderança de Ennio Marques Ferreira.

O Departamento de Cultura, como órgão da Secretaria de Educação, é entidade pública, mantida com o dinheiro do povo, e existe para defender e estimular empreendimentos que, de fato, signifiquem contribuição à cultura paranaense. Não cabe ao diretor do Departamento de Cultura o papel de árbitro, que se atribuí, fazendo, praticamente, o jogo de panelinhas abstracionistas. Ninguém dúvida da sua honestidade. No entanto, como procede, parece-nos, serve a outros interesses, que não são, propriamente, os da cultura, e, muito menos, das artes plásticas paranaenses. Nunca tivemos o propósito de destruir a quem quer que seja. Questiuículas pessoais, não nos interessam. Não dispomos de tempo para desperdiçar com esse tipo de atividade. Nos artigos que publicamos fomos explícitos. O abstracionismo é uma excrescência. Não tem vínculos com a nossa formação cultural. Não tem suportes no processo histórico brasileiro. Não é, portanto, um elemento da nossa cultura. Não deve, pois, ser estimulado como atividade artística. Qualquer país, onde os problemas da cultura sejam levados a sério, jamais estimulará tipos de arte estranhos à sua formação. O diretor do Departamento de Cultura tem opinião diversa. Não deixa, no entanto, de ser paradoxal o seu comportamento, pois, sob o pretexto de defender a

²⁶²Uma sutil *interplay* de ironia e acidez permeou os periódicos, como evidenciado no texto *Abstracionismo & Colunismo*. Apesar de não haver a data de publicação, sugere-se que o texto tenha sido escrito em resposta a uma declaração veiculada no jornal *Última Hora* em 19 de dezembro de 1963. Nessa declaração, o diretor do Departamento de Cultura, Ennio, afirmou que os artistas estavam plenamente satisfeitos com os resultados do XX SPBA, enquanto as críticas vinham dos “Intelectuais de porta de café”, os quais foram caracterizados por contribuições à cultura paranaense limitada a palavras destrutivas. LUZ, Celina. (apud FERREIRA, Ennio Marques. **Última Hora**, Curitiba, 19 dez. 1963). Ao iniciar seu texto, Vinholes alinhou-se ironicamente com Ennio Marques, afirmando: “De pleno acordo com o diretor do Departamento de Cultura. Os intelectuais de porta de café não deram e nem darão nenhuma contribuição à cultura paranaense. Muito menos, os orgânicos ou fisiológicos. Na verdade, as coisas da cultura andam mal. Pois, o colunismo social já pontifica. Confunde festinhas grã-finas e queijadas com promoções culturais.” VINHOLE, Aristides de Oliveira. *Abstracionismo & Colunismo*. **Paraná Esportivo**, Curitiba, dez. 1963. O autor menciona os aspectos negativos da cena cultural, onde o colunismo social é apontado por confundir eventos frívolos com verdadeiras promoções culturais. O texto sugere, portanto, uma crítica às atitudes e perspectivas apresentadas sobre o cenário cultural mencionado.

²⁶³*Ibidem*.

cultura paranaense, faz a apologia do abstracionismo. Incorre no erro dos cronistas sociais. Falta-lhe, talvez, uma definição de cultura. Ora, a cultura, certamente, não é feita nos salões elegantes. Nem em painéis de abstratos. Ou por figuras e figurões pretensamente ilustrados. Na realidade, a cultura paranaense será sempre o resultado de todas as atividades do povo paranaense. Quem faz a cultura é o povo, nas suas atividades cotidianas. O artista poderá, quando muito, expressá-la. Nunca, impô-la. O abstracionismo não é um elemento da cultura paranaense. Simplesmente, é um artigo de importação como o “twist” ou o “strip-tease”. No entanto, há outra maneira de encarar o problema, é a dos que consideram a arte como uma simples atividade lúdica, semelhante ao bridge ou ao pif paf. Naturalmente, sem nenhum compromisso com a cultura propriamente dita.²⁶⁴

Ao mencionar que o diretor do Departamento de Cultura carecia de uma definição clara do conceito de cultura, Vinholes não estava, de fato, insinuando que Ennio Marques fosse inadequado para o cargo. Em vez disso, seu objetivo era questionar a abordagem e as decisões de Ennio no que se refere à promoção da cultura local no contexto específico do Salão. A crítica concentrava-se na aparente contradição entre a defesa da cultura por parte de Ennio e sua promoção do abstracionismo, que Vinholes considerava uma “excrecência” desvinculada da formação cultural do estado. Vale ressaltar que, embora o autor enfatizasse que não estava questionando a honestidade do diretor, ele argumentava que as ações de Ennio pareciam ter servido a outros propósitos. Em linhas gerais, nos jornais, a polêmica era alimentada, e as críticas destacavam a incoerência entre as ações do então diretor do Departamento Cultural e seu discurso em prol da cultura local. Sublinhava-se a preocupação com a elitização da arte, questionava-se a pertinência dos prêmios concedidos e apontava-se a predileção por modismo em detrimento da qualidade artística. Tanto a Ennio quanto ao membro do júri, Virmond, coube a tarefa de defender o Salão Paranaense de Belas Artes diante dessas considerações, buscando assegurar a relevância e a integridade desse significativo evento cultural.

A resposta de Eduardo Rocha Virmond não tardou a vir, sendo veiculada pela *Gazeta do Povo* em 15 de dezembro de 1963, por meio do artigo *Marchas e Contramarchas*. O título sugere a ideia de movimento, avanço e retrocesso, correlacionando-se diretamente com o teor do texto. Nesse artigo, Virmond abordou a receptividade do público em relação às tendências contemporâneas, tanto no contexto do Salão quanto em outras expressões culturais.²⁶⁵ Ele argumentou que as exposições coletivas tinham o propósito de criar polêmicas e debates em

²⁶⁴*Ibidem*.

²⁶⁵VIRMOND, Eduardo Rocha. *Marchas e contramarchas*. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 dez. 1963.

torno das diversas correntes artísticas. “Ao mesmo tempo que a polêmica desperta o interesse do público para este setor tão importante de uma civilização – que é a cultura que se cria no momento dado – estimula as iniciativas dos artistas, dando oportunidades ao aparecimento de profissionais de artes plásticas.”²⁶⁶ Virmond reconheceu que as críticas anteriores a salões destacaram novos valores, mas podem ter gerado interpretações equivocadas sobre um suposto favorecimento à arte abstrata. Admitiu também que erros são cometidos por parte das Comissões Julgadoras, principalmente em relação aos prêmios de aquisição, devido à inevitável diversidade de perspectivas entre seus membros. Em seguida, Virmond destacou a resistência da sociedade em aceitar obras inovadoras e ampliou a discussão para além das artes plásticas, mencionando reações semelhantes em outras esferas culturais, como a literatura, a arquitetura, o teatro e o cinema. Ele criticou aqueles que, diante de manifestações artísticas ousadas, recorrem a rótulos depreciativos, tais como “louco, imoral, comunista e alienado”. Segundo o autor, isso reflete o “[...] desespero daqueles que não sabem ouvir, não sabem ver, não querem entender.”²⁶⁷

Em 21 de dezembro de 1963, como resposta às críticas divulgadas em jornais por intelectuais insatisfeitos com a predominância da arte não-figurativa nos Salões, o diretor do Departamento de Cultura emitiu a seguinte declaração:

Dar palpites, mesmo por escrito, é um direito que assiste a todos os “curiosos” e interessados pelas artes plásticas. Essa “curiosidade” é, sem dúvida, a responsável por muitas das conquistas surgidas no campo da inteligência humana. Lamento apenas que a maioria dos que escreveram sobre o Salão, com o pretexto de atingir a estrutura oficial, está movendo, talvez deliberadamente, uma insidiosa campanha de desmoralização dos nossos artistas. Naqueles artigos, não encontrei ao menos uma palavra de estímulo, de elogio ou de compreensão aos jovens. Todos são ruins, falsos, afastados da realidade social, mercantilizados e ávidos por prêmios que a mão aberta dos órgãos públicos (dinheiro do povo) lhes entrega sem o menor critério... Alguns intelectuais, bitolados por uma radicalização sem nenhum sentido, se aliaram a uns poucos acadêmicos nessa campanha nada construtiva, demonstrando um total desconhecimento do nosso ambiente artístico e das dificuldades por que passa esse grupo de moços que prefere continuar com suas experiências de vanguarda a satisfazer o gosto duvidoso do tradicional mercado comprador.²⁶⁸

²⁶⁶*Ibidem.*

²⁶⁷*Ibidem.*

²⁶⁸FERREIRA, Ennio Marques. Diretor do Departamento de Cultura refuta críticas contra o XX Salão Paranaense de Belas Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1963.

O tom do texto revela um evidente descontentamento por parte de Ennio. Expressões como “lamento apenas” e “não encontrei ao menos uma palavra de estímulo, de elogio ou de compreensão” evidenciaram uma clara frustração diante da falta de reconhecimento e apoio aos artistas, sobretudo aos jovens que experimentavam novas abordagens. Quando indagado sobre as bases das críticas direcionadas ao Salão, o diretor emitiu um comentário intrigante, defendendo a independência entre as ideologias pessoais do artista e a avaliação de sua obra. Ele argumentou que a qualidade de uma obra de arte deveria ser analisada com base em suas características intrínsecas, desvinculada de critérios externos como as convecções políticas e morais do criador.²⁶⁹ A razão por trás desse comentário pode ser a percepção do autor de que as críticas ao SPBA podem estar sendo condicionadas antecipadamente por questões externas, em vez de representarem avaliações imparciais da qualidade artística.

Seria um absurdo apreciar uma obra de arte, condicionando-a “a priori”, ao engajamento ideológico ou até mesmo moral de seu criador. Ela será boa ou má, figurativa ou abstrata, poderá ser mesmo híbrida, desde que possua qualidades que a distinguem e a valorizem em comparações válidas e desapaixonadas.²⁷⁰

No decorrer do artigo, ao ser questionado sobre a predominância de obras abstratas em um Salão antes dominado pelo academicismo, Ennio Marques explicou que essa mudança refletia o estágio que muitos artistas estavam atravessando. Isto é, a predominância “relativa” de expositores abstratos era uma consequência desse estágio, caracterizado pela transição para uma expressão mais moderna e atual da arte. Ele ressaltou que as manifestações artísticas não poderiam ser estáticas, mas deveriam acompanhar o desenvolvimento social e científico. O autor argumentou que seria insatisfatório persistir com formas de expressão artística considerada antiquadas, como pendurar “folhinhas” e “cromos coloridos”, enquanto a sociedade prospera. Além disso, ele se posicionou contra a regressão ao “academicismo rançoso” e destacou que o Estado não deveria interferir na criação do artista, embora pudesse oferecer suporte para o desenvolvimento técnico.²⁷¹

Embora ambos tenham expressado apoio ao Salão, as abordagens de Virmond e Ennio Marques parecem revelar perspectivas distintas. No texto de Virmond, supõe-se que a ênfase

²⁶⁹*Ibidem.*

²⁷⁰*Ibidem.*

²⁷¹*Ibidem.*

tenha recaído no papel construtivo das críticas anteriores na identificação de novos valores. Ele expandiu a discussão para além das artes plásticas, abordando reações semelhantes em outras esferas artísticas e adotando uma postura mais impessoal e indireta. Por outro lado, supõe-se que, diferentemente de Virmond, Ennio concentrou-se na crítica à falta de apoio e reconhecimento aos artistas, defendendo a independência criativa e as novas tendências. Pode-se interpretar o posicionamento do então diretor do DC/SEC como uma possível defesa não apenas do evento em si, mas também de sua gestão e das decisões relacionadas ao Salão. Essa postura poderia ser compreendida como uma resposta direta às críticas dirigidas a ele.

No entanto, as críticas direcionadas a Ennio não se limitavam apenas à valorização da arte não-figurativa – ao modismo estrangeiro e ao elitismo esnobe,²⁷² mas também envolviam as questões de “apadrinhamentos”. No acervo documental do Setor de Pesquisa do MAC/PR, identificou-se uma mídia textual datada de 1963, assinada por Romar S. Nogueira. Trata-se de uma carta enviada ao jornalista Aramis Millarch, na qual o autor expressou sua opinião acerca de um artigo publicado na coluna *Dia a Dia Curitiba*, de Millarch. O referido artigo tratava de um encontro entre o governado Ney Braga e ex-alunos da EMBAP, no qual foram prometidas concessões de bolsas.²⁷³ De maneira provocativa, a carta escrita por Nogueira questionou não apenas a legitimidade de Ennio no cenário artístico paranaense, mas também teceu críticas e questionamentos em relação aos artistas Juarez Machado (1941), Fernando Calderari e João Osório Brzezinski. O conteúdo da carta apresenta-se a seguir:

Fiquei pensando como esses “artistas” deram, em tão pouco tempo, pulo tão grande: de afilhados do diretor do Departamento de Cultura para afilhados do Governador do Estado. Antes de mais nada eu gostaria que, o ilustre amigo e jornalista, consultasse a opinião do Professor da Cadeira de Escultura da EMBAP sobre o “GÊNIO” de Juarez na escultura. Antes convém lembrar que, no venturoso ano em que o Departamento de Cultura conferia a Juarez o título de “o melhor escultor do Paraná” – meu Deus, onde estavam nessa hora os reais valores da escultura do Paraná – esse “melhor escultor” estava na dependência dessa cadeira na referida escola. Outro esclarecimento oportuno, e sem contestação, a obra que lhe deu esse pomposo título, não era nada mais nem nada menos que UMA COMPOSIÇÃO! Sim composição, porque escultura não é feita de armações de arame com aplicações de gesso. Escultura (arte de esculpir, estatuária, obra feita na pedra ou na madeira, por escultor. Dicionário Brasil da Língua

²⁷²CARNEIRO, Marina Braga. **Do MAP ao MON: formação de um acervo artístico em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018. p. 30.

²⁷³NOGUEIRA, Romar S. **Correspondência para Aramis**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 161a.

Portuguesa) é isso mesmo. Quanto aos outros dois, Calderari e Osório, eles que continuem a fazer seus borrões “abstratos” pré-encomendados pelo Departamento de Cultura, e é muito mais fácil, e muito mesmo, é mais fácil do que fazer, em uma tela, um trabalho clássico ou mesmo figurativo. Pra que levar a sério a Arte? Eles, porventura, entenderão o que é Arte? Você, meu prezado amigo, já teve oportunidade de conversar com um dos três, para aquilatar-lhes o grau de cultura, digo, de cultura? TENTE! [...] Sugira, através de sua coluna, ao Governador a concessão, aos três “artistas”, uma bolsa de estudos para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, talvez seria muito mais proveitosa, para eles e para o próprio Estado.²⁷⁴

Romar Nogueira criticou o reconhecimento conferido a Juarez Machado como “Melhor Escultor do Paraná”, questionando a legitimidade desse título. É relevante destacar que esse título foi atribuído a Juarez em 1962, durante a 19ª edição do SPBA.²⁷⁵ As considerações sobre Calderari e Osório Brzezinski, aliadas à desafiadora pergunta sobre se esses artistas realmente compreendem o que é Arte, intensificam o tom crítico da argumentação.²⁷⁶ Além disso, o autor desafiou Millarch a ter uma conversa com um dos três artistas mencionados para avaliar o verdadeiro grau de cultura deles. A utilização da expressão “aquilatar lhes o grau de cultura, digo, de cultura? TENTE!” parece ser empregada de maneira sarcástica e provocativa pelo autor. Ao fazer uso do termo “cultura” como uma espécie de brincadeira com a palavra “cultura”, o autor parece sugerir de forma irônica que os artistas em questão podem não possuir um alto grau cultural.

Na introdução da carta, o uso da expressão “afilhados do Diretor do Departamento de Cultura para afilhados do Governador” pode ser interpretado como uma forma de criticar ou questionar a ascensão dos artistas, insinuando que eles podem ter obtido oportunidades e reconhecimentos mais por conexões pessoais do que por méritos artísticos. O autor ressaltou a concessão de bolsas financiadas pelo Departamento de Cultura, referindo-se à bolsa de estudo que Calderari recebeu para um estágio de gravura em metal, no Ateliê de Gravura do MAM/RJ.²⁷⁷ Nessa ocasião, o jovem artista havia recém-concluído o curso superior de pintura na EMBAP. Vale a pena destacar que, mesmo tendo tido acesso às informações da abstração e contando com a orientação de seu professor, Guido Viaro, que o incentivou a explorar o campo

²⁷⁴*Ibidem.*

²⁷⁵JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 265.

²⁷⁶Para evidenciar a destacada atuação de ambos: no 19º SPBA de 1962, Calderari foi agraciado com o prêmio de *Melhor Artista Paranaense*, enquanto Brzezinski recebeu o título de *Melhor Desenhista do Paraná*. Além disso, no ano de 1963, Calderari conquistou o *Prêmio Especial* e Brzezinski foi contemplado com a *Medalha de Ouro*. JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 264 - 266.

²⁷⁷BAPTISTA, Nery. Ennio Marques e a gravura no Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 out. 1988.

da gravura, Calderari integrou o aprendizado dos parâmetros da prática de pintura a óleo, adquiridos na faculdade de Belas Artes, aos novos procedimentos da arte abstrata. Durante a década de sessenta, o processo de abstração de sua arte foi impulsionado pelo envolvimento do artista com as potencialidades plásticas da gravura. Acredita-se que essa integração de aprendizado ocorreu por meio da sociabilidade proporcionada pela *Cocaco* e pelo Centro de Gravura, assim como pelas exposições de arte frequentadas e pelas experiências adquiridas posteriormente no Rio de Janeiro.²⁷⁸

Apesar das críticas de Nogueira em relação ao que ele denomina como “afilhados” do então diretor do Departamento Cultural, alguns periódicos enxergavam a atuação de Ennio Marques como algo positivo. Isso se justifica pelo fato de, até a década de sessenta, o Paraná ter conhecido apenas manifestações esporádicas da técnica de gravura. Ao observamos, por exemplo, o histórico do SPBA durante esse recorte temporal, majoritariamente artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo conquistaram prêmios nessa linguagem artística. Conforme indicado em um jornal posterior aos acontecimentos, o objetivo desses intercâmbios era incentivar o artista premiado a “[...] aprender a técnica e transmiti-la a outros artistas, em Curitiba.”²⁷⁹

Ao analisar as publicações acerca das controvérsias envolvendo o Salão Paranaense, observou-se diversos apontamentos que destacaram o contraste entre o que era aceito na principal instância de validação artística do estado na época e o que era ministrado na Escola de Música e Belas Artes. No desfecho da carta de Nogueira, a sugestão de encaminhar os artistas (Juarez, Calderari e Brzezinski) para a EMBAP pode ser interpretada como uma irônica insinuação de que esses artistas precisavam de mais formação e educação dentro das instalações estaduais do que ganhar bolsas para estudar em outras capitais. Em outra fonte previamente citada na pesquisa, durante um diálogo com Ennio, no qual ele rebateu as críticas sobre o salão, o redator comentou: “Um jornalista curitibano estranhou a total dissociação entre as obras expostas e os ensinamentos ministrados pelo corpo de professores da Escola de Belas Artes.”²⁸⁰ A partir desses exemplos, surgiu a impressão de que os dois órgãos estatais não estavam alinhados, como se o responsável por legitimar os artistas não estivesse em concordância “estética” com o órgão encarregado de formá-los.

²⁷⁸GASSEN, Lílian Hollanda. *Op. cit.*, p. 45.

²⁷⁹BAPTISTA, Nery. *Op. cit.*, 1988.

²⁸⁰DIRETOR do Departamento de Cultura refuta críticas contra o XX Salão Paranaense de Belas Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1963.

Quanto à prática da abstração na arte por parte de artistas associados à EMBAP, como Calderari e Brzezinski, Gassen destacou que a adoção da abstração por esses artistas não teve origem em sua formação formal na Belas Artes, mas sim em experiências empíricas que estavam separadas desse contexto educacional. Ela ressaltou que a Escola ainda mantinha um caráter bem acadêmico, com ênfase no ensino de composição, harmonia e equilíbrio de formas e cores, seguindo os parâmetros estabelecidos desde sua fundação, sem considerar as transformações ocorridas no cenário artístico de Curitiba. Assim, muitos artistas tiveram seu primeiro contato com a abstração por meio de exposições, destacando-se especialmente as mostras do Salão Paranaense.²⁸¹

Dentre as controvérsias no contexto do Salão, marcado por debates sobre o tema da abstração e com destaque para a gestão de Ennio Marques, foram identificadas no setor de pesquisa do MAC/PR uma série de correspondências que evidenciam um desentendimento entre a artista Anna Bella Geiger e o Departamento Cultural. Esse desentendimento abarcava questões financeiras e a ausência de consenso sobre as condições do prêmio referente ao XX SPBA. A análise dessas fontes revelou-se fundamental para compreender parte da dinâmica das ações cotidianas inerentes à gestão cultural. O episódio teve início quando Ennio enviou uma carta a Geiger, comunicando sobre a premiação que lhe foi concedida. Além do diploma, medalha e cheque, Ennio explicou que as molduras para os trabalhos premiados foram providenciadas, e os custos destas foram subtraídos do valor total do prêmio.²⁸²

Em resposta, datada de 20 de dezembro de 1963, Geiger agradeceu o prêmio, porém, contestou a medida adotada pelos responsáveis. Ela destacou que o envio das obras sem moldura foi aprovado pelo diretor do DC/SEC, visando facilitar o transporte aéreo. A artista destacou a ausência de cláusulas no concurso que exigissem a utilização de molduras e solicitou o envio integral do prêmio, juntamente com as obras não adquiridas, sem a moldura correspondente.²⁸³ Encerrou seu posicionamento com as seguintes palavras:

²⁸¹GASSEN, Lílian Hollanda. *Op. cit.*, p. 47.

²⁸²FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência para Anna Bella Geiger**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 67.

²⁸³GEIGER, Anna Bella. **Correspondência para Ennio Marques Ferreira**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 68.

Desejo sinceramente resolver esta situação da maneira mais lógica sem recorrer à ação conjunta da Associação dos Artistas Plásticos Internacional, pelo Comitê Brasileiro com sede no Estado da Guanabara, da qual faço parte. Aguardo solução superior com a maior urgência e consideração.²⁸⁴

Posteriormente, por meio de um telegrama, Ennio comunicou que o Departamento efetuará o reembolso das despesas com as molduras e expressou a decisão de não mais contar com a participação da artista, alegando uma ameaça insólita. Em um tom de animosidade, sugeriu que Geiger recorresse à Associação Internacional dos Artistas Plásticos (AIAP).²⁸⁵ Como desdobramento, em março de 1964, Zélia Ferreira Salgado, presidente da Associação, interveio para mediar a situação, demonstrando desgosto com o desconto das molduras sem o consentimento de Geiger e reprovando a agressividade do telegrama enviado em resposta às reclamações.²⁸⁶ A Associação defendeu a artista, propôs melhorias nos regulamentos para eventos futuros e colocou-se à disposição para colaborar em questões relacionadas às Artes Plásticas e às relações entre artistas e o Departamento de Cultura. A seguir, apresenta-se na íntegra o conteúdo da carta:

Por solicitação de nossa associada, Sra. Anna Bella Geiger, vimos à sua presença para tratar do incidente havido entre aquela artista e V.S. acerca do último Salão Paranaense de Belas Artes. Como é de seu conhecimento, houve um desconto de despesas de molduras após a admissão e premiação de seus trabalhos à mostra, desconto este feito na importância de parte do prêmio, à sua revelia, salientando-se ainda que os trabalhos enviados do Rio em “passe-partout” o foram por sua aquiescência, dada quanto de sua passagem pelo Museu de Arte Moderna do Rio. Assim, após reclamação por carta ao seu Departamento, V.S. enviou-lhes um telegrama, telegrama esse em nosso poder e para o qual lamentamos e externamos a nossa estranheza aos termos agressivos e impróprios ao trato que artistas ou pessoas quais quer devam receber de um Diretor de Cultura de um Estado da Federação. Ademais, convém lembrar a V.S. que a agressão dirigida a uma de nossas colegas mais brilhantes se amplia e atinge a toda uma classe, quando é ela fruto de uma reação despropositada a um direito legítimo e ainda mais grave, ao fato de recorrer à proteção de sua Associação de classe que existe como todas as outras, para proteger os interesses legítimos de seus associados. Quanto à restrição das futuras apresentações da referida artista aos Salões Paranaenses preferimos não comentar, tal o despropósito e interpretamos tal gesto mais como fruto da paixão de momento. Queremos crer que tudo isto é resultado de

²⁸⁴*Ibidem.*

²⁸⁵ FERREIRA, Ennio Marques. **Telegrama oficial para Anna Bella Geiger**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 72.

²⁸⁶ SALGADO, Zélia. **Correspondência para Ennio Marques Ferreira**. 1964. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 73 e 74.

um desentendimento passageiro, que, esperamos, se disse, com as devidas satisfações, para que de futuro possam os artistas de todo o Brasil contribuir para o êxito e brilho aos Salões Paranaenses, iniciativa do Departamento de Cultura que V. S. dirige e à qual sempre demos todo nosso apoio. Tomamos a liberdade de sugerir que nos Regulamentos aos futuros Salões estejam bem explícitas as condições de inscrição aos trabalhos e bem assim o breve retorno das obras enviadas, para que não ocorram como agora, esses incidentes desagradáveis e o prejuízo dado aos artistas, como deste Salão, com a demora da remessa aos trabalhos enviados. Colocamo-nos à disposição de V.S. para colaborar com qualquer assunto e interesse das Artes Plásticas e relações entre artistas de todo país e este Departamento, aguardamos suas ordens. Sem mais, com estima e consideração, Associação Internacional de Artistas Plásticos.²⁸⁷

Essas trocas de correspondências entre Ennio e Geiger oferecem um vislumbre do que poderia acontecer no dia a dia do Departamento Cultural. A atuação de Ennio parece ter contribuído para um mal-entendido marcante, caracterizado pela falta de uma comunicação efetiva, decisões tomadas unilateralmente e uma resposta intensa e desnecessária que teve consequências negativas. A intervenção da Associação teve como objetivo resolver a situação e sugerir melhorias para evitar conflitos semelhantes no futuro. É importante ressaltar que nos anos subsequentes a esse incidente, Geiger não mais participou do Salão Paranaense.²⁸⁸

Essas fontes mostraram-se úteis para entender a dinâmica e os desafios associados à gestão cultural. No entanto, é importante reconhecer que situações de desentendimento ou controvérsias em departamentos culturais não são incomuns. Dada a diversidade de perspectivas, interpretações e interesses no campo cultural, é natural que ocorram divergências e debates. Tais situações podem surgir de diferentes visões artísticas, questões financeiras, interpretações de regulamentos ou desafios logísticos na organização de eventos culturais. Em alguns casos, as controvérsias podem levar a melhorias nos processos e políticas do departamento cultural, contribuindo para um ambiente mais eficiente e justo.

4.5 CATALISADOR DA ARTE

Ao analisar os rumores que circundavam o Salão Paranaense de Belas Artes, tornou-se evidente que o agente de pesquisa, Ennio Marques, enfrentou resistências nos primeiros anos

²⁸⁷*Ibidem.*

²⁸⁸Anna Bella Geiger participou do 18º, 19º e 20º SPBA. JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 295.

de sua atuação como diretor do Departamento Cultural da SEC. Essas resistências estavam principalmente relacionadas à decisão de instituir o predomínio oficial da abstração no Paraná. Freitas destaca que as problemáticas relacionadas a esse predomínio podem ser vistas como reflexo de uma “carência de pluralidade” na arte local. A predominância da abstração, embora aparentemente impulsionada pela tendência não-figurativa nacional e internacional, assumiu uma forma mais rígida e peculiar no Paraná em comparação com outros cenários culturais. O autor atribuiu isso, em parte, à falta de diversidade na estrutura de reconhecimento das expressões artísticas locais.²⁸⁹

Em um contexto nacional, Oliveira observou que a década de sessenta foi caracterizada por mudanças significativas que reconfiguraram a dinâmica entre a produção artística e as instituições de arte, tanto nos centros culturais dominantes quanto fora deles. No entanto, ele afirma que fora do eixo Rio-São Paulo, as instituições de arte analisadas por ele, incluindo o SPBA, foram palco de disputas ligadas às questões identitárias com diferentes vocabulários estéticos.²⁹⁰ Apesar da proeminência da abstração nos principais círculos artísticos, como em São Paulo e no Rio de Janeiro, isso não implicava um domínio poético nessas esferas. Conforme as observações de Freitas, nesse período, esses estados já exibiam uma notável diversidade estético-ideológica, abrangendo uma variedade de movimentos artísticos.²⁹¹

Entretanto, Freitas ressalta que, no contexto paranaense, ao considerar tanto o conteúdo das discussões divulgadas na imprensa quanto as premiações das mostras, percebe-se que a ausência de diversidade não apenas justificava as reações intensas, mas também contribuía para a compreensão da violência nas respostas diante das decisões do Salão. Adicionalmente, ele aponta a possível propagação de uma mentalidade conservadora local como um elemento crucial para a compreensão desse cenário.²⁹²

²⁸⁹FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 117.

²⁹⁰OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Op. cit.*, p. 213.

²⁹¹No início dos anos 1960, São Paulo e o Rio de Janeiro eram centros culturais importantes no Brasil. São Paulo, em especial, era reconhecida como o epicentro da efervescência cultural e artística, sendo sede da Bienal, um evento internacional que atraía artistas de todo o mundo. Além disso, a cidade era palco do surgimento do movimento Concretista, que também ecoava no Rio de Janeiro. Entretanto, no Rio, a expressão artística estava envolvida em questões sociais e políticas, especialmente durante um período marcado pela intensificação das lutas por democracia e direitos civis no país. Ambas as cidades experimentaram uma ampla diversidade de manifestações artísticas, refletindo as transformações culturais e sociais da época. DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Campos Gerais: Edição especial para os amigos da Rede Globo, 1998. p. 24-27.

²⁹²FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 117.

Durante a pesquisa, foram encontrados depoimentos interessantes transcritos no catálogo de comemoração dos 35 anos do Salão Paranaense. Nele, alguns intelectuais foram reunidos para debater o panorama das artes plásticas no Paraná, com o objetivo de fornecer dados e impressões gravadas a partir do seguinte questionamento: como era Curitiba em matéria de arte quando começaram. O diálogo entre Ennio, Velloso e a jornalista e professora de arte Adalice Araújo chama atenção.²⁹³ A pauta dos comentários concentra-se na discussão sobre a cena artística contemporânea no estado do Paraná, especialmente durante a década de setenta. No entanto, interessa a parte em que os participantes debatem sobre a influência da arte não-figurativa, a modernização dos salões de arte promovidos pelo Departamento de Cultura a partir de 1961 e as dificuldades enfrentadas por artistas que não aderiram à linguagem abstrata para participar desses eventos.

Araújo destacou que a arte contemporânea no Paraná só começou a se desenvolver na década de 1970, enquanto outras regiões e o mundo já exploravam outras linguagens, como a *pop art*. Criticou-se o predomínio do mito abstrato na região.²⁹⁴ Na sequência, Velloso argumentou que ser moderno no Brasil, na época, era ser abstrato, e o problema não estava relacionado especificamente ao estado do Paraná, mas sim à identidade brasileira.²⁹⁵ Ennio, por sua vez, comentou:

Gostaria de fazer uma defesa do Departamento de Cultura que a partir de 1961 teve uma participação efetiva na modernização dos salões. O Departamento de Cultura, durante muito tempo levou a pecha de ser um protetor da arte abstrata. Mas é preciso lembrar que isso ocorreu em consequência dos salões que o DC promovia. Na preparação dos salões eram escolhidos críticos de arte mais atuantes na época, que eram os mais conhecidos, os mais representativos naquela ocasião. Então, não era o Paraná que aquela tendência massificante para a arte abstrata. Era uma tendência realmente nacional. Isso realmente dificultava o ingresso no Salão Paranaense de pessoas que não usassem a linguagem abstrata.²⁹⁶

²⁹³SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES. O salão está em debate. In: **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1978. p. 36.

²⁹⁴ARAÚJO, Adalice. O salão está em debate. In: **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1978. p. 38.

²⁹⁵VELLOSO, Fernando. O salão está em debate. In: **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1978. p. 39.

²⁹⁶FERREIRA, Ennio Marques. O salão está em debate. In: **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1978. p. 39.

Em seguida, Araújo afirmou que pessoas que retornavam do exterior, cientes de que a linguagem abstrata estava ultrapassada, enfrentavam dificuldades para serem reconhecidas. “Eram aqui tidos como acadêmicos. Houve muita confusão: quem não era abstrato, era acadêmico.”²⁹⁷ Por fim, Ennio Marques concordou que houve confusão, mas enfatizou que sempre estiveram receptivos a novas tendências – indicando uma abertura para formas de expressão artística além da abstração.²⁹⁸

O foco dessa análise recaiu sobre a revisitação de um tema ocorrido há alguns anos pelos participantes do debate. O distanciamento temporal, nesse contexto, ampliou e objetivou a compreensão dos eventos passados. A partir do posicionamento atribuído a Ennio Marques, que sugeria um respaldo ao Departamento, observou-se uma dualidade intrigante. Não apenas foram reconhecidos os desafios e confusões enfrentados pelos artistas que optaram por não aderir à abstração naquela época, mas também ele destacou uma abertura para novas tendências artísticas. Essa perspectiva, fundamentada na experiência acumulada ao longo do tempo, parece acrescentar uma camada mais profunda à compreensão do debate e às transformações ocorridas no cenário artístico.

Ao conectar isso ao argumento de Freitas sobre o predomínio abstrato, percebe-se que essa política cultural não foi uma “imposição vertical”, mas uma estratégia para dialogar com as discussões e produções estético-ideológicas dos centros artísticos mais envolvidos na arte moderna. Após os debates iniciais sobre figuração e abstração, somados à consolidação do processo moderno, os Salões Paranaenses passaram a apresentar uma diversidade de manifestações artísticas semelhantes às de outros centros importantes. A participação de artistas de diferentes regiões do país indicou um reconhecimento do evento e um amadurecimento cultural, anteriormente liderado principalmente por artistas locais. Freitas caracteriza esse período inicial como uma fase de luta, consolidação e prestígio para uma política cultural voltada à arte moderna, sendo lembrado como um período de desbravamento que marcou a abertura cultural das artes plásticas no Paraná.²⁹⁹

Referente ao ano de 1964, o Brasil sofreu um golpe militar que resultou na deposição do presidente João Goulart (1919-1976). Os militares assumiram a Presidência da República em 31 de março, instaurando um período marcado por repressão política e censura. No

²⁹⁷ARAÚJO, Adalice. *Op. cit.*, 1978. p. 39.

²⁹⁸FERREIRA, Ennio Marques. *Op. cit.*, 1978. p. 39.

²⁹⁹FREITAS, Artur. *Op. cit.*, p. 118 e 119.

Paraná, o apoio dos líderes políticos, incluindo o governador Ney Braga, ao regime militar, contribuiu para que houvesse, no âmbito da classe política local, um certo grau de adesão ao governo autoritário. A pesquisadora Justino argumenta que o projeto dos “revolucionários de 64”, focado na modernização da economia brasileira e na sua maior inserção no mercado mundial, era do interesse das elites locais. Para essas elites, o Paraná enfrentava uma crise de desenvolvimento devido ao esgotamento do ciclo cafeeiro, e a modernização do parque industrial era vista como a solução mais viável. Naquela época, não havia conflitos significativos entre os líderes culturais e a comunidade artística de Curitiba, que também não tinha o mesmo apelo popular que cidades maiores como Rio de Janeiro ou São Paulo. Essa falta de oposição criou uma cumplicidade entre as elites locais e o regime militar, permitindo que o novo projeto político fosse implementado.³⁰⁰

Em meio a esse cenário político conservador, no XXI Salão Paranaense, as obras abstratas continuaram a ser reconhecidas, recebendo prêmios de uma comissão julgadora composta por três personalidades renomadas em círculos intelectuais do país: o professor, crítico de arte e curador Walter Zanini (1925-2013), diretor do MAC/SP e professor de História da Arte na Faculdade de Filosofia da USP; o escultor austríaco-brasileiro Francisco Stockinger (1919-2009); e o pintor paranaense Waldemar Roza (1916-1989), eleito pelos artistas para o júri do Salão.³⁰¹ Curiosamente, na apresentação do catálogo da XXI edição do Salão, Ennio escreveu um texto com um tom informativo e elogioso, valorizando o papel significativo da mostra na promoção artística e no intercâmbio cultural. Ele destacou a integração do evento aos objetivos do Departamento Cultural do Paraná:

O Salão Paranaense constitui o ponto alto dessa sequência, por se ter transformado, graças à sua constante evolução e à maciça participação dos artistas de todos os pontos do país, em um dos mais prestigiosos certames de artes plásticas do Brasil. Acha-se esta mostra perfeitamente integrada no esquema por nós adotado, cujo principal objetivo seria o amadurecimento técnico e artístico dos nossos valores, através do confronto e da franca dialogação com artistas de núcleos culturais mais evoluídos.³⁰²

Essa declaração soa como uma autoavaliação de Ennio durante seu primeiro mandato como diretor do Departamento Cultural, destacando seu papel fundamental na promoção do

³⁰⁰JUSTINO, Maria José. *Op. cit.* 1995, p. 18.

³⁰¹FERREIRA, Ennio Marques. Comissão julgadora. In: **XXI Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, 1994. p. 2.

³⁰²FERREIRA, Ennio Marques. **XXI Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, 1994. p. 3 e 4.

Salão Paranaense de Belas Artes como um evento de renome nacional. Apesar dos desafios enfrentados e dos momentos críticos, a gestão de Ennio também registou acertos e conquistas significativas. Entre os acertos, destaca-se que o Paraná se tornou mais receptivo às discussões artísticas de outros estados. Sua atuação refletiu uma abertura para novas tendências artísticas e um compromisso em assumir um papel de agente catalisador³⁰³ no processo de afirmação do que se entendia por moderno no Paraná, o que lhe conferiu um reconhecimento na história oficial da arte paranaense.

³⁰³Um agente catalisador é alguém que facilita mudanças significativas, promovendo inovações e transformações dentro de um contexto específico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o período considerado nesta pesquisa seja relativamente curto em relação à trajetória de Ennio Marques Ferreira no cenário artístico de Curitiba/PR, a relevância desse personagem para a arte paranaense é inquestionável. Moldado por suas experiências, Ennio tornou-se um gestor “catalisador,” atuando como agente dinâmico na cena artística. Apesar do surgimento de vários personagens importantes nas décadas de cinquenta e sessenta, o papel de Ennio se destaca por sua capacidade única de adaptar-se às necessidades do período. Voluntária ou involuntariamente, ele parecia ajustar sua atuação profissional conforme as demandas que identificava, o que talvez justifique sua atuação multifacetada. Com o tempo, ele conquistou seu espaço e se consolidou como gestor, conforme apontado por Millarch: “[...] numa administração que se teve pontos críticos, também mereceu muitos elogios.”³⁰⁴ Sua cumplicidade com o tempo, conforme destacado por Carlos Zimmermann transformou-o em uma memória viva do universo artístico, permitindo que ele se adaptasse e influenciasse significativamente o cenário artístico ao longo dos anos.³⁰⁵

Observamos que Ennio emergiu como uma figura intrigante e central nas controvérsias culturais, especialmente no contexto das 18^a à 21^a edições do Salão Paranaense, onde sua atuação como gestor firme e convicto tornou-se evidente. Esses tributos foram fundamentais para a institucionalização estatal de uma modernidade que, por vezes, pôde ser considerada excessivamente vinculada à difusão de um determinado tipo de arte abstrata. Demonstrando notável adaptabilidade e uma postura eficaz na comunicação e reação aos estímulos culturais, sua trajetória multifacetada – como galerista, artista, crítico e gestor – se entrelaçou de forma significativa com o cenário histórico da introdução e afirmação do que, na época, era entendido como arte moderna. Esse contexto conferiu uma dimensão única à sua jornada, revelando como experiências pregressas moldaram sua abordagem singular na gestão cultural. Portanto, a compreensão interligada entre sua história pessoal e profissional ampliou a percepção do papel desempenhado por ele no cenário curitibano, conferindo-lhe uma relevância marcante como protagonista da arte do Paraná.

³⁰⁴MILLARCH, Aramis. Ennio & a mostra do melhor desenho. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 jul. 1979.

³⁰⁵ZIMMERMANN, Carlos Eduardo. Apud HAYGERT, Murá Aroldo. *Op. cit.*, 2006, p. 45 e 46.

Quando Ennio retornou à sua cidade natal em 1953, ele sabia que o SPBA e a EMBAP eram as instituições mais influentes no cenário. O Salão, como espaço de exposição, e a Escola, como local de formação, ambas financiadas pelo Estado. Ao perceber a movimentação de jovens artistas em busca de renovação na cidade e ao identificar uma sensibilidade favorável ao moderno, tornou-se evidente para ele e outros agentes a importância de ocupar esses espaços artísticos e culturais.³⁰⁶ Assim, Ennio emergiu como parte integrante desse processo.

A afirmação de Ennio como um agente “catalisador” se solidificou em 1957, durante o episódio do Salão dos Pré-Julgados, um marco que alterou significativamente a trajetória do Salão Paranaense. Na época, Ennio era proprietário da galeria Cocaco, onde acolheu artistas com tendências modernizantes, além de ser um dos responsáveis por encabeçar a realização dessa famosa mostra. Conforme discutido nos capítulos dois e quatro, ele se tornou uma figura-chave para a modernização artística, tanto como proprietário da primeira galeria de arte moderna quanto como diretor do departamento cultural da SEC em 1961, responsável por modernizar o Salão Paranaense. Antes de seu mandato, o júri costumava selecionar trabalhos mais acadêmicos. Em 1961, ele passou a convidar simpatizantes da arte moderna que vinham de São Paulo e, assim, os trabalhos de cunhos abstrato passaram a ser a maioria no Salão. Ao assumir a liderança em um cargo do setor cultural do governo, ele pôde levar adiante seus ideais, consolidando sua influência e deixando um legado duradouro.

Além disso, é importante frisar que Ennio foi deixando sua atuação artística reservada aos mais próximos devido a seus compromissos como dirigente cultural. Devemos considerar que, embora as atividades de um gestor e de um artista sejam distintas, a combinação de experiência artística e habilidades de gestão pode ser vista como uma vantagem significativa para um dirigente cultural. Isso porque a compreensão prática das demandas artísticas pode promover uma abordagem mais empática na produção da cultura e das artes.

Ao escrever o quarto capítulo, percebe-se que a atuação de Ennio como diretor cultural frequentemente o colocou em situações delicadas, onde suas ações geraram repercussões diversas devido à natureza intrínseca do ofício. Essa dinâmica pode ser analisada à luz da teoria dos campos sociais de Bourdieu, que nos ajuda a entender as estruturas e as relações

³⁰⁶Segundo Geraldo Leão, a renovação na liderança da burocracia cultural nos anos sessenta facilitou a ascensão de formas artísticas não acadêmicas no PR. Entre os principais agentes que contribuíram para essa transformação estavam Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso. CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Op. cit.* p. 99.

de poder nos diferentes espaços sociais que ele ocupava.³⁰⁷ Podemos exemplificar essa mudança através da interação entre Ennio e Paul Garfunkel. Ennio – enquanto artista – e Garfunkel, durante o Salão dos Pré-Julgados, se posicionaram contra as decisões dos júris do XIV Salão Paranaense, insatisfeitos com os critérios de seleção. Este momento destaca Ennio como um agente em um campo artístico, contestando as normas estabelecidas e tentando subverter o doxa do campo. No entanto, após assumir a direção do Departamento Cultural, suas ações começaram a transformar a história da arte paranaense, mudando sua posição de artista e proprietário de uma galeria para gestor cultural, aumentando seu poder e influência no campo cultural institucional. Assim, aqueles que antes o viam como igual passaram a enxergá-lo de forma diferente, reconhecendo-o como um agente de mudança dentro de um setor governamental. Um episódio que ilustra bem essa transformação ocorreu durante a 18ª edição do SPBA, quando Garfunkel manifestou insatisfação com a qualidade das obras expostas, publicando os artigos *Piedade para os jovens pintores* e *Carta aberta à Miguel Bakun*. Esta insatisfação refletia diretamente a atuação de Ennio que, na época, era o responsável pelo Salão. Esse conflito destacava a nova posição de Ennio Marques no campo cultural, onde ele passou a defender e a implementar as regras do campo. Neste exemplo, a transição de Ennio de um artista insatisfeito, ao lado de Garfunkel, para um gestor influente, anos depois, destaca a complexidade de sua trajetória.

Após analisar seu percurso, fica evidente o contraste entre suas atuações no campo da arte. Como artista, Ennio focava na expressão criativa e na materialização de suas ideias individuais. Como gestor cultural, assumiu um papel abrangente, envolvido na organização, planejamento e promoção de eventos culturais, além da captação de recursos, elaboração de projetos culturais e interação com artistas e comunidades.

Ao examinar sua atuação na Cocaco, percebe-se que Ennio já demonstrava um perfil de gestor, evidenciado por sua abordagem visionária e pelo foco em promover a inovação e apoiar artistas que buscavam romper com as tradições visuais estabelecidas. Enquanto muitas galerias procuravam rotatividade, artistas renomados e obras de consumo, a Cocaco era peculiar, oferecendo espaço e oportunidades para artistas modernos e experimentais. Como

³⁰⁷A teoria dos campos de Bourdieu sugere que a sociedade é composta por diversos “campos”, cada um com suas próprias regras, valores e hierarquias. Esses campos são espaços onde os agentes competem por diferentes tipos de capital, como econômico, social, cultural e simbólico. No campo da arte, embora informal e sem regras escritas, existem instituições e normas tácitas que estabelecem hierarquias entre artistas, críticos e outros agentes culturais. BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 1989, p. 281 - 289.

resultado, as obras adquiridas inicialmente não correspondiam ao gosto popular de clientes que preferiam obras temáticas, como paisagem, retrato, autorretrato e natureza-morta. Apesar dos ideais modernos e da inovação promovida, a administração financeira da empresa enfrentou dificuldades, levando Ennio e seu sócio, Manoel, a venderem a galeria por um preço abaixo do mercado devido à falta de recursos monetários. Em 1959, a Cocaco foi adquirida por Pedro Kuratcz, que comprou o espaço como presente para sua filha Eugênia Petriu, estudante de piano na EMBAP.³⁰⁸ Na época, a galeria possuía uma imagem significativa, documentada pela imprensa, por seu papel na transformação do Salão Paranaense e na introdução de conceitos que revolucionaram o mercado de arte no Estado. “E Eugênia, sensível às artes, entendendo a geração de artistas e intelectuais que a frequentavam, continuou a prestigiar os jovens pintores, desenhistas, escultores que ali encontravam um ponto de encontro e chances para mostrarem seus trabalhos”.³⁰⁹ Portanto, embora Ennio tenha sido proprietário de uma galeria, seu foco não parecia estar na lucratividade. Podemos interpretá-lo mais como um gestor ou catalisador cultural, devido ao seu empenho em promover a inovação e apoiar a nova geração de artistas.

Curiosamente, embora Ennio se autodesignasse como um “burocrata da arte”,³¹⁰ essa modesta autodenominação não refletia a totalidade de sua atuação. Um “burocrata da arte” sugere alguém com espírito de gestor, mas sem compreensão profunda da arte. No entanto, Ennio, ao contrário, tinha uma compreensão sofisticada da lógica do campo artístico. Ele se envolveu com a crítica, atuou como artista, fez molduras, criou sua própria galeria e dirigiu o departamento cultural. Em suma, atuou em vários níveis hierárquicos do campo da arte. Essa multifacetada trajetória lhe conferiu um status de par dos artistas, não de burocrata.

Por isso, a teoria dos campos sociais de Bourdieu, com seu foco nas relações de poder e na luta por capital simbólico, ajuda a entender a trajetória multifacetada de Ennio, revelando a profundidade de sua influência no cenário artístico e cultural do Paraná. Ennio transitou e influenciou diversos campos sociais, adaptando-se às dinâmicas de cada um enquanto

³⁰⁸ARAÚJO, Adalice. *Op. cit.*, 1979.

³⁰⁹MILLARCH, Aramis. *Op. cit.*, 1979.

³¹⁰Durante uma entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná*, em 1984, Ennio se autodenominou “um burocrata da arte”. No entanto, o jornalista discordou dessa caracterização, afirmando que a palavra-chave que conectava Ennio ao campo da arte era sua sensibilidade. FERREIRA, Ennio Marques. *Gravando Ennio Marques Ferreira*. [Entrevista concedida a Cláudio]. **O Estado do Paraná**, Curitiba, set. 1984.

moldava ativamente o campo artístico paranaense.³¹¹ Ele compreendia as complexidades e as necessidades dos diversos agentes dentro desses campos, e sua experiência em diferentes papéis permitiu-lhe não apenas entender, mas também reconfigurar as estruturas de poder e as relações dentro desse campo – solidificando sua posição como um entusiasta que redefiniu o panorama da arte no Paraná.

É válido destacar que seus pares reconheciam sua importância, mas isso não implica que tudo o que ele fez foi isento de críticas ou dificuldades. Embora não se deva validar todas as suas ações, é essencial reconhecer que Ennio, entre erros e acertos, demonstrou uma sensibilidade profunda e a coragem de inovar.

Esta pesquisa registrou apenas um pequeno recorte temporal das atuações de Ennio, mas seu envolvimento no campo artístico foi muito mais extenso, tanto como gestor cultural quanto como crítico e artista. Este estudo inicial evidencia apenas uma fração de suas contribuições e impactos, deixando claro que há uma vasta e rica trajetória ainda por ser explorada. A abrangência de suas ações sugere que um estudo mais detalhado e prolongado é necessário para capturar plenamente seu legado. Portanto, este trabalho pode vir a se desdobrar em uma pesquisa de doutorado, aprofundando-se nas diversas dimensões de sua atuação e fornecendo uma visão mais completa de sua influência no cenário artístico e cultural do Paraná. Tal estudo permitirá revelar nuances e detalhes de sua trajetória, contribuindo para uma apreciação mais ampla e robusta do impacto de Ennio no campo da arte.

³¹¹Ou seja, o *habitus* de Ennio, com suas disposições para a inovação foi um fator crucial que orientou suas ações e contribuiu para sua influência no campo artístico.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. JORNAIS

AINDA a “Cocaco”. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 nov. 1957.

ANTES e depois da Cocaco: histórias de Ennio Marques Ferreira, testemunha ocular da arte paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, ago. 1998.

ANTONELLI, Diego. Um movimento pelo Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, jun. 2013.

ARAÚJO, Adalice. 44º Salão Paranaense: sala especial/ “30 Anos de Revolução Modernista no Paraná”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, dez. 1987.

_____. Artes Visuais. **Gazeta do Povo**, Curitiba, maio. 1979.

_____. Conheça a arte paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, jan. 1981.

_____. Nelson Luz, pioneiro da crítica de arte no Paraná. **Diário do Paraná**. Curitiba, 02 jul. 1972.

ARTISTAS escolhem 3º membro: Júri. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out. 1963.

ARTISTAS plásticos escolhem membros do júri do XX Salão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 nov. 1963.

AVENTURA da Cocaco é um desafio para pesquisadores: Eugênia Petrius guarda arquivos em casa. **Gazeta do Povo**, Curitiba, maio. 2001.

BAPTISTA, Nery. Ênio na Furnarte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, jun. 1981.

_____. Ennio Marques e a gravura no Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 out. 1988.

_____. Gazeta nas Artes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, dez. 1979.

_____. Os 20 anos da Galeria Cocaco. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1979.

BENITEZ, Aurélio. Salão de Curitiba: Ennio Marques Ferreira. **O Estado de São Paulo**, mar. 1961.

_____. Selecionados para Salão Sul América. **O Estado do Paraná**, Curitiba, maio 1982.

BERTI, Rosane. Primeira galeria de Curitiba será reaberta em 1998. **Jornal do Estado**, Curitiba, dez. 1997.

BIENAL de São Paulo faz seleção de artistas para Bienal Latino-Americana. Abr, 1978.

CALDERARI, Fernando. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 jan. 1963.

COCACO chegou a mudar a mentalidade artísticas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, maio. 1979.

CURITIBANO Júnior movimentou a tarde de domingo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 abr. 1961.

DEPARTAMENTO de imprensa oficial do estado. **Estado do Paraná**, Curitiba, fev. 1961.

DESPERTA interesse o salão “dos não conformados”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, dez. 1957.

DIRETOR do Departamento de Cultura refuta críticas contra o XX Salão Paranaense de Belas Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1963.

Dr. João Candido Ferreira. **A República**: orgam do Partido Republicano, Curitiba, 09 set. 1907.

FERNANDES, José Carlos. O Sade da Galeria Arcaica. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 dez. 2013.

FERREIRA, Ennio Marques. Diretor do Departamento de Cultura refuta críticas contra o XX Salão Paranaense de Belas Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1963.

_____. Gravando Ennio Marques Ferreira. [Entrevista concedida a Cláudio]. **O Estado do Paraná**, Curitiba, set. 1984.

_____. Miguel Bakun, pintor paranaense. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 set. 1957.

_____. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 dez. 1962.

_____. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 dez. 1962.

GARFUNKEL, Paul. Carta aberta a Miguel Bakun. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 dez. 1961.

_____. Piedade para os jovens pintores. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 dez. 1961.

GIRÃO, Claudia. **Instituto Benjamin Constant na Urca**: projeto e construção no Rio oitocentista e no Rio moderno. 2014.

HALO, Martinho de. Falando sobre pintura. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 ago. 1957.

HOMENAGEM ao diretor do departamento de cultura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 abr. 1961.

LUZ, Celina. (apud FERREIRA, Ennio Marques. **Última Hora**, Curitiba, 19 dez. 1963).

MAGALHÃES, Loio-Pérsio N. V. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada. **O Estado do Paraná**, Curitiba, dez. 1957.

MARCELLINO, Walmor. O Salão de Belas Artes. **Paraná Esportivo**, Curitiba, 5 dez. 1963.

MENDES, Vicente Jair. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jan. 1963.

MILLARCH, Aramis. A Cocaco sua época & sua gente. **O Estado do Paraná**, Curitiba, jun. 1979.

_____. Ennio & a mostra do melhor desenho. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 jul. 1979.

_____. O Museu que Suzana quer (para João inaugurar). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 dez. 1986.

MILLIET, Sergio. Artistas do Paraná. s/d. [Jornal encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão].

MUNDANA. **A Noite**, Rio de Janeiro, abr. 1945. p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_04&pagfis=57194&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 9 maio de 2023.

O fundador da arte paranaense: Ennio Marques Ferreira comenta os rumos das artes plásticas no século que termina. **Jornal do Estado**, Curitiba, 11 dez. 2000.

PATITUCCI, Antonio. Provincianismo e Arte Moderna. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 dez. 1961.

PINTORES constroem no centro da cidade sua galeria de artes. **Diário Popular**, Curitiba, dez. 1956.

SADE, Jorge Carlos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 dez. 1962.

SOCIEDADE. **A Noite**, Rio de Janeiro, jun. 1948. p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_04&pagfis=57195&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 9 maio de 2023.

VIARO, Guido. Cocado. **O Estado do Paraná**, Curitiba, set. 1959.

VINHHOLES, Aristides de Oliveira. Abstracionismo & Mercantilismo. **Paraná Esportivo**, Curitiba, 7 dez. 1963.

_____. Abstracionismo & Colunismo. **Paraná Esportivo**, Curitiba, dez. 1963.

VIRMOND, Eduardo Rocha. Marchas e contramarchas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 dez. 1963.

_____. Salão do Paraná na Berlinda. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 dez. 1962.

II. RERIÓDICOS

ANJOS, Juarez. Infância e modernidade no século XIX: o olhar de Charles Baudelaire. **Dimensões**, v. 30, 2013.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. A *Belle Époque* de Curitiba. In: **A sociedade em destaque**. p. 62 - 83. Disponível em: <http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/artigos/a_sociedade_em_destaque-aparecida.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2024.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmem Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea**, v. 5, n. 1, p. 207-234, jan./jun. 2015.

CAMPOS, Névio de; SOUZA, Eliezer Félix de. Imprensa no Paraná e o combate ao analfabetismo: trajetória e pensamento de Raul Gomes (1889-1975). **Revista HISTEDBR**, Campinas, n. 53, p. 133-152, dez. 2013.

CLÈVE, Clèmerson Merlin; URBATO, Daniela. Eduardo Rocha Virmond: o jurista crítico de arte. **Revista Expressão**, Curitiba, v. 13, n. 1. 2024. p. 90 - 97. Disponível em: <<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/revistaexpressao/issue/view/147>>. Acesso em: 01 fev. 2024.

COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, n. 8, inverno de 2003.

FREYESLEBEN, Alice. A atuação de Curt Freyesleben no meio artístico curitibano – 1940 a 1970. **XV Encontro Regional de História**, Curitiba, 2016.

GOMES, Paulo. A Linguagem Épica das XARQUEADAS de Danúbio Gonçalves. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 1, n. 21, p. 105 a 121, jul./nov. 2004.

HAYGERT, Murá Aroldo. Ennio Marques Ferreira: testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas. **Revista Imago**. 12 dez. 2006.

LIMA, Solange Ferraz de. Espaços Projetados: As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v.6, nº 1-2, p. 99-110, jan/dez 1993.

MAGALHÃES, Liliana Fiuza. O patrimônio é uma aposta: o Cassino da Urca e a inovação institucional em espaços da arte e do entretenimento no Brasil. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 20, n. 2, p. 1-14, 2020.

MADUELL, Itala. O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**. v.4, n.1, jan./2015 - jun./2015.

NASCIMENTO, Carla Emília. Arte engajada no Brasil e a produção de Nilo Previdi no Paraná. **Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/16148161/Carla_Emilia_Nascimento_Arte_Engajada_no_Brasil_e_a_Produ%C3%A7%C3%A3o_de_Nilo_Previdi_no_Paran%C3%A1>. Acesso em: 06 dez. 2023.

NASCIMENTO, Carla. O Centro de Gravura do Paraná. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. 2014. EMBAP. Curitiba, PR.

NOGUEIRA, Isabel. Considerações a respeito da crítica de arte e da sua função. In: **Estudos do Século XX**. Coimbra: Imprensa da Universidade. n. 7, 2007.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 18, n. 25. p. 212-236, ago. 2011. p. 214.

O que vai pela Cocaco. In: **Alta Sociedade**. n. 7. Curitiba, mar. 1958

PÉRIGO, Katiucya. Favelas, coroinhas e vestígios da floresta: os rumos da pintura abstrata no Paraná. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais (Art&Sensorium)**, Curitiba, v. 1, n. 2. 2014. p. 97 - 111. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/228/264>> Acesso em: 07 ago. 2023.

_____. Microfones e holofotes redirecionados: na captura dos autorretratos dos dirigentes da arte. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, n. 1. 2006.

REFERÊNCIA em planejamento. O salão dos pré-julgados In: **Arte no Paraná I**. Curitiba, v. 3, n. 12, 1980.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art*. Los Angeles, 1999. p. 01 - 37. Disponível em: <<https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2023.

SANTOS, Cristina Ribeiro; FREITAS, Lidiane Marques; ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. Um estudo da gênese documental de álbuns fotográficos. p. 53-60. In: **Anais do XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas** [Blucher Social Science Proceedings, n. 4, v. 2]. São Paulo: Blucher, 2016.

III. SITES

BIOGRAFIA Anna Bella Geiger. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 23 maio 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>>. Acesso em: jul. 2024.

BIOGRAFIA Carlos Oswald. **Enciclopédia Itaú Cultural**, s/d. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8637/carlos-oswald>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

BIOGRAFIA Axl Leskoschek. **Enciclopédia Itaú Cultural**, s/d. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8918/axl-leskoschek>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

BIOGRAFIA Érico da Silva. **Galeria de Arte André**, s/d. Disponível em: <<https://galeriandre.com.br/artistas-interna/92/erico-da-silva/>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

BIOGRAFIA Iberê Camargo. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 01 ago. 2023. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1721/ibere-camargo>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

CADEIRA 4 - Eduardo Rocha Virmond. **Academia Paranaense de Letras**, s/d. Disponível em: <<https://academiaparanaensedeletras.com.br/cadeira-4/>>.

COLI, Jorge. Resumo. Manet: o enigma do olhar. **Artepensamento IMS**. 1988. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/manet-o-enigma-do-olhar/>>. Acesso em: fev. 2023.

HAYGERT, Aroldo Murá. In: Morre Ennio Marques Ferreira; com ele vai tempo raro da política cultural. **Mural do Paraná**. 2021. Disponível em: <<http://muraldoparana.com.br/morre-ennio-marques-ferreira-com-ele-vai-tempo-raro-da-politica-cultural/>>. Acesso em: 2 jun. 2023.

IV. CATÁLOGOS E FOLDERS

CENTRO Cultural Câmara dos Deputados. **Coleção Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil**. Brasília: Secretaria de Comunicação Social Centro Cultural, 2017.

FERREIRA, Ennio Marques. **XXI Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, 1994

FOLDER do Salão dos Pré-Julgados, 1957. Encadernado de Memória Institucional (SPBAPR 6073481 S159d - v. 1). [Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

MILLARCH, Aramis. Galeria de arte Cocaco. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Galeria de arte Cocaco: 20 anos depois**. Curitiba, 1979.

MORAIS, Frederico. Bette Kalache. In: **Funarte**. Galeria Sergio Milliet, 1982.

PEDROSO, Domício. Cocaco: 30 anos. In: **Galeria de Arte Cocaco**. Curitiba, 1989.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES. O salão está em debate. **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1978. p. 36 - 43.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Museu de Arte do Paraná: Obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo**. Catálogo de exposição. Curitiba, 29 mar. 1960.

SIMON, Ronald. Alfredo Andersen: presença e permanência. In: **Alfredo Andersen: um pintor norueguês do Brasil**. Curitiba: Centro Cultural Correios, 2014.

VIRMOND, Eduardo Rocha. **Pinturas de Loio Pérsio: de diferentes períodos e uma série de desenhos**. Galeria Cocaco, Curitiba, 1957.

XX SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES. Sala especial Miguel Bakun. Curitiba, 1962.

V. CONVITE

HELOISA MARIA E ENNIO. **Convite de casamento**. Acervo Ennio Marques Ferreira.

VI. LIVROS

ARGAN, Giulio Carlos. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

BAPTISTA, Vera. O Salão Paranaense e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. In: **Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. **A arte em seu estado: história da arte paranaense**. 1. ed. Curitiba, PR: Medusa, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder do simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARNEIRO, Marina Braga. **Do MAP ao MON: formação de um acervo artístico em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. E Picasso. In: FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Campos Gerais: Edição especial para os amigos da Rede Globo, 1998.

FERNANDES, José Carlos. **Um lugar chamado Cocaco: a galeria que abrigou uma geração de modernos**. Curitiba: Insight, 2022.

FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a Arte**. 21. ed. Curitiba, PR: Fundação Cultural, 2006.

JUSTINO, Maria José. PARANÁ. Secretaria da Cultura. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, PR: FUNDAR, Itaipu Binacional, Secretaria de Cultura, 1995.

_____. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Tradição/Contradição**. Curitiba, 1986.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

LEITE JÚNIOR, Hor-Meyll T.; ESCOBETO, Marcel Luiz. **Moisés Lupion: civilizador do Paraná**. Curitiba, PR: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2006.

MORAES, Rubens Borba de. **O Bibliófilo Aprendiz**. 5 ed. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2018.

SPERANDIO, Selene do Amaral di Lenna. **Quem somos: genealogia da família Ferreira do Amaral**. Curitiba, PR: Imprensa Universitária, 1977.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira**. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1997.

VII. DISSERTAÇÕES E TESES

CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)**. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, 2002.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70)**. 2005. 249 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2005.

GASSEN, Lílian Hollanda. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

KRAMAR, Amanda Aide Gabardo. **Crítica de arte e modernidade: entre a formação do artista e a educação do espectador (1940-1950)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

KUNHAVALIK, José Pedro. **Ney Braga: trajetória política e bases de poder**. 1999. 227 f. Dissertação (Mestre em Sociologia) – Pós-graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil: 1943/1969**. 2008. 223 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NASTARI, Danielle Misura. “Café”, a pintura mural nos Estados Unidos de 1930 a 1935 e os desdobramentos do prêmio norte-americano no Brasil entre 1936 e 1939. In: **O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhaça e o contexto sociocultural norte-americano**. 2021. 547f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes. Reflexos da Pop Art no Brasil. In: **A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967**. 1993. 276 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 1993. p. 171 – 235. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/69715>>. Acesso em: 12 dez. 2023.

OLIVEIRA, Luana Hauptman Cardoso de. **Embates pela arte paranaense: Adalice Araújo entre a crítica jornalística e a direção do museu de arte contemporânea do Paraná (1986 a 1988)**. Dissertação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

PÉRIGO, Katiucya. **Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense (1940-1960)**. 2003. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

SALTURI, Luis Afonso. A geração dos artistas “herdeiros”. In: **Geração de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense nas primeiras décadas do século XX**. 2011. 259f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pós-graduação em Sociologia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. p. 154 – 167.

VIII. CARTAS

FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência**. Curitiba, 28 de maio 1956. Curitiba: Acervo Ennio Marques Ferreira. Acervo consultado em 14 de abr. 2023.

FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência para Anna Bella Geiger**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 67. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

FERREIRA, Ennio Marques. **Correspondência para Heloisa Maria Rabello Sá e Silva**. Curitiba, 20 de ago. 1953. Curitiba: Acervo Ennio Marques Ferreira. Acervo consultado em 05 de abr. 2023.

FERREIRA, Ennio Marques. **Telegrama oficial para Anna Bella Geiger**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 72. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

GEIGER, Anna Bella. **Correspondência para Ennio Marques Ferreira**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 68. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

MAGALHÃES, Loio-Pérsio N. V; FERREIRA, Ennio Marques. **Requerimento ao Diretor do Departamento de Cultura e Educação da SEC**. 1957. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, requerimento. p. 426. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.

NOGUEIRA, Romar S. **Correspondência para Aramis**. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 161a. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

SALGADO, Zélia. **Correspondência para Ennio Marques Ferreira**. 1964. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 73 e 74. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

IX. ENTREVISTA

AKEL, L. M. F.; FERREIRA, S. M.; FERREIRA, P. M. **Entrevista concedida a Rafaella Shizuko Uada**. Curitiba, 5 abr. 2023.

X. DOCUMENTOS DE ARQUIVO

CURRICULUM Vitae. Ennio Marques Ferreira. s/d. [Descrição encontrada no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

FERREIRA, Ennio Marques. Entrevista concedida a Tania Andrade. Curitiba, 24 out. 1989. Transcrição de 17 páginas. Entrevista não publicada. [Transcrição da entrevista presente no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

FRANCO, Violeta. Loio Pérsio. [Texto encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão]. Curitiba, 1978.

MESTRE, Raquel Macedo. **Cocaco**: Curitiba em 1957. s/d. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Dossiê da Galeria Cocaco, texto datilografado. Acervo consultado em 01 de agosto de 2022.

PESSOA, Fernando. Loio Persio conquistou São Paulo com desenhos, pinturas e talento. s/d. [Texto encontrado no Setor de Pesquisa do Solar do Barão].

PETRIU, Eugênia. Curitiba, abr. 1995. [Arquivo encontrado no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná].

SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **“Saloon” de Arte.** 10 dez. 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes 1/2, periódico impresso. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Aberto o XX Salão de Belas Artes.** 1963. Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XX Salão Paranaense de Belas Artes 1/2, jornal impresso. Acervo consultado em 06 de outubro de 2023.

SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Catálogo do XVI Salão Paranaense de Belas Artes.** Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.

SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Currículo de Ennio Marques Ferreira.** Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Dossiê de Ennio Marques Ferreira, currículo, pasta t/a 1.5 PR. Acervo consultado em 08 de junho de 2022.

SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Inscrição nº 86 do XIV Salão Paranaense de Belas Artes – Ennio Marques Ferreira.** Curitiba: Acervo Documental do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Encadernado do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, carta. p. 145. Acervo consultado em 01 de novembro de 2023.