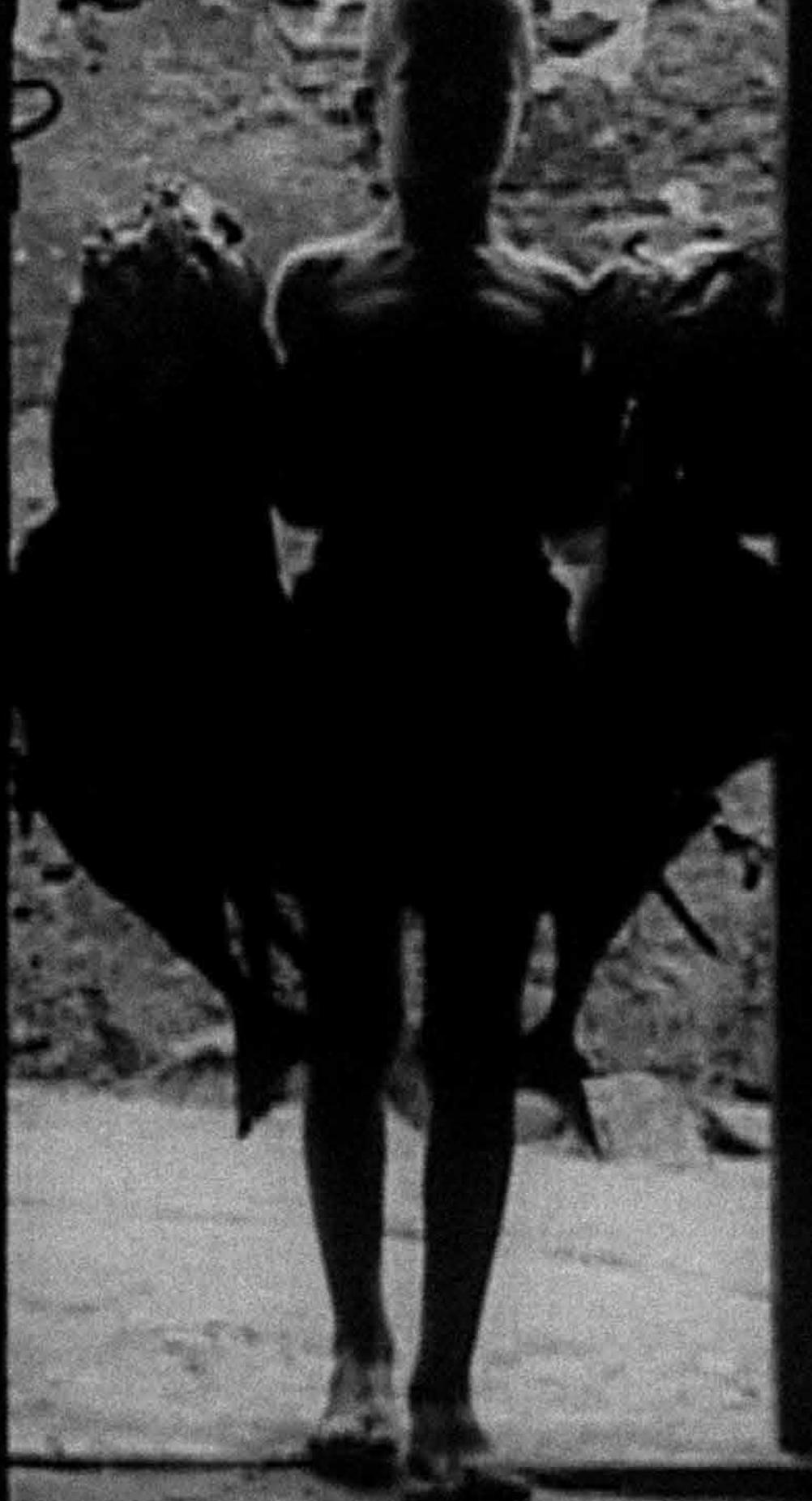




mario carneiro
trānsitos

Editora da Universidade de São Paulo





Navas, Adolfo Montejo

Mario Carneiro trânsitos/ Adolfo Montejo Navas, Carlos Alberto Mattos, Fabiana Éboli Santos.- Rio de Janeiro, Ed.

Círculo, 2013.

p. il.

ISBN (978-85-64022-34-8)

1. Carneiro, Mario, 1930-2007 2. Artes plásticas – Brasil 3. Cinema – Brasil.

I. Mattos, Carlos Alberto II. Santos, Fabiana Éboli III. Título

CDU 73+791.6(81)

capa | cover

Sem título, s/d

série de 10 nanquins sobre papel

china ink on paper, series of ten

21 x 29,5 cm

guarda frente | front inner cover

Arraial do Cabo, 1959

fotograma | frame

guarda verso | back inner cover

Sinuca, 1949

desenho preparatório

lápis e aguada de nanquim

preparatory drawing

pencil and china ink wash on paper

23,3 x 32,3 cm

Coleção | Collection

Hileana Carneiro

sumário | contents

Harmada, 2003

fotograma | frame

APOIO



Distribuição gratuita. Proibida a venda.



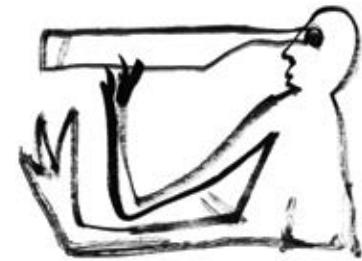
Ministério da
Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais - 2010

mario carneiro trânsitos

TRANSITS



TEXTOS

Adolfo
Montejo
Navas

Carlos
Alberto
Mattos
Fabiana
Éboli
Santos

sumário

contents

7 Abertura | Opening

FABIANA ÉBOLI SANTOS

25 Mario Carneiro, uma poética de relação

Mario Carneiro, a poetics of relation

ADOLFO MONTEJO NAVAS

103 O pintor com a câmera

Painter with a movie camera

CARLOS ALBERTO MATTOS

160 Falas, escritos e documentos

Speeches, writings and documents

192 Cronologia | Chronology

210 Filmografia completa | Complete filmography

218 Bibliografia | Bibliography

219 Pesquisa | Research

Fabiana Éboli Santos

abertura

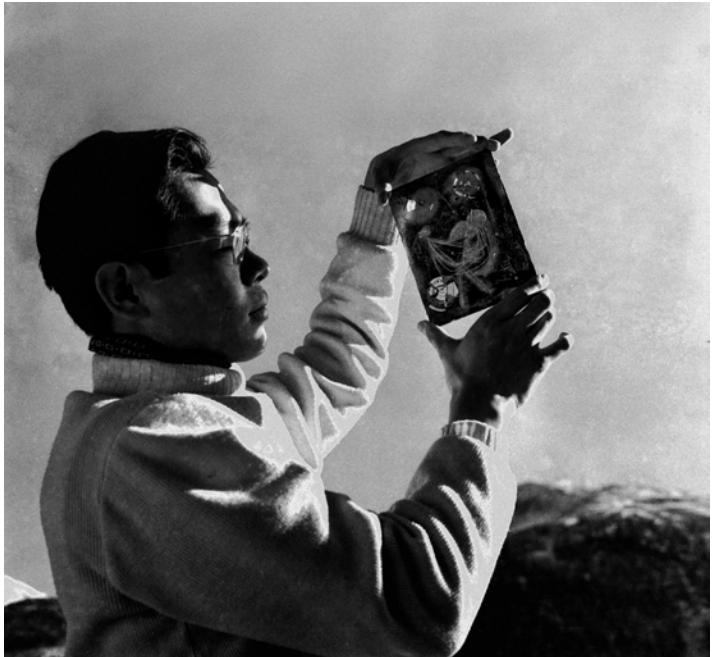
Artista múltiplo, multimídia *avant la lettre*... Mario Carneiro é conhecido e reconhecido como o grande fotógrafo do Cinema Novo. Sua atividade profissional nos meios cinematográficos dispensa apresentação e a filmografia reproduzida nesta edição fala por si. O mesmo não acontece no campo das artes visuais, no qual também atuou, deixando uma obra considerável.

O objetivo do livro é revelar esta produção artística menos conhecida do público, gerada em seis décadas de trabalho e, ao mesmo tempo, evidenciar seu trânsito por diferentes linguagens. Mario Carneiro fez desenho, gravura, pintura, fotografia, cinema e se assumia como pintor. Sua formação universitária foi em arquitetura. Formou-se em 1955 na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, paralelamente ao estudo da pintura. O desenho foi uma constante, feito em casa ou no ateliê, nos sets de filmagem ou na prancheta. No período passado na França, fins da década de 1940 e início da de 50, onde Mario Carneiro conhece Iberê Camargo e com ele estabelece uma amizade de vida toda há uma grande produção de gravura, ao lado do estudo da pintura. Nesta mesma época, junto com o pintor Jorge Mori, faz cópias dos grandes mestres no Louvre, exercita a fotografia e logo surge o cinema através de uma câmera presenteada pelo

opening

A many-sided, *avant la lettre* multimedia artist... Mario Carneiro is known and recognized as the greatest cinematographer of Cinema Novo. His professional activity in the film industry needs no presentation and the filmography listed in this edition speaks for itself. The same is not true in the field of visual arts, in which he also acted, leaving a considerable body of work.

The purpose of the book is to reveal this artistic production less known by the public, generated in six decades of activity, and at the same time, to show his transiting through different art branches. Mario Carneiro made drawings, engravings, paintings, photography, cinema, and considered himself a painter. He graduated in Architecture, in 1955, from Faculdade Nacional de Arquitetura (the National School of Architecture), in Rio de Janeiro, at the same time that he studied painting. Drawing was a must with him, made at home or in the atelier, in the film set, or on the drawing board. In the period spent in France, the late 1940's and early 1950's, where Mario Carneiro met Iberê Camargo and started a life-long friendship, maintaining a steady production of engravings together with his painting studies. At that same time, together with painter Jorge Mori, he makes copies of the great masters in the Louvre and practices photography. Soon he starts making films with a camera given him by his father at his sister's suggestion. His black-and-white cinematogra-





VDM

Sem título, Paris, 1980
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
30 x 40 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco

p.6
Fotos de Mario Carneiro com Jorge Mori
Experiências em gravura; filmagem de A Boneca; MC escreve a palavra LUZ na neve; retratos e autorretratos
Photos by Mario Carneiro, with Jorge Mori
Experiments in printmaking; filming *A Boneca* (The doll); MC writes the word LIGHT in the snow; portraits and self-portraits
Val D'Isère, França, 1953

phy shows, in these early photograms made in the 1940's, a sharp look for contrasts. In 1953, Mario shoots his first amateur films, some of them are of an experimental nature, with marked Dadaist influence, among them *A boneca* (The Doll), with Mori's collaboration.

Mario Carneiro's work, most of which was produced in the second half of the twentieth-century, is marked by the passage from modernity to contemporaneity. Mario is part of a generation of artists that built a bridge in this transition, exploring different artistic languages and leaving a diverse work, coherent with his historical moment. Through the presentation and analysis of his work, this book aims at adding information to the study of some aspects in Brazilian art and its recent production.

THE RESEARCH

Mario Carneiro did not have an organized curriculum in visual arts and it was necessary to create a chronology. The research began in his residence in Rio de Janeiro, where we became acquainted with his graphic and pictorial work and began the selection of images and documents for the book.

There were supposedly about 400 works in the house, under the care of Marios's widow, Hileana Carneiro. When we began handling the collection, we found a rather more complex situation. Most of the works were on paper (drawings, engravings, paintings), collected during decades by the artist himself, and those from the 1940's, 1950's and 1960's were in precarious conditions. We hired a museologist to deal professionally with the stored material, so as the handling did not endanger its physical integrity. This stage was a critical one and it took longer than planned. We worked four months in the apartment, a time in which we relied on the patience and strong collaboration of Hileana Carneiro, who found us a room to work in and located documents concerning the artist's life and work in her belongings.

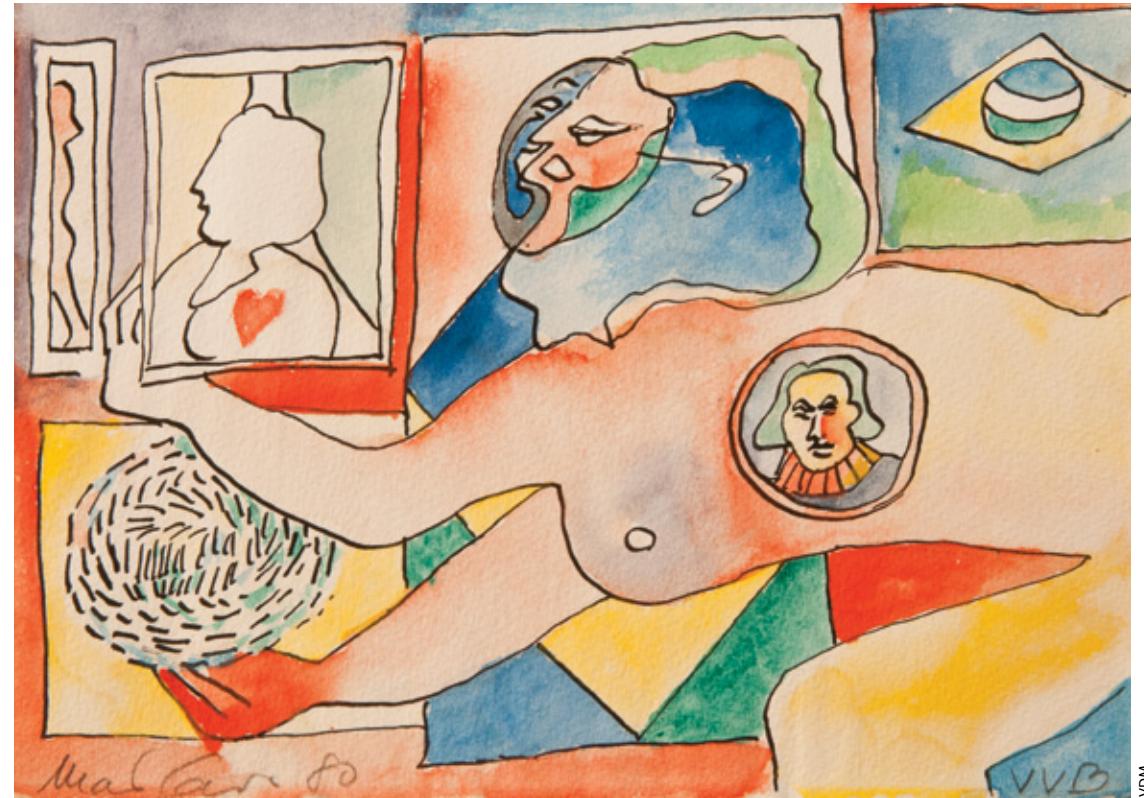
pai por sugestão da irmã. A fotografia em preto e branco atesta, já nos fotogramas da década de 40, um olhar agudo nos contrastes. Em 1953, Mario faz seus primeiros filmes amadores, alguns de caráter experimental e influência dadaísta, entre eles *A Boneca*, com colaboração de Mori.

A obra de Mario Carneiro, a maior parte produzida na segunda metade do século XX, é marcada pela passagem da modernidade para a contemporaneidade. Mario fez parte de uma geração de artistas que criou pontes nessa transição, explorando várias linguagens artísticas e deixando uma obra diversa e coerente com seu momento histórico. Através da apresentação e análise de sua obra, o livro quer contribuir para agregar informação ao estudo de aspectos da história da arte brasileira e da produção artística recentes.

A PESQUISA

O artista não possuía um currículo organizado em artes visuais e foi preciso construir a cronologia. A pesquisa começou em sua residência, no Rio de Janeiro, onde conhecemos sua obra gráfica e pictórica e iniciamos a seleção de imagens e documentos para o livro.

Constava que havia em torno de 400 obras na residência, sob os cuidados da viúva de Mario, Hileana Carneiro. Ao iniciarmos o manuseio do acervo, encontramos uma situação bem mais complexa. A quase totalidade deste acervo era de obras sobre papel (desenho, gravura, pintura), armazenadas ao longo de décadas pelo próprio artista e as obras dos anos 40, 50 e 60 estavam com o suporte frágil. Contratamos uma museóloga para retirar de maneira profissional os papeis guardados, cuidando para que o manuseio não compromettesse sua integridade física. Esta etapa foi crítica e demorou mais tempo que o planejado. Trabalhamos quatro meses dentro do apartamento, período em que contamos com a paciência e a intensa colaboração de Hileana Carneiro, que disponibilizou uma sala para nosso trabalho e localizou, nos seus guardados, documentação referente à vida e obra do artista.



VDM

Sem título, 1980
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
30 x 40 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco

As the works were taken out from the map collection's drawers, folders and shelves, a marvelous visual universe was unveiled delighting our team. We could find out then all the significance of Mario Carneiro's work.

The Project Mario Carneiro Transits listed and adequately stored, from the family collection, nearly 900 works comprising drawings, engravings and paintings; organized a file containing press articles, texts and critiques, listing about 180 items. We also made the artist's professional chronology, in which one can observe periods of intense production, awards, participations in biennales and national and international exhibitions.

The documentary material we had access to in the residence was insufficient, there were great time lapses in the records and, therefore, information gaps. Then we delved into the archives of Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), in Rio de Janeiro, the institution that received and keeps to date the professional and personal files of Ambassador Paulo Carneiro, Mario's father. These files, consisting of photos and documents, initially donated by Mario Carneiro and fed by other members of the family, were a valuable source to establish family relations, dates of events and facts related by Mario. Still they were not enough to locate the professional events we were most interested in, those related to visual arts.

Relating the data found in those archives with interviews in which the artist tells his life as a painter and engraver as of the 1940's, we managed to locate and put in place his activity as a visual artist. However, there were still gaps on the way. At that stage, in Rio de Janeiro, the libraries in Museu Nacional de Belas Artes (the National Museum of Fine Arts) and in Museu de Arte Moderna (the Modern Art Museum) were closed for repairs, a fact that prevented our access to catalogues of art biennales in the 1940's and 1950's. Before resorting to libraries in São Paulo, we opted for the Itamaraty archives in Rio de Janeiro, where new data was added up and used to solve doubts. However, part of the records had been transferred to Brasília and, suddenly, the sequence of events we were interested in was broken. We hired a researcher in Brasília so that the process would go on and, after a few months, we finally managed to locate information that confirmed places and dates of the international events Mario Carneiro participated in.

PROFILE OUTLINE

Making public Mario Carneiro's production in visual arts also means rendering visible his artistic personality, locating philosophical and ideological positions that formed his way of thinking. His father, Paulo Carneiro, a scientist and positivist, was a man of great learning deeply immersed in his work and committed to the idea of having a mission — which he fulfilled mostly as a professional involved in international issues of social and cultural interest.¹ Mario was influenced by this body of concepts. His father's flat in Paris was frequented by intellectuals and artists such as Herbert Read, Max Bill, Mario Pedrosa and his daughter Vera, Cecília Meireles, Lygia Clark, and Vinícius de Moraes. Mario Carneiro lived in this environment, which certainly was an influence on his formation.

To his humanist education, Mario Carneiro added social concerns and his own conceptions on justice and on the human condition, which were reflected, if not in the body of his work, at least in his ethical stance, and in his professional and life options. Conceptions that found an echo in the body of ideas taken up by Cinema Novo.

In many occasions, Mario stood out politically against working conditions in the film industry, rejecting hierarchical relations that exploited technicians making them work overtime. He also fought to see cinematography as an artistic activity, as important as film-making. He championed cinematographers' co-authorship, image's copyright, and the idea of "unsigned films, like cathedrals".² He also positioned himself as he worked as cinematographer for protest films, denouncing films, documentaries about injustices and inequities, some of them counting on very little financial resources.

¹
See Unesco's tribute film about Paulo Carneiro at http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&id_page=38&id_film=585#T285OKPXEDA.email

²
Interview to Lauro Escorel: <http://pt.scribd.com/doc/64785319/CINEMA-Entrevista-com-Mario-Carneiro>

À medida que as obras eram retiradas de gavetas da mapoteca, pastas e prateleiras, um universo visual fantástico foi surgindo e encantando a equipe. Descobrimos então toda a dimensão da obra de Mario Carneiro.

O Projeto Mario Carneiro Trânsitos relacionou e armazenou adequadamente, no acervo familiar, quase 900 obras em desenho, gravura e pintura; organizou o arquivo de matérias de imprensa, textos e críticas, listando cerca de 180 itens e construiu uma cronologia profissional do artista, na qual se observam períodos de intensa produção, prêmios, participação em bienais e exposições nacionais e internacionais.

O material documental a que tivemos acesso na residência foi insuficiente, havia grandes lapsos temporais nos registros, portanto, lacunas de informação. Partimos para os arquivos da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) no Rio de Janeiro, instituição que recebeu e mantém os arquivos profissionais e pessoais do Embaixador Paulo Carneiro, pai de Mario. Estes arquivos de fotos e documentos, inicialmente doados por Mario Carneiro e alimentados por outros membros da família, foram valiosos para situar relações familiares, datas de eventos e fatos relatados por Mario. Mas ainda não eram suficientes para situar os eventos profissionais que mais nos interessavam, aqueles ligados às artes visuais.

Relacionando os dados encontrados nestes arquivos com entrevistas em que o artista conta sua vida de pintor e gravador a partir dos anos 40, fomos localizando e situando sua atividade em artes visuais. Ainda assim, permaneciam lacunas no percurso. Neste momento, no Rio de Janeiro, as bibliotecas do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e do Museu de Arte Moderna (MAM) estavam fechadas para reformas, fato que inviabilizou nosso acesso a catálogos de salões e bienais de arte dos anos 40 e 50. Antes de recorrermos às bibliotecas de São Paulo, optamos pela documentação do Itamaraty, no Rio de Janeiro, onde novos dados se agregaram e serviram para eliminar dúvidas. Porém, parte desses arquivos havia sido transferida para Brasília e, de repente, interrompia-se a sequência de acontecimentos que nos interessava. Contratamos uma pesquisadora em Brasília para dar continuidade ao processo e, após mais alguns meses, conseguimos localizar as informações que nos permitiram fechar locais e datas dos eventos internacionais nos quais MC participou.

ESBOÇO DE PERFIL

Tornar pública a produção de Mario Carneiro em artes visuais significa também dar visibilidade à sua personalidade artística, localizando vertentes filosóficas e ideológicas formadoras de seu pensamento. O pai, Paulo Carneiro, cientista e positivista, foi um homem de grande cultura, profundamente voltado para o trabalho e comprometido com a ideia de missão — que em grande parte realizou como profissional envolvido com questões internacionais de interesse social e cultural.¹ Mario recebeu a influência deste ideário. O apartamento do pai, em Paris, era frequentado por intelectuais e artistas como Herbert Read, Max Bill, Mario Pedrosa e sua filha Vera, Cecília Meireles, Lygia Clark e Vinícius de Moraes. Mario Carneiro conviveu neste ambiente, o que certamente também influiu na sua formação.

À educação humanista, MC agregou preocupações sociais e concepções próprias acerca da justiça e da condição humana que se refletiram, quando não no interior da sua obra, na sua postura ética e nas escolhas profissionais e de vida. Concepções que encontraram eco no ideário do Cinema Novo.

Em diversas ocasiões, Mario posicionou-se politicamente acerca das condições de trabalho no cinema, das relações hierárquicas que geram exploração do tempo de trabalho dos técnicos, do não reconhecimento da fotografia de cinema como um trabalho artístico tão importante quanto o de direção, defendeu a coautoria do fotógrafo, o direito autoral de imagem e a ideia dos "filmes sem assinatura, como são as catedrais".² Posicionou-se ao fazer fotografia para filmes de protesto, filmes de denúncia, documentários sobre injustiças e inequidades, alguns deles realizados com poucos recursos financeiros.

¹
Ver filme-homenagem da Unesco sobre Paulo Carneiro: http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&id_page=33&id_film=585#T285OKPXEDA.email

²
Entrevista a Lauro Escorel: <http://pt.scribd.com/doc/64785319/CINEMA-Entrevista-com-Mario-Carneiro>



Sem título, 1989
nanquim sobre papel
china ink on paper
49,5 x 65 cm

Joel Pizzini, a late and fortunate partnership Mario found in cinema, refers to the artist like this: "Mario is co-author of all the films he made. He pursued the mystery of art and ended up involved in less ambitious projects. He was a Marxist-positivist who continued putting forward Cinema Novo's noblest precepts: to change the world and the cinema".³ And in another interview: "An anarchic soul, a professional-amateur, always keen on the collective spirit. Mario reacted to any sign of tyranny in film-makers, never allowing the "creator's" obsession to supplant the basic working conditions of his backstage crew".⁴

These concerns, which went beyond the artistic universe, are a clue to understanding the trans-disciplinary characteristic of his personal trajectory, his transit through territories and languages. A very modern attitude, which becomes contemporary as when, for example, he understands Lygia Clark at the very moment she discovered and experimented with her "relational objects".⁵

Maybe his independent attitude explains partly the absence of a "career" of his own in the world of visual arts, an activity he carried out all his life but never investing in "becoming a professional". He never submitted to requirements and exigencies of this system, strongly based on personal relations, concessions and privileges. In Brazil, the visual arts circuit entails historical anachronisms that create barriers for most artists, leading them to material limitations and making them give up their professional rights, in order to be recognized and to live on the selling of their works to an elite market.

³
Joel Pizzini for *O Globo*, 4/9/2007.

MARIO CARNEIRO AND HIS CULTIVATED LOOK

In many interviews, Mario Carneiro speaks of his education as a visual artist and of his "trained eye" for painting, drawing and engraving. This refined look, sensitive to light, tones, and contrasts, which would turn him into a great cinematographer, is a "trafficked" look, from the visual arts to cinema. Mario was always transiting between artistic languages, and this is a characteristic that this book wants to emphasize observing, together with his modern artistic expression, an extremely contemporary attitude. In his work, one can observe an expressionist slant (recognized by the artist



Leveza, 1979
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
36 x 50 cm

Joel Pizzini, uma tardia e feliz parceria no cinema, assim se refere ao artista: "Mario é coautor de todos os filmes que fez, perseguia o mistério da arte e acabava se envolvendo mesmo em projetos menos ambiciosos. Ele era um positivista-marxista que continuava levando adiante os preceitos mais nobres do Cinema Novo: mudar o mundo e mudar o cinema".³ E em outra ocasião: "Alma anárquica, amador-profissional, atento invariavelmente ao espírito coletivo, Mario reagia a qualquer sinal de tirania dos diretores, não deixando nunca a obsessão do 'criador' suplantar as condições básicas de trabalho de seu pessoal de retaguarda".⁴

Estas preocupações para além do universo da arte, creio, são uma pista para entendermos a característica transdisciplinar de sua trajetória pessoal e profissional, seu trânsito por territórios e linguagens. Uma postura ancorada no moderno, que transborda para o contemporâneo quando, por exemplo, comprehende Lygia Clark no momento mesmo em que ela própria descobria e experimentava seus objetos relacionais.⁵

Talvez sua postura independente explique também, em parte, a ausência de uma "carreira" nas artes visuais, atividade que exerceu ao longo da vida sem investir na "profissionalização", sem se submeter aos requisitos e demandas deste sistema, fortemente baseado em relações pessoais, concessões e privilégios. No Brasil, o circuito das artes visuais carrega anacronismos históricos que criam dificuldades para a maioria dos artistas, levando-os a conviver com limitações materiais e a abrir mão de direitos profissionais para obter reconhecimento e viver da venda de sua obra em um mercado de elite.

MARIO CARNEIRO E SEU "OLHAR EDUCADO"

Em várias entrevistas, Mario Carneiro fala de sua formação como artista visual e de seu "olho educado" na pintura, no desenho e na gravura. Esse olhar refinado, sensível à luz, às tonalidades, aos contrastes, que fará dele o grande fotógrafo de cinema, é um olhar "traficado" das artes visuais para o cinema. Mario exerceu continuamente o trânsito entre linguagens artísticas, e esta é uma característica que o livro quer enfatizar, observando, ao lado da sua expressão artística

³
Joel Pizzini, para o jornal *O Globo* em 4 de setembro de 2007.

⁴
Joel Pizzini em catálogo da mostra Homenagem a Mario Carneiro no CCBB SP e RJ, em 2007.

⁵
Entrevista a Suely Rolnik, no filme sobre Lygia Clark: <http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/037823>

himself in relation to his painting), a big critical and ironical humored set of caricature-drawings, some of a fantastic character, including an excellent erotic iconography, Goeldian-influenced engravings and photographs — and cinematography — of neo-realist hint. This diversity of influences, as well as of languages, produced an original work.

This cultivated look can be followed along his trajectory through his plastic and visual solutions. His perception of how light behaved in an environment and the use of natural light are strong characteristics in his cinematography. His acknowledgement of the difference between whites — sand white, skin white, shirt white, sea white, cloud white — in Arraial do Cabo, or the black-and-white contrasts, as well as the emphasis on the grey scale in Porto das Caixas, can be related to his engraving practice. Miguel Freire considers Mario Carneiro the father of the “image treatment” he calls “Brazilian light”: “The cinematography resulting from a light rich in chiaroscuro, with high contrast and overexposed background, among other characteristics, conceived and inserted into the Cinema Novo proposals”.⁶

His painter’s look manifests itself generously in the luxuriant and poetic images of *O mágico e o delegado* (The Magic and the Chief Police Officer), which he script-wrote with Fernando Coni Campos — in my opinion, a film that foreshadows the lineage of Joel Pizzini’s poetry-images that Mario would cinematograph later — or in the film about the panel of Cícero Dias, *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (I Saw the World... It Began in Recife). The same look that is expressed in his low tones — so characteristic of his paintings — in the big 1960’s diptych panel *Sem título* (Untitled) (220 x 320 cm), which represents the pregnancy of each one of his daughters. A world of countless women, perceptible or hidden, integrated into nature, hybridized in an aquatic environment where blue and ochre envelop everything.

COLLABORATIONS

A significant aspect of the research was the contact with Mario Carneiro’s relatives, friends and working partners, as well as with institution representatives. There is unanimity of opinion regarding the artist, his professional competence, and an affection that flows through every comment: “dear Mario”, “a prince”, “so nice working with him”... Everybody made a point of collaborating and the book only profited from this affection.

Among relatives and friends, special thanks to Hileana Carneiro, Beatriz Carneiro and Pablo Carneiro Elias for their trust in the project and acquiescence, without which nothing could have been done. Thanks to Hileana for her excitement and support since the beginning, for her involvement and collaboration in every stage of the project; to Clarisse Tarran for her immediate complicity and the offering of valuable material, including video footage made by her own and a preliminary selection of works made together with Mario; to Sofia Beatriz Carneiro Lins for the kindness and gentleness of receiving us in her home, for reminiscing and clearing facts, for making available documents and works to be photographed; to Marília Carneiro for her openness to talk and evoke memories; to Sarah de Castro Barbosa for her memory and gentleness to clear doubts about dates and events.

And very special thanks to Vivi Nabuco, a key collaborator who gave us access to her collection of Mario Carneiro’s engravings, drawings and paintings and who kindly received us in her Farm Santa Matilde, where we saw for the first time and photographed the beautiful mural paintings made by Mario, having Hileana as assistant, in the Chapel Nossa Senhora da Glória. This visit to the chapel was a landmark at the beginning of the research, bringing forth an atmosphere of affection and admiration for the artist in the team.

Among working partners, all affectionate friends of Mario Carneiro, we had the collaboration of Samantha Ribeiro, whose interview, recorded in video with him in 2002, acted as a guide to develop the artist’s profile and chronology — and this provided us with moments of joy, entertainment and great conversations about Mario’s thoughts and “talks”. Alice de Andrade gave us access to the work

moderna, uma postura extremamente contemporânea. No interior de sua obra, observa-se um viés expressionista (assumido pelo próprio artista relativamente à sua pintura), um conjunto grande de desenhos-caricaturas, de humor crítico e irônico, alguns de caráter fantástico, incluindo uma iconografia erótica genial, gravuras de influência goeldiana e a própria fotografia — e fotografia de cinema — de traços neorrealistas. A diversidade de influências, assim como de linguagens, gerou uma obra original.

Esse olhar educado pode ser acompanhado ao longo de sua trajetória através das soluções plásticas e visuais. A percepção do comportamento da luz no ambiente e o uso da luz natural são características fortes em sua fotografia de cinema. A valorização da diferença entre os brancos — branco de areia, branco de pele, branco de camisa, branco de mar, branco de nuvem — no filme *Arraial do Cabo*, ou os contrastes preto-branco e a ênfase na escala de cinzas no filme *Porto das Caixas*, podem ser relacionados com a prática da gravura. Miguel Freire considera Mario Carneiro o responsável pelo “tratamento imagético” que denomina “luz brasileira”: “A fotografia cinematográfica resultante de uma luz, rica em claro e escuro, de alto contraste e de fundo estourado, dentre outras características, concebida e inserida na proposta cinemanovista”.⁶

Seu olhar de pintor se manifesta generosamente nas imagens luxuosas e poéticas do filme *O Mágico e o Delegado*, que roteirizou com Fernando Coni Campos — a meu ver um filme que prenuncia a linhagem das imagens-poesia de Joel Pizzini que Mario fotografaria mais tarde — ou no filme sobre o painel de Cícero Dias, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. O mesmo olhar que se expressa nos tons baixos — característicos de sua pintura — do grande painel diptico *Sem título* (220 x 320 cm) da década de 60, que representa a gestação de cada uma de suas filhas. Um mundo de incontáveis mulheres, perceptíveis ou ocultas, integradas à natureza, hibridizadas num ambiente aquático onde os azuis e os terras envolvem tudo.

COLABORAÇÕES

Aspecto importante da pesquisa foi o contato com familiares, amigos e parceiros de trabalho de Mario Carneiro, assim como com representantes de instituições. Há unanimidade de opinião sobre o artista, sua competência profissional e um carinho que atravessa os comentários: “querido Mario”, “um príncipe”, “muito bom trabalhar com ele”... Todos fizeram questão de colaborar e o livro saiu ganhando com este afeto.

Entre os familiares e amigos, cabem agradecimentos especiais a Hileana Carneiro, Beatriz Carneiro e Pablo Carneiro Elias pela confiança no projeto e pelas anuências, sem as quais nada poderia ter sido feito. À Hileana, pelo entusiasmo e apoio de primeira hora, pelo envolvimento e colaboração em todas as fases do projeto. À Clarisse Tarran, pela cumplicidade imediata e o oferecimento de material valioso, inclusive registros em vídeo de sua autoria e uma seleção preliminar de obras feitas junto com Mario. À Sofia Beatriz Carneiro Lins, pelo carinho e a gentileza em nos receber em sua casa, relembrar, esclarecer fatos e disponibilizar documentos e obras para serem fotografados. À Marília Carneiro pela abertura ao diálogo e às lembranças. À Sarah de Castro Barbosa, pela memória e a gentileza de tirar dúvidas sobre datas e eventos.

Especialmente agradecemos a Vivi Nabuco, fundamental colaboradora, que nos facilitou acesso à sua coleção de gravuras, desenhos e pinturas de Mario Carneiro e generosamente nos recebeu na Fazenda Santa Matilde, onde conhecemos e fotografamos os belíssimos murais pintados por Mario, tendo Hileana como assistente, na Capela Nossa Senhora da Glória. A visita à capela foi um marco no início da pesquisa, criando na equipe uma atmosfera de afeto pelo artista e admiração por sua obra.

Entre os parceiros de trabalho, também amigos afetuoso de Mario Carneiro, contamos com a colaboração de Samantha Ribeiro, cuja entrevista gravada em vídeo com ele em 2002 serviu de guia para traçar o perfil e a cronologia do artista — e nos proporcionou momentos de alegria, diversão e intensa conversa sobre o pensamento e as “falas” de Mario. Alice de Andrade

⁶
FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro (A Brazilian Light: The Contribution of Mario Carneiro)*. Master’s dissertation. UFF/Niterói, 2006.

⁶
FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertation de Mestrado. UFF/Niterói, 2006.



Sinuca, 1949
óleo sobre tela
oil on canvas
50 x 100 cm
Coleção | Collection
Mônica e George Kornis

of Joaquim Pedro de Andrade and provided the image of a painting from her collection. Thanks also to the collectors Mônica e George Kornis for the provided images. Among those who generously offered their materials for the book are Joel Pizzini, Luiz Rosemberg Filho, Fernando Duarte, Zeca Linhares, Izan Petterle, Rosa Emilia, Pedro Landim, Marco Sartori, Julia Equi and Gilberto Santeiro. I would also like to thank Clarissa Diniz de Moura, friend and partner, for the dialogue during the elaboration process of Projeto Mario Carneiro Trânsitos (Project Mario Carneiro Transits), in 2010.

At Cinemateca Brasileira (the Brazilian Cinematheque), we checked credits and information on films; at CTAv we saw precious archival material to which we would not have access otherwise. During this stage we thank Lila Foster, Rosangela Sodré and Paulo Rocha. At Fiocruz, many thanks to Stella Penido and Aline Lacerda.

Finally, this book would not exist without the brilliant answer of critics Adolfo Montejo Navas and Carlos Alberto Mattos to the idea of Transits, the editorial conception of Adolfo and the research and production team, which worked hard to face demands: to Julio Castro, Cecilia Kastrup, Pedro Caetano Nogueira, Roberta Leite, Tayira Bueno, and Camila Mello, my gratitude.

It is worth mentioning that at the beginning of all this is the Edital Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, issued by the Ministry of Culture, to which we owe full support to Projeto Mario Carneiro Trânsitos. Through its commitment to rescuing artistic collections and to the diffusion of Brazilian art, it was possible to make public Mario Carneiro's versatile work.

The book *Mario Carneiro Trânsitos*, the first on the artist, begins to disclose a work that has many aspects to be revealed. A more detailed aspect of his painting, Mario's influence on Iberê Camargo's engravings, the photography inscribed on the photograph, the engraving made with the sunshine on film or the manner through which his observation of light behavior made a difference in all artistic languages he passed through... the possible studies are manifold. During the whole process of research, we had in mind a demand that was not supplied because it needed a minute investigation work, telephone contacts and conversations, the reconstitution of trajectories and relations that took place along decades with relatives, friends, institutions and co-workers: the mapping out of works in public and private collections, in Brazil and abroad. We believe that this will be done someday, as well as other studies of his oeuvre by means of the continuity on the research path we had the pleasure to open up.



Sem título, s/d
guache sobre papel
gouache on paper
34 x 42 cm
Coleção | Collection
Alice de Andrade

facilitou o acesso à obra de Joaquim Pedro de Andrade e cedeu a imagem de uma pintura de sua coleção. Gratos também aos colecionadores Mônica e George Kornis, pela cessão de imagens. Entre aqueles que ofereceram seus materiais generosamente para o livro, agradecemos a Joel Pizzini, Luiz Rosemberg Filho, Fernando Duarte, Zeca Linhares, Izan Petterle, Rosa Emilia, Pedro Landim, Marco Sartori, Julia Equi e Gilberto Santeiro. À Clarissa Diniz de Moura, amiga e parceira, agradeço o diálogo na fase de elaboração do Projeto Mario Carneiro Trânsitos em 2010.

Na Cinemateca Brasileira, checamos fichas técnicas e divergências de informações sobre filmes; no CTAv, conseguimos visualizar materiais preciosos de arquivo aos quais, de outra forma, não teríamos acesso. Agradecemos nesta etapa a Lila Foster, Rosangela Sodré e Paulo Rocha. Na Fiocruz agradecemos à Stella Penido e Aline Lacerda.

Por fim, o livro não existiria sem a resposta brilhante dos críticos Adolfo Montejo Navas e Carlos Alberto Mattos à ideia de Trânsitos, sem a concepção editorial de Adolfo e sem a equipe de pesquisa e produção que se desdobrou para solucionar demandas: Julio Castro, Cecilia Kastrup, Pedro Caetano Nogueira, Roberta Leite, Tayira Bueno e Camila Mello. A todos, minha gratidão.

Vale lembrar que no começo de tudo está o Edital Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, do Ministério da Cultura, ao qual devemos o apoio integral ao projeto Mario Carneiro Trânsitos. Através de seu compromisso com o resgate de acervos artísticos e com a divulgação da arte brasileira, foi possível tornar pública a obra múltipla de Mario Carneiro.

O livro *Mario Carneiro Trânsitos*, o primeiro sobre o artista, dá início ao conhecimento de uma obra que tem muitos aspectos a serem revelados. Um estudo mais detalhado da sua pintura, a influência de Mario na gravura de Iberê Camargo, a fotografia inscrita no fotograma, a gravura feita com luz do sol na película dos filmes ou a forma como sua observação do comportamento da luz fez diferença em todas as linguagens artísticas que percorreu... são vários os estudos possíveis. Durante todo o processo de pesquisa, tivemos em mente uma demanda que não foi suprida, por exigir um trabalho de investigação minucioso, contatos e conversas telefônicas, reconstituição de percursos e relações que se deram ao longo de décadas com familiares, amigos, instituições e companheiros de trabalho: o mapeamento das obras em coleções públicas e particulares no Brasil e no exterior. Acreditamos que ainda será feito este trabalho, assim como outros estudos da obra, com a continuidade no caminho da pesquisa e da descoberta, que tivemos o prazer de inaugurar.



Garricha, Alegria do Povo, 1963
fotograma | frame



Arraial do Cabo, 1959
fotograma | frame



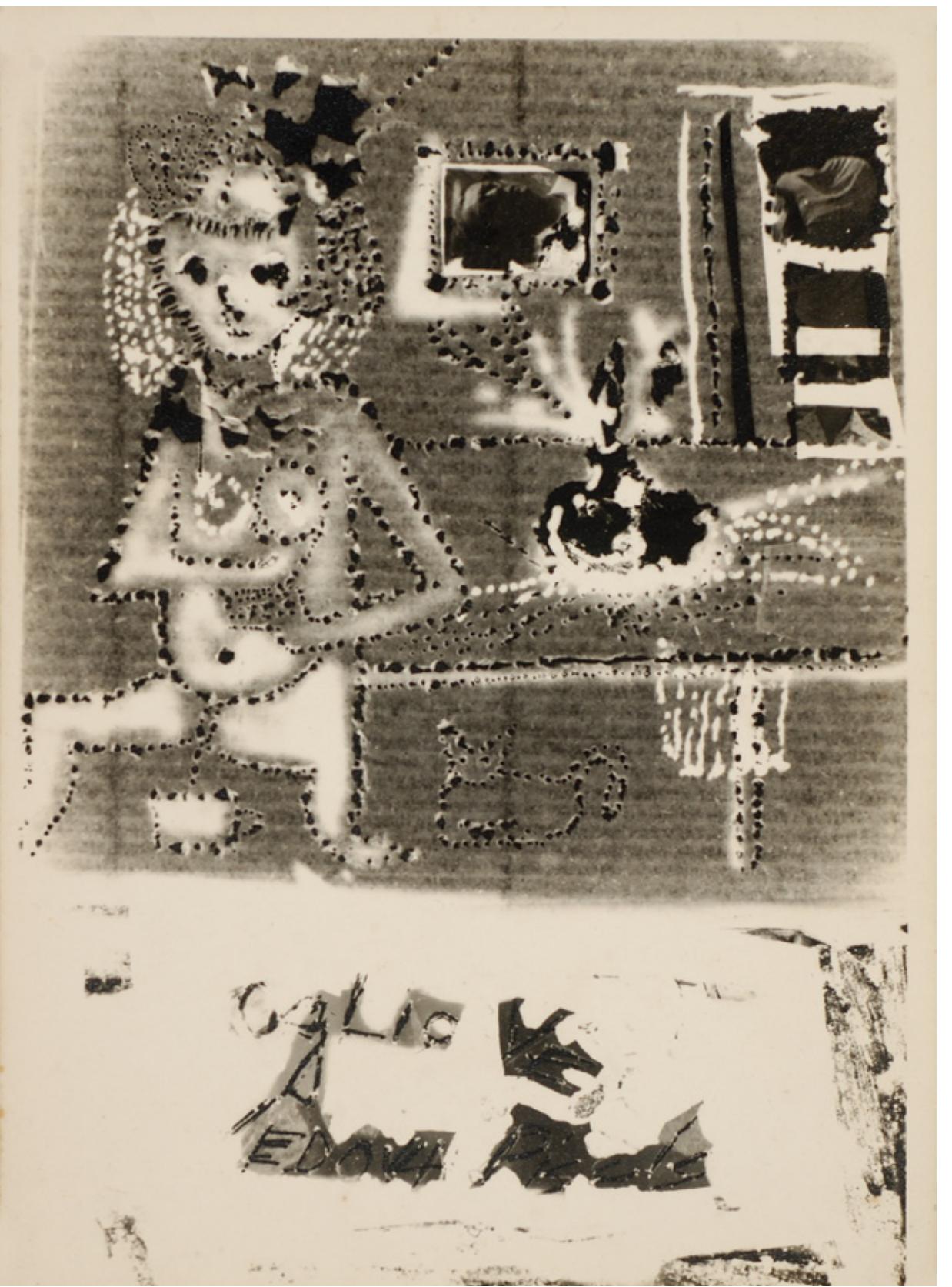
Arraial do Cabo, 1959
fotograma | frame



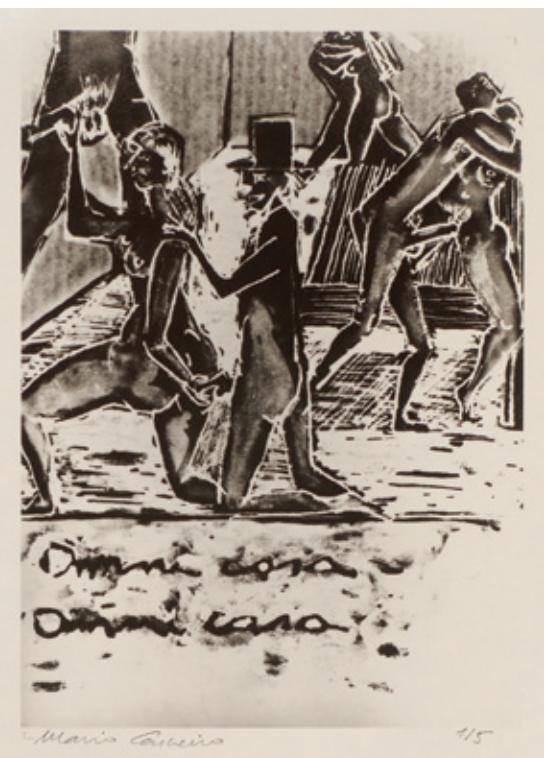
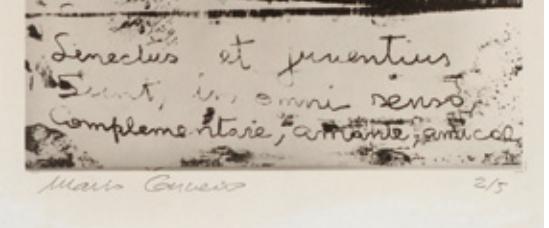
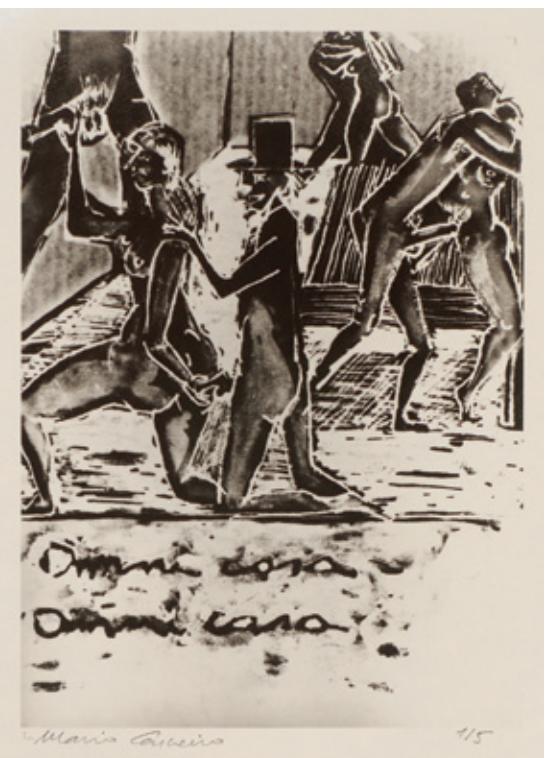
Porto das Caixas, 1962
fotograma | frame



Arraial do Cabo, 1959
fotograma | frame



*OGIC
EDON DIA*



Sem título, s/d
entre 1950 e 1953
intervenções em papel
fotográfico
experiência com solarizações
intervention on
photographic paper
solar effects experiment



Adolfo Montejo Navas

mario carneiro, uma poética de relação

“ Não acredito nas coisas, senão na relação entre as coisas.”

[GEORGES BRAQUE]

“ A aposta pela diversidade não deve consistir em ficar subjugado aos aportes da atualidade nem ao legado da tradição, senão ao diálogo inteligente entre essas duas partidas.”

[IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO]

INTROITO (OUTRO TRÂNSITO)

No legitimado consenso sobre Mario Carneiro como homem de cinema e, principalmente, como um de seus fotógrafos mais estelares, desconhecia-se inteiramente que o que ele abrigava e promovia como artista era um dissenso artístico maior, que excedia, e muito, o universo circunscrito às imagens em movimento. É verdade que Mario Carneiro é seduzido muito cedo pela sétima arte, segundo registros biográficos pessoais (com 23 anos já ganha a sua primeira câmera com direito a experimentar¹), e a convoca de forma intensa com a chegada do Cinema Novo; mas deve-se dizer, quanto antes, que as outras atividades artísticas sempre foram simultâneas, paralelas, em um jogo de superposições que tiveram muito de acidente e circunstâncias, e, portanto, sempre uma presença oscilante mas permanente, fruto de uma poética mais polissêmica que unidirecional.

**mario carneiro,
a poetics
of relation**

“ I do not believe in things, I believe only in their relationships.”

[GEORGES BRAQUE]

“ A focus on diversity must not consist in depending on the contributions of the present nor on the legacy of tradition, but in the intelligent dialogue between both.” [IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO]

INTRODUCTION (ANOTHER TRANSIT)

In legitimized consensus on Mario Carneiro as a man of cinema and, mainly, as one of its most stellar photographers, it was totally unknown that what he defended and promoted as an artist was a greater artistic dissent, which exceeded, and very much so, the universe circumscribed to moving images. It is true that from early on Mario Carneiro is seduced by the seventh art, according to personal biographical records (at twenty-three he already gets his first camera and begins to experiment¹), and makes intense use of it with the arrival of the Cinema Novo [New Cinema] movement; but it should be noted, as early as possible, that other artistic activities have always happened simultaneously, in parallel, in a game of superpositions with different accidents and circumstances, and, therefore, always an oscillating but permanent presence, a result of a poetics that is rather polysemic than unidirectional.



Porto das Caixas, 1962
fotograma | frame

p.24
Sem título, s/d
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
74,9 x 55,9 cm

Indeed, the different practices of drawing, printmaking, painting and some of the latest hybridizations (drawing-painting or filmic approaches to works by other artists) ended up converging towards another time and perspective more comprehensive and less compartmentalized than what is recognized as the legacy of Mario Carneiro.

Today, for example, with the rediscovery of his general activity, one should consign more visual ties and affinities than the ones provided by the cinematographic monopoly, and than the ones promoted by the visual narrative exercised in cooperation with most members of the Cinema Novo to which it offered an axis, direction and a different aesthetic awareness, expanding this sapience to the cinema of a later time. We should reconnect other aesthetic coordinates, for example, the fascination with architecture (confirmed by the works about Landi, Oscar Niemeyer or Lucio Costa, with whom he worked) and, above all, videos and short films – documentaries or visual essays – on which he delved for numberless artistic poetics. This proximity with certain aesthetic universes (the list is extremely long², it is worth pointing out, from Lygia Clark and Milton Dacosta to Geraldo de Barros, Farnese de Andrade or Iberê Camargo), repositions and rewinds the artistic movement of its author into a larger cultural constellation. A poetics of relation which needs to be better explained, to avoid sociocultural reductionism. In fact,

this correspondence between different poetics already works as a nexus of connections (other than interdisciplinarity of supports), offering a more plural portrait of the artist.

In Brazil, it can be said that Mario Carneiro represents an unusual – self-declaredly borderline – artistic case, as he moves between different areas with accuracy and recognition (engraving, drawing, photography, cinema, painting) at the same time imbuing them with the same cultural framework, a particular worldview. This is something cinema recognized early on – and often even with a great deal of conflict and dispute –, as a visual contribution with a rich aesthetic background, a visual culture (in the information and compositions, in the creation/participation of the images, in the essential framing and strong awareness of the succession of frames...). A translation of knowledge which gained versatility and ease of adaptation, as happens in the film collaborations with Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade or Joel Pizzini, but also in the production of authorial or collaborative videos and short films.³ Hence the semantic origin of the title *Trânsitos* [Transits] of this new work dedicated to his artistic memory, to the transversality of an eye which exerts reciprocal influences over initially distant fields, either due to the presence of engravings in cinematic images, in the treatment of planes of light, or in the (fixed) photography of moving images, which could be called “photogravure” in *O Padre e a Moça* [The Priest and the Girl] (1966) – “photography is a print made with light”⁴; either because of the historical references cinema drew from another artistic universe (Goeldi, Vermeer or Rembrandt) in *Porto das Caixas* (1962), for example; or because of his knowledge of architecture in Landi (1978), or through painting-cinema as a “moving mural” in *Eu vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (2003), about Cícero Dias; or because of the existence of a photography which oscillates between being part of the filmic flow, following the narrative, and being fixed, almost detained, as if a double transit within the film was possible, as in *500 Almas* [500 Souls] (2004), besides the examples above;

De fato, as diferentes práticas do desenho, da gravura, da pintura e de algumas hibridações últimas (caso do desenho-pintura ou as próprias aproximações filmicas às obras de outros artistas) acabaram convergindo em outro tempo e perspectiva mais abrangentes e menos setorializados do que se reconhece, ainda, como o legado de Mario Carneiro.

Quando hoje, por exemplo, se reinicia a descoberta de sua atividade geral, devem-se consignar mais laços e afinidades visuais que os concedidos pelo monopólio cinematográfico, que os promovidos pela narrativa visual exercida em colaboração com a maioria do movimento do Cinema Novo ao qual ofereceu eixo, prumo e outra consciência estética, estendendo este magistério ao cinema de época posterior. Devem-se religar outras coordenadas estéticas, por exemplo, a paixão pela arquitetura (confirmada pelos trabalhos sobre Landi, Oscar Niemeyer ou Lucio Costa, com quem trabalhou) e, sobretudo, o território do vídeo e dos curtas-metragens – dos documentários ou dos ensaios visuais – no qual se debruçou para inumeráveis poéticas artísticas. Esta aproximação a definidos universos estéticos (a lista é mais que generosa², valha dizer agora, desde Lygia Clark e Milton Dacosta até Geraldo de Barros, Farnese de Andrade ou Iberê Camargo), recoloca e rebobina o movimento artístico de seu autor numa constelação cultural maior. Uma poética da relação que precisa ser melhor explicitada, para não cair em reducionismos socioculturais. Na verdade, esta correspondência entre poéticas já funciona como nexo de conexões (além da interdisciplinariedade dos suportes), oferecendo um retrato mais plural do artista.

No Brasil, pode-se dizer que Mario Carneiro representa um caso artístico insólito – *border line* confesso –, na medida em que transita entre diversas áreas com acerto e reconhecimento (gravura, desenho, fotografia, cinema, pintura) e faz, ao mesmo tempo, que tudo isso seja atravessado por um mesmo bastidor cultural, uma cosmovisão própria. Algo que o cinema reconheceu cedo – e não poucas vezes até com fricção e certo litígio –, como um aporte visual de rico *background*

estético, uma cultura do olhar (nas informações e nas composições, na criação/participação das imagens, no enquadramento essencial e elevada noção de sucessão de quadros...). Uma translação de conhecimento que ganhava versatilidade e facilidade de adaptação, como acontece nas parcerias cinematográficas com Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade ou Joel Pizzini, mas também na produção de vídeos e curtas-metragens autorais ou em colaboração.³ Daí a procedência semântica do título *Trânsitos* para esta obra dedicada à sua memória artística, à transversalidade de um olhar que exerce influências recíprocas em campos inicialmente distantes, seja pela presença da gravura em imagens cinematográficas, no tratamento de planos de luz, ou da fotografia (fixa) na imagem em movimento, o que é passível de ser chamado de “photogravura” em *O Padre e a Moça* (1966) – “a fotografia é uma gravura feita com luz”⁴ –; seja pelas referências pictóricas concedidas ao cinema vindas de outro universo artístico (Goeldi, Vermeer ou Rembrandt) em *Porto das Caixas* (1962), por exemplo; seja pelo passeio pela arquitetura em Landi (1978) ou pela pintura-cinema como “mural em movimento” de *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (2003), sobre Cícero Dias; ou pela existência de uma fotografia que oscila entre fazer parte do movimento do filme, seguir a narrativa e ser fixa, imagem quase detida, como se existisse a possibilidade de um trânsito duplo dentro do filme, como é o caso de *500 Almas* (2004), além dos exemplos citados; ou outros casos emblemáticos, *Enigma de Um Dia* (1996) ou *O Viajante* (1998).

De qualquer forma, a grande ocupação do artista no território do cinema vai significar, obviamente, não só reconhecimento pessoal como certo eclipse nas outras áreas, até mais antigas que o seu desempenho efetivo com a grande tela. Antes, pois, de seu envolvimento quase completo, outras artes mais “clássicas” foram preanunciadas: fundamentalmente a gravura e o desenho (como suporte do universo da reprodução, e como escrita primeira de signos visuais, respectivamente). Como trabalho imperativo e real, o cinema

1
Mario gets his first camera at 23 years of age. His fascination is attested by the existence of 16 short films made at the time, discovered very recently, showing an environment that is familiar, Dadaist and experimental.

2
In addition to those mentioned, Anna Bella Geiger, Newton Cavalcanti, Beth Jobim, Carlos Oswald, Carlos Zilio, Heitor dos Prazeres, among many others. See the complete inventory in the chapter about filmography.

3
Again, the list is very long, and can be seen in the chapter about filmography.

4
Mario Carneiro's affirmation in “Gordos e Magros sai finalmente em vídeo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, February 19, 1999.

1
Mario ganha a sua primeira câmera com 23 anos. Dá fé a esta atração, a existência de 16 filmetes desta época, quase recém-descobertos, que mostram um âmbito tanto familiar quanto dadaísta e experimental.

2
Além dos citados, Anna Bella Geiger, Newton Cavalcanti, Beth Jobim, Carlos Oswald, Carlos Zilio, Heitor dos Prazeres, entre muitos outros. Ver o inventário por extenso no capítulo da filmografia.

3
De novo, a lista é prolífica, e pode ser consultada no capítulo da filmografia.

4
Frase de Mario Carneiro, em “Gordos e Magros sai finalmente em vídeo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1999.



Couro de Gato, 1961
fotoograma | frame

or other emblematic cases, *Enigma de Um Dia* [The Enigma of a Day] (1996) or *O Viajante* [The Traveller] (1998).

At any rate, the great occupation of the artist in the field of cinema will mean, of course, not only personal recognition but also his turning away from other fields, even older than his effective performance on the silver screen. So, before his almost complete involvement, more "classical" arts were pre-announced: basically printmaking and drawing (as a support of the universe of reproduction, and as the main form of writing of visual signs, respectively). As imperative and real work, cinema will be able to take time and dedication from other activities⁵ – viewing them somehow as a hidden, almost cursed part –, so it is a whole productive symptom the fact that Mario Carneiro creates a large and important amount of drawings in the early 1950s – one of the greatest recoveries of this publication, with a collection of images

with no genealogy recognized in Brazil, for it is a sarcastic visual fable – and again takes up painting (and drawing-painting) with dedication at the end of his life, which, no doubt, outlines an artistic ellipse.

THE CARNERIAN WORLDVIEW (OR A POETICS OF RELATION)

"I've never liked to do only one thing, I loved this mix and go, I found it more interesting." [MARIO CARNEIRO]

It is very likely that the place occupied by cinema in the work of Mario Carneiro can be unconsciously explained by the innate ability of the seventh art to include other arts forms, of being what Wagner envisioned: a total artwork; the possibility, *a priori*, of articulating narrative and poetry, photography and movement, visual arts and literature, theatre



Cobra Quebradiça, 1988
nanquim sobre papel
china ink on paper
24 x 32 cm

É muito possível que o lugar ocupado pelo cinema na obra de Mario Carneiro se explique, inconscientemente, pelas possibilidades inatas à sétima arte de abrigar outras artes, de ser o que sonhava Wagner: uma obra total; a possibilidade, *a priori*, de articulação de narrativa e poesia, fotografia e movimento, artes plásticas e literatura, teatro e música... Pois o fato de Mario ser várias coisas ao mesmo tempo (arquiteto, gravador, pintor, fotógrafo e diretor, além de montador e cuidar da cenografia em diversas ocasiões, entre outras coisas, e em eventualmente ocupar-se da música⁶), poderia sintonizá-las entre si no suporte cinematográfico⁷. Toda essa multiplicidade de interesses cabia numa linguagem camaleônica, que necessita e absorve quase tudo. O que não é razão para, precisamente, abandonar qualquer dos afluentes que alimentam esse rio principal. De fato, todas as atividades de Mario formam margens para

⁵ According to a personal account of Hileana Carneiro – artist, companion and widow of Mario Carneiro –, "He always wanted to have more time to paint and to draw" (August 23, 2012).

⁵ Segundo nos confessa pessoalmente Hileana Menezes Carneiro, artista, companheira e viúva de Mario Carneiro, "Com a pintura e o desenho ele sempre quis ter mais tempo para isso" (23 de agosto de 2012).

⁶ O maior exemplo é *Arraial do Cabo* (1959).

⁷ É emblemática a postura de pintor-fotógrafo dentro do cinema: "Porque *Arraial do Cabo* tem brancos de vários tipos: branco de areia, branco de mar, branco de camisa, branco de pele, tudo isso definido como ficou" (Entrevista a Lauro Escorel, 1998).



fied my anxieties and transformed my way of expression, until then so individual, into a more collective form.”⁸

Indeed, there is a Carnerian iconography that reveals such an intersection of interests. As exemplified by works such as the print *Sinuca* (1950), with its interplay of photographic lights, or several paintings and drawings (*Cinearte*, 1980, *Harmada*, 2002, among others), images in which there is a camera or a projection screen, placing one kind of representation inside another. Indeed, Mario must have seen everything as a projection screen, and his last painting had a lot in common with frames, film frames, which are inevitably related to photography (to a certain historical genesis of photo-cinema). On the other hand, pictorial images can also be seen in his cinematography, as in *Harmada*: a painting which moves like water, like a reflection of a hull tinting the water red. Besides, reflections on the water, with their undulation and moving colours (also present in *Arraial* and *500 Almas*), will be a constant feature, forming an entire statement, Mario Carneiro's poetics, in which a profound knowledge of colour surfaces, with kinetic, Pop art effects, and even Monetian mirrored images (when we recall the use of light in Monet's late *Nymphéas*, almost pre-abstract works.)

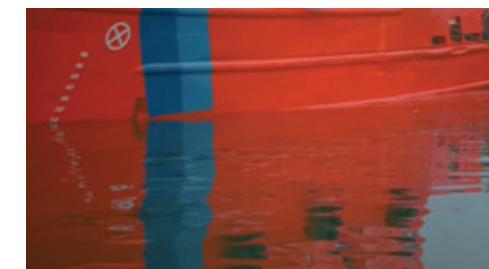
The Carnerian worldview therefore includes visual culture in general, both with Western-European roots (which his trips and stays in Europe will nourish) and with a more specifically Brazilian character (his dialogue with Cinema Novo movement is also ideologically significant), corresponding to a twentieth-century artist-humanist who did not fail to share a certain epochal pathos and, as a consequence, to offer this *humus* in all its creative participations as a *élan vital*. In cinema, the opportunities were many, since, as it is known, most directors with whom he worked were much in need of the famous “educated eye,” the “cultural eye,” which Carneiro had since an early stage.

His work offers, thus, a visual option – as well as shifts from one field to the next, interpenetration of printmaking-photography-cinema-painting as a certain artistic continuum, and a generous cultural meaning –, an aesthet-

esse grande rio, já um pouco Guimarães Rosa, com a devida licença. Por outro lado, o próprio artista reconheceu o benefício do cinema: “Eu era muito angustiado quanto às várias formas de pintura, a caricatura, a gravura. O cinema, de certa forma, unificou as angústias, e mudou minha expressão, até então tão individual, para uma forma mais coletiva”.⁸

Aliás, há também uma iconografia carneiriana que revela tal cruzamento de interesses. Como exemplifica trabalhos como a gravura *Sinuca* (1950), com seu jogo cruzado de luzes fotográficas, ou como em diversas pinturas e desenhos (*Cinearte*, 1980 ou *Harmada*, 2002, entre outros), imagens em que aparece uma câmera ou uma tela de projeção, colocando uma representação dentro de outra. De fato, Mario devia ver tudo como tela de projeção, e a sua última pintura tinha muito de fotograma, de quadro de fotograma, o que não deixa de vincular-se à fotografia (à certa gênese histórica fotografia-cinema). E ao contrário, se podem ver imagens pictóricas em sua fotografia para o cinema, como em *Harmada*: uma pintura que se move aquaticamente, como o reflexo do casco vermelho tingindo as águas. Aliás, os reflexos na água, com a sua flutuação e movimento de cores (presente também em *Arraial* ou *500 Almas*), serão uma constante e constituem, verdadeiramente, toda uma declaração, uma poética de Mario Carneiro, na qual a sabedoria cromática sai à superfície, com efeitos cinéticos, pop e até espelhamentos monetianos (se lembramos os jogos de luz das últimas *Ninfas*, já quase pré-abstratas de Monet).

A cosmovisão carneiriana passa, portanto, pela conhecida cultura visual, de ordem geral, tanto de raiz europeia-occidental (que as viagens e estadias na Europa vão alimentar) quanto mais especificamente brasileira (seu entrosamento com o Cinema Novo também é significativo ideologicamente), como corresponde a um artista-humanista do século XX, que não deixava de compartilhar certo *páthos* epocal e, em consequência, oferecer esse *humus* em todas as suas participações criativas como um *élan vital*. No cinema, as possibilidades foram grandes porque, como se sabe, a maior parte dos diretores com



Harmada, 2003
fotograma | frame

p. 30
Sem título, 1987
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
23 x 30 cm

Sem título, 1983
guache sobre papel
gouache on paper
26 x 36 cm
Coleção particular
Private collection

quem ele trabalhou precisavam muito do famoso “olhar educado”, “cultural”, que o artista já possuía desde cedo.

A sua obra passa, assim, uma opção visual – além dos trânsitos de uma disciplina à outra, da interpenetração da gravura-fotografia-cinema-pintura como certo *continuum* artístico, e do sentido generoso da cultura –, uma opção estética que se bifurca em duas semânticas: o diálogo com a luz brasileira⁹ – que comentamos em outro espaço – e seu contrário, uma análise das sombras (também das mazelas do Brasil) que o lado caricatural e, sobretudo, grotesco, fundamenta. Este lado está na grande coleção dos primeiros desenhos, que se dá a conhecer nesta publicação com valor de novidade histórica e nas caricaturas de cabeças, em muitas das pinturas (década 90 e 2000) e nessa obra

⁶
The best example is *Arraial do Cabo* (1959).

⁷
The stance of the painter-photographer in the field of cinema is emblematic. “Because *Arraial do Cabo* has several kinds of white: sand white, sea white, shirt white, skin white, all of this defined by the way it turned up.” (Interview to Lauro Escorel, 1998).

⁸
SCHILD, Suzana. “Um olhar para câmera e tela”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22 de agosto 1990.

⁸
SCHILD, Suzana. “Um olhar para câmera e tela”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1990.

⁹
Existe uma dissertação sobre o assunto de Miguel Freire, *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*, UFF, Rio de Janeiro, 2006.



Gordos e Magros, 1977
fotograma | frame
[fotografia do filme
photography of the movie
Pedro de Moraes]

⁹
There is a dissertation by Miguel Freire on the subject, *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*, UFF, Rio de Janeiro, 2006.

¹⁰
In Brazil they can also be called the "A" class, according to alphabetic criteria used by the media that are still in use, euphemistically forgetting Marx's critical theory.

¹¹
The need for this basic inventory brings to mind some important contributions, *A Entrevista* (with the participation of Mario), *Festa, Cronicamente Inviável, Cidade de Deus, Tropa de Elite...*

¹²
Dialogue of the lead character played by Carlos Kroeber in the film.

¹³
Text by Luiz Rosemberg Filho, "Por uma análise estrutural de *Gordos e Magros*" (1977), published in the section Speeches, Writings and Documents in this edition.

(perhaps *Central do Brasil*, 1998, is one of the best examples of that), rather than demystifying mechanisms of domination and class conflict or depicting reflexive situations with a sociopolitical character, whose wound goes beyond the narcissism of subjectivity or the rule of convenience.¹¹

Therefore, *Gordos e Magros* remains a brave filmic satire ("– How much do you want for your hunger, you bastard? I'll buy it!"),¹² a great desacralization of consumerism and the binomial wealth-poverty. What until very recently was a very bold action, being aware of the existence of more than 30 million indigents, as if the doomed country was another ("What good is it to be the world champion if we don't even have beans?", someone in *Porto das Caixas* complained). As it was said in the film in question: "*The Fat and the Thin united by the word hunger*," put in check, in a psychoanalytic circus, the more hypocritical side of Brazil; and it made it literally parade in a comical and ridiculous way. A heavy visual sarcasm, tainted with black humour, which placed Positivism upside-down. Its "analytical irreverence," as Luiz Rosemberg Filho calls it, functions as a manifesto: "*The Fat and the Thin* is a key film for us to ironically understand our educational level. The root of the bourgeois family basing its existential discourse on lies, as a methodology of LIFE. Lies as an ideological body of the system of nonexistent savings and miracles. The toolbox of lies as responsible for individual and even collective madness."¹³

If as an educational film it is indispensable (by means of its informative and reflexive sense, it is convenient and has an educational character), cinematically it is the core element for a different understanding of intelligent, sophisticated and critical comedy.

In fact, one can recognize as an undercurrent the connection of great part of Carneiro's early drawings to this single film. As it happens with the collection of head caricatures (1950s), which leave their own frame to form an amusing catalogue of deformations and physical exaggerations within an aesthetics of appearance: as an apparent Belle Époque transmuted into ironic deformation, in addition to having a culturalist atmosphere (ref-



paradigmática que representa o seu único longa-metragem, *Gordos e Magros* (1977). Um filme muito singular, pois dentro da cinematografia brasileira são poucas as análises críticas da classe dominante ou da burguesia nacional¹⁰ (de seus *modus operandi* ideológicos, de seus imaginários). Muito pelo contrário, a preferência geral está sempre em poetizar a miséria ou a condição humilde (talvez *Central do Brasil*, 1998, seja um dos melhores exemplos), antes de desmitificar esquemas de dominação e de conflito interclasses ou apresentar situações reflexivas de caráter político-social, cuja ferida vai além do narcisismo da subjetividade ou da lei das conveniências.¹¹

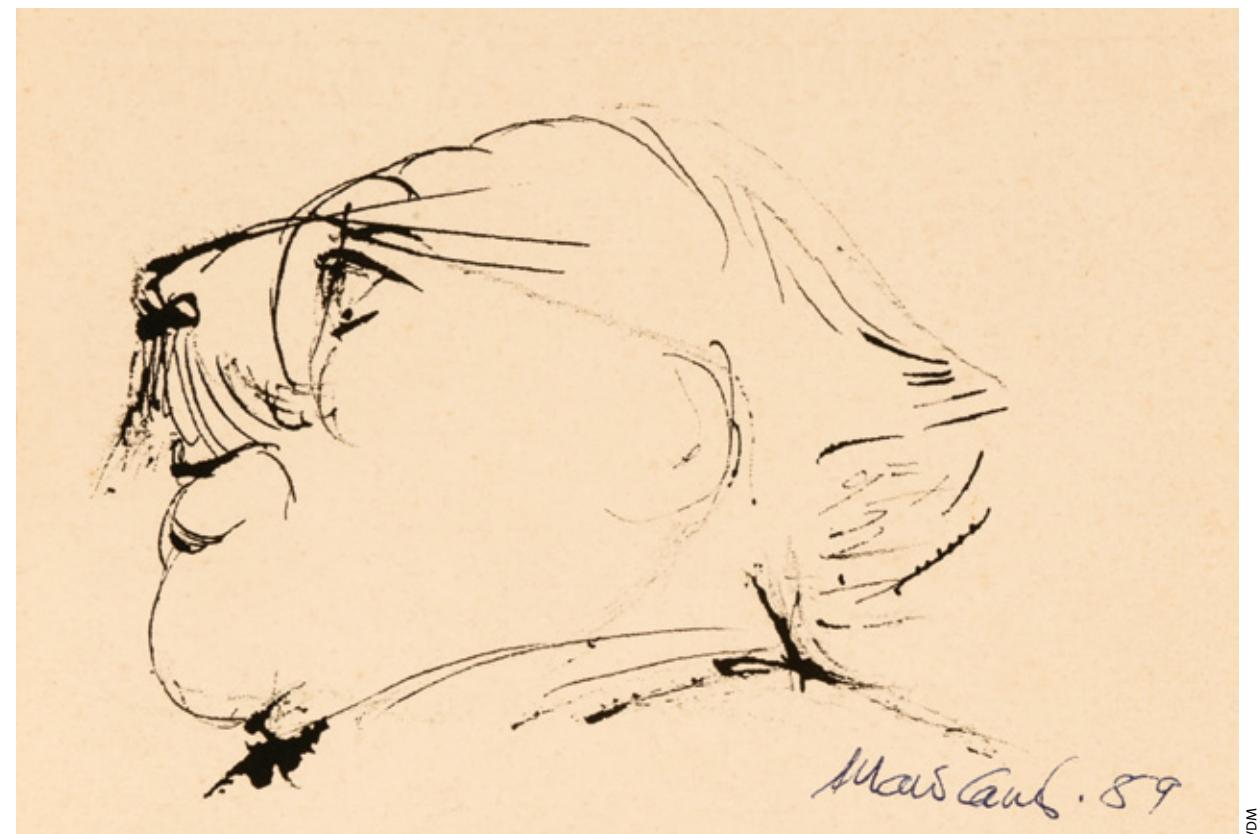
Neste sentido, *Gordos e Magros* continua sendo uma sátira filmica corajosa ("– Quanto você quer pela sua fome, desgraçado? Eu compro!")¹², uma grande dessacralização do consumo e do binômio riqueza-pobreza. O que, até há bem pouco tempo, era uma ousadia, sabendo da existência de mais de 30 milhões de indigentes, como se fosse outro país condenado ("O que adianta ser campeão do mundo sem ter feijão?", reclamava-se em *Porto das Caixas*). Como se dizia no filme em questão: "*Gordos e Magros unidos pela palavra fome*", colocava em xeque, em pauta de circo psicanalítico, o Brasil mais hipócrita. E o fazia, literalmente, desfilar de forma tão

cómica como irrisória. Um grave sarcasmo visual, de humor negro, que colocava o positivismo virado do avesso, em frangalhos. A "irreverência analítica", segundo designa Luiz Rosemberg Filho, funciona como um manifesto: "*Gordos e Magros* é um filme-chave para que possamos compreender com ironia o nosso estágio educacional. A raiz da família burguesa pautando o seu discurso existencial na mentira, como metodologia de VIDA. A mentira como corpo ideológico do sistema de poupança e milagre inexistentes. O instrumental da mentira como responsável pela loucura individual e mesmo coletiva".¹³

Se como filme educacional é imprescindível (pelo seu sentido informativo e reflexivo ele é conveniente e possui um caráter educativo, formativo), cinematograficamente é nuclear para uma compreensão diferente de comédia crítica de Marx.

Na verdade, pode-se reconhecer como uma corrente subterrânea a vinculação de grande parte dos desenhos iniciais de Mario Carneiro e este seu único filme. Como acontece com a coleção de caricaturas de cabeças (anos 50), que já saem de seu próprio enquadramento e formam todo um catálogo divertido de deformações e exageros físicos dentro de uma estética da aparência: como uma aparente Belle Époque transmutada em irônica deformação, além de possuir certa

Falamos Todos ao Mesmo Tempo, 1958
nanquim sobre papel
china ink on paper
33 x 50 cm



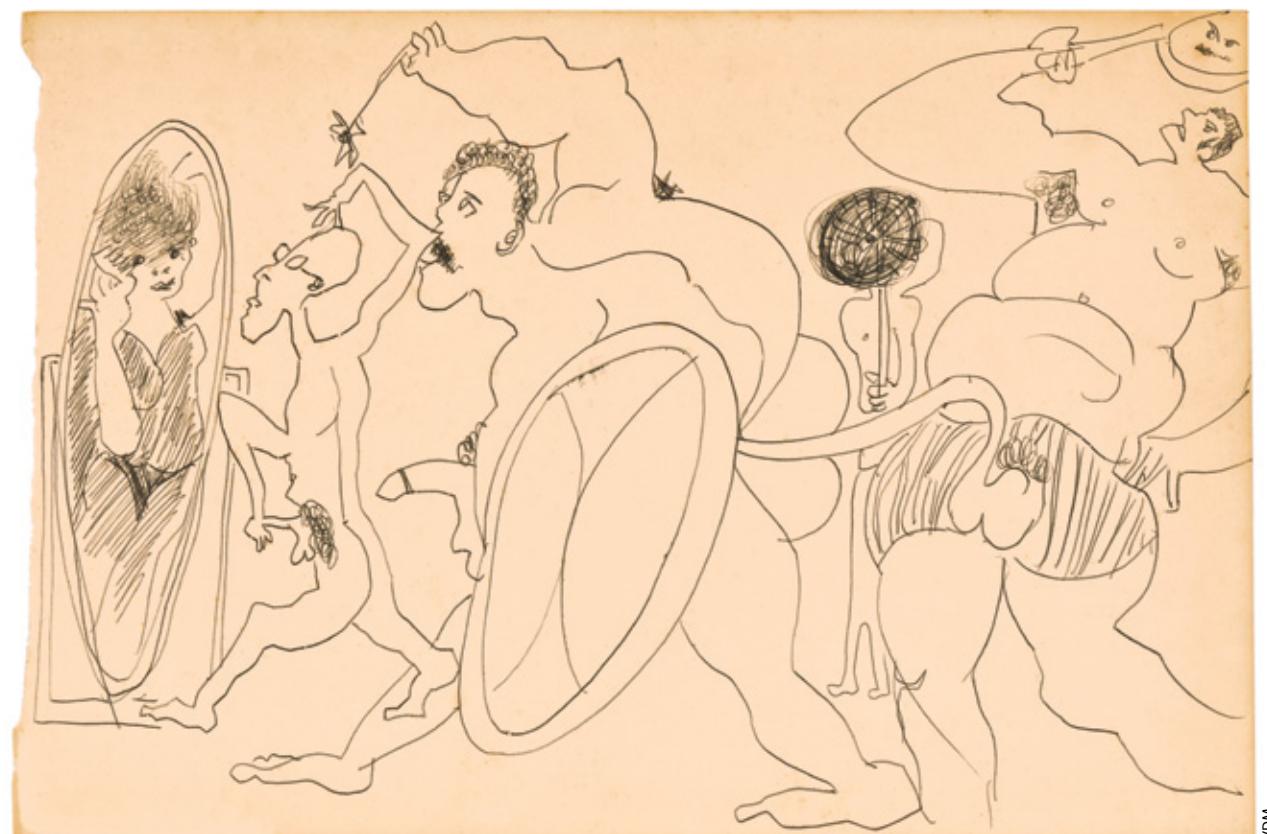
Sem título, 1959
nanquim sobre papel
china ink on paper
11 x 16 cm

ferences to the mother of Charles Laughton, Di Cavalcanti, Jean Cocteau, Portinari). In turn, the numerous erotic drawings, in a play of mirrored and magnetic images like *Jeux interdits* (1953) or *O balcão* [The Balcony] (1953), are forbidden games, as well as *Meditações eróticas* [Erotic Meditations] (1948), which were not put on view at the time of their creation (late 1940s and 1950s, mainly), and which reveal an irreverence and an *avant la lettre* abandon because they were made before the sexual liberation of the 1960s, hence their being more interested in ridiculing the pomp and seriousness of customs (the bourgeois traditionalism) and mocking the internal instinct-society conflict that every sexual condition carries.

In this unusual iconography we find scenes of amusing erotic nature, orgies used as collective compositions – many hyperbolic sexual acrobatic tricks – in which the bodies and genitals produce eminently comical situations. Depictions of social gatherings with diagonal, affected figures, whose communicating vessels, – the erogenous zones – function as nexus, links between the figures and the spaces. The scenes are miraculous,

their focus is on the ironic corporeal geometry at play (positions and angles in the difficult balance of a sensual ballet) and even in the sarcastic titles (*Escritório burocrático* [Bureaucratic Office], 1949, *Página de colégio* [School Page], 1951, *Chá inglês* [English Tea], 1951, *Quase metafísica* [Quasi Metaphysics], 1957), as part of a universe full of stylizations and distortions (which are already part of pictorial imagery since H. Bosch or Pieter Brueghel). The importance of nudity in Mario's recent works, through its amusing paraphrases of Eros (always more drawn than painted), should be therefore recognized.

This erotic collection is added to other drawings of his early period, which we could call "worldly" (also using China ink on paper, with the exception of a few in gouache and mixed technique), as is the case of *Restauração, The New Day* or *Cocktail Party* (examples from 1947), and, in turn, this collection should reconnect with the caricature and extravagant series of heads, (mostly with no bust), revealing an amusing and even sleazy Mario Carneiro (ironic, not sublime at all). In this same context, it is possible to link the fertile



Sem título, s/d
esferográfica sobre papel
ballpen on paper
22 x 32,5 cm

atmosfera culturalista (referências à mãe de Charles Laughton, Di Cavalcanti, Jean Cocteau, Portinari). Já os numerosos desenhos eróticos, num jogo sempre de imagens espelhadas e imantadas como *Jeux interdits* (1953) ou *O balcão* (1953), são jogos proibidos, assim como *Meditações eróticas* (1948), que não foram mostrados na época em que foram feitos (finais dos anos 40 e década de 50, principalmente), e que têm uma irreverência e um desbunde *avant la lettre* pois são de antes da liberação sexual dos anos 60, daí que estejam mais interessados em ridicularizar a pompa e a seriedade dos costumes (a caretice burguesa) e ironizar o interiorizado conflito instinto-sociedade que toda condição sexual carrega consigo.

Nesta inusitada iconografia nos encontramos com cenas de divertida natureza erótica, orgias utilizadas como composições coletivas – diversas acrobacias sexuais hiperbólicas – nas quais os corpos e as genitálias produzem situações eminentemente cômicas. Situações de salão com figurações enviesadas, alambicadas, cujos vasos comunicantes – as zonas erógenas – funcionam como nexos,

ligaduras entre as figuras e os espaços. São cenas miraculosas, nas quais o acento está na irônica geometria corporal em jogo (posições e angulações em difícil equilíbrio de um balé sensual) e até na causticidade dos títulos (*Escritório burocrático*, 1949, *Página de colégio*, 1951, *Chá inglês*, 1951, *Quase metafísica*, 1957), como parte de um universo cheio de estilizações e deformações (e que já fazem parte do imaginário pictórico desde H. Bosch ou Pieter Brueghel). Deve-se reconhecer, portanto, na obra mais nova de Mario a importância da nudez, através de suas paráfrases divertidas de Eros (sempre mais desenhado que pintado).

Este acervo erótico se junta a outros desenhos da primeira fase, que poderíamos chamar "mundanos" (também de nanquim sobre papel, excetuando alguns em guache e técnica mista), caso de *Restauração, The New Day* ou *Cocktail Party* (exemplos de 1947), e, por sua vez, esta coleção se deve religar à série das cabeças caricaturais, extravagantes (sem busto a maioria), o que mostra um Mario Carneiro de perfil divertido e até sacana (irônico e nada sublime).



Prontas para Sair, 1958
nanquim sobre papel
china ink on paper
22 x 32,5 cm

imagination shown in his late drawings, which reasserted him as a *sui generis* and free artist, somehow to some of Fellini's drawings¹⁴ (themselves, although halfway between comical and, in line with his oneiric cinema) or the late work of Iberê or Penck (with their use of archetypal figures), with comical or rather preposterous circus scenes and figurations. Indeed, besides the abundant production of mixed technique drawings, the ones in China ink from the 1990s and 2000s – highlighting a playful-expressionist series – reassert this tendency and reconnect the times of *Le Grand Dinner* (undated) and his shadow puppet show with *Lições de Ciência* [Science Lessons] (1951) and its contortionist figures.

Although drawing – enhanced with expanded meaning and autonomy – has only been acknowledged from the 1990s – prior to that it was an activity associated with the intellect, and later considered a complementary activity, almost always secondary at the level of aesthetic values –, Mario Carneiro's drawings are surprising in their prolific richness, as well as their predominant content in-between the coordinates of eroticism and pornography, the grotesque and satire, in accord with less orthodox aesthetic concepts. Incidentally, it is not worth viewing the artist as someone

excessively serious and cerebral, in view of this whole collection of images, in which sex acquires preponderance and an amusing side rarely seen in Brazilian art history.¹⁵

Being attentive to the notion of grotesque is always essential when dealing with a visual characteristic whose aesthetic temperature is also moral, therefore, the answer is artistic. It is found, for example, in the work of the aforementioned Iberê, Victor Arruda,¹⁶ Miguel Rio Branco, and, in a different way, Farnese de Andrade, Adriana Varejão, José Rufino, Cabelo, among others. In Mario's work, exaggerated features, distortions, and deviations link him to the most critical expressionist aesthetics; but also to illustration, sometimes inspired by caricature (visual misrepresentation with comical and satirical purposes, common in illustrated and graphic journalism at the passage from the nineteenth to the twentieth century.) As an inverted mirror, the grotesque produces hilarity, although its humour has a tendency to be more black than white; regardless of it being more critical and severe rather than mild, it is relevant to note that most of Carneiro's drawings present a great predominance of white backgrounds, with elegant China ink lines (like the work of Picasso or Grosz, both quite close universes.)

¹⁴ See FELLINI, Federico. *The Book of Dreams*. New York: Rizzoli, 2008.

¹⁵ With the aforementioned exception of Victor Arruda's work.

¹⁶ Some unthinkable connections between both artists are noteworthy: collection of heads and fascination for them, use of sexual imagery, extravagant figuration, and their defence of painting.

Neste mesmo âmbito, pode-se vincular a imaginação fértil de seus últimos desenhos, que o reafirma como artista *sui generis*, livre, próximo de alguma forma a alguns desenhos de Fellini¹⁴ (já por si, entre o *comic* e o *story-board*, em sintonia com seu cinema onírico) ou do último Iberê ou de Penck (com o uso de figuras-arquétipo), com cenas e figurações de circo, cômicas ou rocambolescas. De fato, além da abundante produção de desenhos de técnica mista, os realizados em nanquim nos anos 90 e 2000 – com destaque para uma série lúdico-expressionista – reafirmam esta vocação e reconectam os tempos de *Le Grand Dinner* (sem data) e seu teatro de sombras a *Lições de Ciência* (1951) com suas figuras contorcionistas.

Embora o campo do desenho, contemplado com autonomia e significado ampliado, só tenha adquirido reconhecimento a partir dos anos 90 – já antes foi uma atividade associada ao intelecto, assim como depois uma atividade complementar, subserviente, quase sempre secundária no patamar de valores estéticos –, no caso de Mario Carneiro surpreende pelo seu lado prolífico, assim como pelo seu teor dominante, entre as coordenadas do erótico e do pornográfico, do grotesco e da sátira, em sintonia com parcelas estéticas menos ortodoxas. Aliás, não cabe pensar no artista como alguém sisudo e cerebrino, em vista de todo este acervo imagético, em que o próprio sexo adquire uma preponderância e uma diversão raramente contemplada na história artística brasileira¹⁵.

A atenção para a noção do grotesco é imprescindível, sempre tratando-se de uma característica visual cuja temperatura estética não deixa de ser moral e, portanto, é resposta artística. Ela está, por exemplo, no comentando Iberê, em Victor Arruda¹⁶, Miguel Rio Branco, como também de outra forma em obras de Farnese de Andrade, Adriana Varejão, José Rufino, Cabelo, entre outros. Em Mario, a exacerbação de características, distorções e desvios vincula-o à estética expressionista mais crítica; mas também à ilustração, às vezes procedente da caricatura (da deturpação visual com fins cômicos, satíricos, comum no jornalismo ilustrado e gráfico no umbral dos



Waiting Room, 1951
técnica mista sobre mata-borrão
mixed medium on blotting paper
47,5 x 52 cm

séculos XIX e XX). Como espelho invertido, o grotesco produz hilaridade, ainda que seu humor possa caminhar mais para o negro do que para o branco; seja ele mais crítico e grave que *light*, sendo pertinente destacar que os desenhos carnerianos apresentam uma grande predominância do branco de fundo, com elegância de linhas no traço de nanquim (como acontece com Picasso ou Grosz, dois universos nada longínquos).

Sem grande genealogia no Brasil, o grotesco associa-se a uma leitura e reconhecimento do terrível e até de certa crueldade de visão – o que não está, em tese, no imaginário do brasileiro, apesar das contingências e perversões sociais –, e traduz como poucas coisas o entranhado mal-estar do mundo

como uma dissonância e uma discordância: a tensão entre os instintos sensíveis e os instintos formais (e que Marcuse adivinhou em Schiller de forma pré-freudiana)¹⁷. A “anormalidade” figurativa da obra pictórica e de desenho de Mario Carneiro, sobretudo da última fase, mas também aquela mostrada na Petit Galerie (1969), de composição/figuração celular (de imagens/seres em gesticulação/formação) como *ars combinatória* de elementos em xeque, orienta-se para uma visualidade inquieta, de certo enigma, na

¹⁴ Ver FELLINI, Federico. *The Book of Dreams*. Nova York: Rizzoli, 2008.

¹⁵ Seja feita a mencionada exceção à obra de Victor Arruda.

¹⁶ Não se deve esquecer aqui algumas sintonias impensáveis entre ambos os artistas: coleção e atração pelas cabeças, uso de imagética sexual, figuração extravagante, defesa da pintura.

¹⁷ Paulo Ribeiro destaca nesta observação o combate bipolar romântico: a predominância do espírito em substituição à razão. Ver seu ensaio “Que forças derrubaram o ciclista, Iberê Camargo, escritor”, em *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p.240.

Without a great genealogy in Brazil, the grotesque is associated with a reading and acknowledgement of horror and even with a cruel gaze – which in theory is not part of the Brazilian collective imagination, despite all contingencies and social perversions – translating like very few things the malaise of the world as dissonance and discord: the tension between sensory and formal instincts (which Marcuse finds in Schiller in a pre-Freudian form).¹⁷ The figurative “abnormality” of Mario Carneiro’s pictorial works and drawings, above all during his last period, but also in the period displayed at Petite Galerie (1969), with cellular composition/figuration (of images/beings under elaboration/formation) like a *combinatorial* ars of challenged elements, is oriented towards a restless visuality, somehow enigmatic, in which decomposition and deformation reveal fragmentation, unfinished *figurability*, disorder, reversibility, strangeness..., all of which are unstable characteristics, with precarious balance.

On the threshold of a certain tragic view of the world (caricatures and masks acquire importance, as well as heads without faces), it is easy to recognize that “the configurations of the grotesque are a play with the absurd,”¹⁸ with a sense of strangeness that nurtures visual contrasts (planes, figurations, rhythms...) and an equidistance between materiality and representation. What happens partly with a strange series of “photographic papers,” totally hybrid, and which in spite of resembling strokes from prints and linocuts, they seem to be like drawings on photographic paper (1950s), in the image and likeness of illuminations or drawings from old illustrated books, and with a repertoire of family scenes, comical and erotic, with rude, *brut* and grotesque drawings, with all texts handwritten in Latin, as if they were a visual fable – again revealing Mario Carneiro’s humorous and totally playful: “Colore diversum non obstat amoré et coitus nostrum.” The Latin of the captions further undermines the notion of the sublime expanding the tendency towards visual corrosion, the heterodoxy of the procedure. Indeed, the solarisations of photo paper – physical interventions on photosensitive paper – have

a lot to do with another light-related operation, the beams of light offered by many films (*Garrincha, Landi, Porto das Caixas...*) and also with the solidified light of some prints. At the same time, there are many implicit prints in his work as a film photographer (especially in the black and white period), although there are later examples (in colour): in a simple window in the short film about Milton Dacosta there is a composition of lines, shades, and spatial smudges, transportable to the more “cinematographic” prints, in the same way that the framing of a passer-by in the intersection of planes and distances on the street grants a Cartier-Bresson like “familiar atmosphere.”

Paradoxically, and away from this sarcastic visual strain, are practically all of his prints. Mario Carneiro entered this artistic field very early, but in this case, the rigour of his training and the technical discipline offered by the qualities of metal in printmaking – already strictly in line with Iberê – led him towards a more classic and conventionally visual form of

printmaking, concerned with the craft, with image planes and light effects, but with a classic repertoire of motifs (still life, animals, interiors, exteriors), always within figuration (*As onças* [Jaguars] or *Briga de galos* [Cockfight] are visually very dynamic), although there was a connection with his concerns with light in some illustrative examples (*Atelier de costura* [Sewing Workshop], 1950, *Manequim* [Maniquin], 1953, *Sinuca* [Snooker], 1950, or *Interior quarto em Itatiaia* [Interior Room in Itatiaia], 1954, share these concerns with reflections and lights projected as solid, tridimensional volumes and shadows). There is, however, the example of carbon paper monotypes (some dated 1967, others undated) which seem to be figurative ballets (nudes, acrobats, still life) bearing some resemblance with some of his early drawings, and being an example of his great knowledge of colour shades and strokes, in addition to supporting a more individual imagination. This same diversity also points at Mario Carneiro’s multiplicity of interests, which is not limited to a single creative strain. Although, it is interesting to note, in his resumption of printmaking¹⁹ in recent years, the presentation of a different set of aesthetic



¹⁷ Paulo Ribeiro highlights in this observation the bipolar Romantic struggle: predominance of spirit over reason. See his essay “Que forças derrubaram o ciclista, Iberê Camargo, escritor” [Which forces toppled the cyclist, Iberê Camargo, writer] in *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p.240.

¹⁸ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1957]. p.161

¹⁹ This return was nourished in 1994 by his collaboration with the project Amigos da Gravura of Museus Castro Maya, in Rio de Janeiro, with the printing of the work *Paris*, 1953.

qual a decomposição e deformação mostram fragmentação, *figurabilidade* incompleta, desordem, reversibilidade, estranhamento..., todas, características instáveis, de precário equilíbrio.

No limitar com certa visão trágica do mundo (caricaturas e máscaras adquirem importância, assim como cabeças sem rostos), é fácil reconhecer que “as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo”¹⁸, com um sentido de estranheza que alimenta contrastes de visualidade (planos, figuras, ritmos...) e uma equidistância entre materialidade e representação. O que acontece em parte com uma estranha série de “papéis fotográficos”, totalmente híbrida, e que apesar de assemelhar-se com traços de gravura, linóleo, parecem ser desenhos feitos em papel fotográfico (anos 50), à imagem e semelhança de iluminuras ou desenhos de antigos livros ilustrados, e com um repertório de cenas entre familiares, cômicas e eróticas, com desenhos rudes, *brut*, grotescos e com todas as inscrições textuais em latim manuscritas, como se fosse uma fábula visual – aparecendo de novo o lado humorístico e nada sisudo de Mario Carneiro:

“Colore diversum non obstat amoré et coitus nostrum”. O latim das legendas socava ainda mais a noção do sublime e amplia a vocação de corrosão visual, a heterodoxia do procedimento. De fato, estas solarizações dos papéis fotográficos – intervenções físicas no papel fotossensível – têm muito a ver com outra operação lumínica, os jatos de luz que numerosos filmes oferecem (*Garrincha, Landi, Porto das Caixas...*) e também com a luz solidificada de algumas gravuras. Ao mesmo tempo, há muitas gravuras implícitas em seu trabalho de fotógrafo de cinema (sobretudo na fase preto e branco), ainda que se encontrem exemplos posteriores (em cor): numa simples janela no curta sobre Milton Dacosta se cria uma composição de linhas, tons, manchas espaciais transportável às gravuras mais “cinematográficas”, assim como o enquadramento de um passante num cruzamento de planos e distâncias na rua proporciona um “ar de família” a Cartier-Bresson.

Paradoxalmente, e longe desta sarcástica estirpe visual, encontra-se praticamente a totalidade de seu trabalho de gravura. Mario Carneiro entrou nesta área artística muito cedo, mas neste caso, o rigor do aprendizado

Sem título, década de 1960
óleo sobre tela
oil on canvas
60 x 90 cm



Sem título, s/d
entre 1950 e 1953
intervenção sobre impressão em
papel fotográfico
intervention on printed
photographic paper
18 x 13 cm

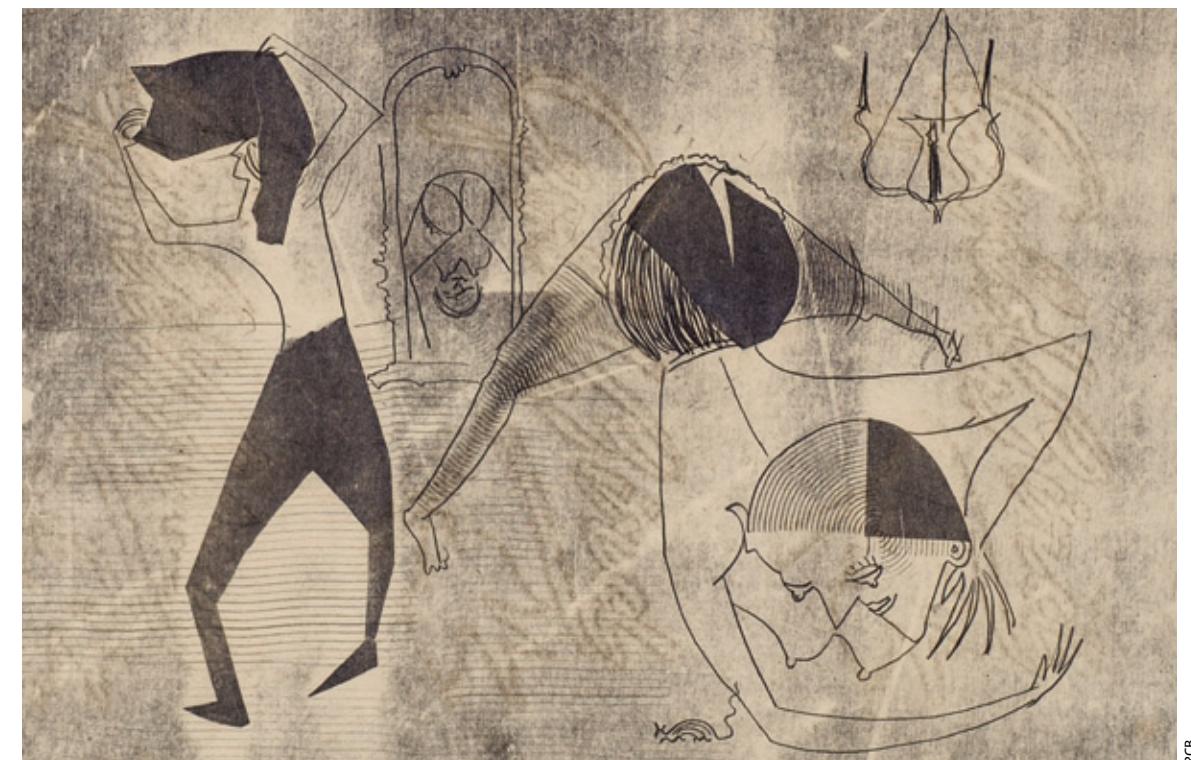
²⁰
The prints made for Iberê Camargo Foundation are part of this predilection for large dimensions, and are an important highlight in his work: "In one of them he uses a technique called *lavis* which consists of brushing acid directly onto a plate already sensitized with rosin (aquatint) instead of washing it. The result is an image with imprecise outlines like something out of focus, because the acid acts and evaporates at the same time; for this reason one cannot make images with precise limits. Like a camera out of focus," points out Julio Castro (e-mail to the author, January 19, 2013).

ideas, as in two works made for Iberê Camargo Foundation: two sets of wiped out figures, like drawn shadows (similar to his early drawings and to his late paintings, respectively), a *corpus* intentionally much more free and daring.²⁰

Anyway, his biography in the field of printmaking (in which he made monotypes and linocuts) is long, and it evidences as a conceptual decision his enthusiasm for large and heavy plates, which were close to the dimensions of his paintings (and, unfortunately, partly lost, partly dispersed, as is the case of

the series of baskets *Trama Brasileira*, from 1965), and takes place in the period of 1950-1965, when he abandons it to work with films.

Another biographical aspect to be contemplated, without limiting too much the reference, is perhaps the existence of a perceptible intra-story of colour in the work of Mario Carneiro. His transition from monochromatism to the use of colours happened in different areas, because, leaving aside a few wonderful exceptions (the painting *Sinuca*, 1949), all of his early drawings and prints fit



Sem título, 1967
monotipia carbono
carbon monotype
21,5 x 33 cm

e a própria disciplina técnica oferecida pelos recursos do metal para gravar uma imagem – já em sintonia rigorosa com Iberê – o orientaram para uma gravura de visualidade mais convencional, clássica, que se preocupava com a feitura, com os planos da imagem e efeitos de luz, mas com um repertório clássico de motivos (natureza morta, animais, interiores, exteriores), sempre dentro da figuração (*As onças* ou *Briga de galos* têm uma forte dinâmica visual), ainda que existisse sintonia com suas preocupações de iluminação em alguns exemplos ilustrativos (*Atelier de costura*, 1950, *Manequim*, 1953, *Sinuca*, 1950, ou *Interior – Itatiaia*, 1953, compartilham estas preocupações de reflexos e luzes projetadas como volumes e sombras sólidas, tridimensionais). Há, contudo, o exemplo das monotipias em carbono (algumas datadas 1967, outras sem data) que parecem balés figurativos (nus, saltimbancos, natureza morta) e que têm certa semelhança com alguns desenhos da sua primeira época, sendo elas uma mostra de grande sabedoria tonal e de traço, além de aportar um imaginário mais próprio. Esta mesma diversidade também alerta para a multiplicidade de interesses do artista, que não resume uma vertente de

criação só. Embora, seja curioso ver, na sua retomada da gravura¹⁹ nos últimos anos, a apresentação de outro ideário estético, como os dois trabalhos realizados para a Fundação Iberê Camargo: dois conjuntos de figuras esvaecidas, como sombras desenhadas (em sintonia com os primeiros desenhos e a sua última pintura, respectivamente), um *corpus* intencionalmente muito mais livre e ousado²⁰.

De qualquer forma, a sua biografia dentro do espectro da gravura é ampla (na qual fez monotipias e linóleo), e evidencia, como uma decisão conceitual, o fervor pelas chapas grandes e pesadas que se aproximavam das dimensões pictóricas (e, infelizmente, em parte perdidas, em parte dispersas, como é o caso da série de cestas, *Trama brasileira*, de 1965), e concretiza-se no período 1950-1965, data em que a abandona pela exigente dedicação cinematográfica.

Outro aspecto biográfico a ser contemplado, sem poder ser taxativa a referência, seja, talvez, a existência de uma perceptível intra-história cromática em Mario Carneiro. Sua passagem do monocromático para a cor aconteceu em diferentes âmbitos, pois, descontando exceções maravilhosas (a tela

¹⁹
Esta volta foi alimentada em 1994 pela sua colaboração no Projeto Amigos da Gravura dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro, com a impressão da obra *Paris*, 1953.

²⁰
As gravuras feitas para a Fundação Iberê Camargo participam desta querência pela grande escala, e são importante destaque em sua obra: "Numa delas ele usa uma técnica chamada *lavis*, que consiste em pincelar o ácido diretamente sobre a placa já sensibilizada pelo breu (água-tinta) em vez de dar banho. O resultado é uma imagem de contornos imprecisos como algo desfocado, pois o ácido vai agindo e evaporando ao mesmo tempo, por isso não se tem um limite marcado da imagem. Como uma câmera desfocada", aponta Julio Castro (e-mail ao autor, 19 jan. 2013).



Sem título, 2004
gravura em metal, lavis
etching, lavis
44,3 x 59,5 cm
Edição Fundação Iberê Camargo
Printed by Fundação Iberê Camargo

²¹
Take the situation created by the exhibition *Travessias Cariocas*. In it, a unique situation was produced with artists developing works which reflected about other artists, reinventing their own identity in otherness. See NAVAS, A. Montejo. *Outra estratégia enunciativa, ou a modulação coletiva de Travessias Cariocas*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p.9.

²²
As examples, there are the approaches to Pancetti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Antonio Bandeira, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Luiz Aquila...

into a black and white filmic universe. As for his whole pictorial output of the 1980s and, above all, the 1990s and 2000s (as well as his mixed technique drawings), he reached a high degree of chromatic density corresponding to another cinema, from a later period, in which colour appears as a value, concretely, starting with *A Casa Assassina* [The Murdered House] (1971) – even though the creation of black and white drawings is constant and timeless, and the paintings of the 1960s already have colours, although always darker and veiled, the opposite of his exultant late production.

A separate chapter are the dialogues. A view into someone else's poetics through moving images. The series of films and documentaries about artists, Mario himself, or with his direct participation, demarcate another territory where intersubjective dialogue is more important than artistic narcissism. The list resembles a group exhibition of Brazilian artists: Lygia Clark, Geraldo de Barros, Eliza-

beth Jobim, Anna Bella Geiger, Milton Dacosta, Carlos Zilio, Farnese de Andrade... even breaking with limited aesthetic orders, becoming a true art collection. And this represents, on the whole, an artistic variation that is more typical of Mario's work: fundamentally, "being able to be someone else after a leap of language." The linguistic and spiritual versatility that the latter represents moves the Carnerian poetics away from a "predetermined utterance" through the way it is redefined within intersections. An attitude that becomes very close to our days, in which the aesthetic subject lives off his own generic demystification.²¹

This involvement with the poetics of other individuals enables a reflection on several issues: specific to painting (its nature and meaning in the work of Iberê, Carlos Zilio, Antonio Dias, Beth Jobim, Newton Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Carlos Oswald...²²), on the idiosyncrasies of art and the discovery of affinities ("to me, a photograph is a printmaking process,"



Sinuca, 1949), todos os primeiros desenhos e gravuras encaixam-se num universo cinematográfico em preto e branco. Já toda a sua obra pictórica dos anos 80 e, sobretudo, dos anos 90 e 2000 (assim como seus desenhos de técnica mista), atingiu cotas de alta densidade na cor e se correspondeu com outro cinema, já posterior, no qual a cor aparece como valor, concretamente, a partir de *A Casa Assassina* (1971) – ainda que a prática de desenhos em p/b seja uma constante atemporal, e as telas dos anos 60 já ofereçam cor, ainda que sempre mais sombria e velada e nunca como na exultante produção última.

Um capítulo à parte são as interlocuções. O debruçar-se sobre poéticas dos outros através, fundamentalmente, da imagem em movimento. A série de filmes e documentários sobre artistas, do próprio Mario ou com a sua participação direta, demarcam outro território, em que o diálogo intersubjetivo vale mais do que o narcisismo artístico. A lista parece

uma coletiva de arte brasileira: Lygia Clark, Geraldo de Barros, Elizabeth Jobim, Anna Bella Geiger, Milton Dacosta, Carlos Zilio, Farnese de Andrade... até quebrando fechadas quadraturas estéticas, constituindo-se num verdadeiro acervo. E isso representa, em seu conjunto, uma modulação artística mais de Mario: no fundo, a de "poder ser outro desde um salto de linguagem". A versatilidade linguística e espiritual que isto significa coloca a poética carneriana longe de uma "enunciação predeterminada" pela maneira como se redefine nas interseções. Uma atitude que se torna em exemplarmente próxima aos nossos dias, em que o sujeito estético vive de sua própria desmitificação genérica.²¹

Este envolvimento com poéticas alheias permite refletir sobre questões diversas: específicas de pintura (sua natureza e sentido em Iberê, Carlos Zilio, Antonio Dias, Beth Jobim, Newton Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Carlos Oswald...²²), sobre a idiosyncrasia

Sem título, 2004
gravura em metal,
água-tinta
etching, aquatint
39x 59 cm
Edição Fundação Iberê Camargo
Printed by Fundação Iberê Camargo

²¹
Veja-se a situação criada com a mostra, *Travessias Cariocas*. Nesta exposição se produziu uma situação singular de os artistas fazerem obras pensando nos outros artistas, reinventando a sua identidade na outredade. Ver NAVAS, A. Montejo. *Outra estratégia enunciativa, ou a modulação coletiva de Travessias Cariocas*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p.9.

²²
São exemplo as aproximações a Pancetti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Antonio Bandeira, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Luiz Aquila...

as also revealed by Geraldo de Barros in the short film *Sobras em Obras*), to explore other visualities and possibilities of the art object and its transformation (Farnese de Andrade, Lygia Clark), of cartography as aesthetic reason and linguistic research (Anna Bella Geiger), allowing for certain visual findings (of the artist and her own geographical concepts). In short, the whole translates different aesthetic and linguistic approaches.

Within a regime of meaningful collaborations, those involving Joel Pizzini deserve a special attention as they offer important and expressive arguments. Besides the already mentioned *O Pintor*, a journey into the biogeographic universe of Iberê Camargo, there is *O Enigma de Um Dia*, about the iconic painting of Giorgio De Chirico, and *500 Almas*, about the spiritual reserve of the Guató people in Mato Grosso do Sul. In the work about De Chirico, the colour photography reveals a unique compositional structure: the framings and compositions of the museum guard and his bike ride across the city – always as an extension/paraphrase of life in the painting with the same title – is a visual tribute by both (Pizzini and M. Carneiro) to the spatio-temporal mystery of the Italian painter, to his urban and architectural enigma, through a silent narration. (A contribution to that is the fact that the film keeps intact its spell as a silent film in the midst of noise.) In *500 Almas*, on the other hand, the photography again reaches climaxes of visual poetry, degrees of independence during the film. In this work, it is the value of the recovered imaginary of the Indians – deemed already extinct in the twentieth century, but who survive today in the Pantanal region – that is offered as a culture in communion with the water with the images of a documentary with a lot in common with cine-poetry.

Architecture – as an activity with which he has worked in his own office for almost a decade – facilitated another expansion of the keen eye, not only because it is an area with particular artistic imagery, but because, as the artist himself affirms, “architecture was useful because of the issue of space and also because of mathematics. I can calculate the light of a certain location much more easily,

thanks to my calculus classes.”²³ Moreover, in all of his films, the importance of light in the composition of images, in their structuring, regardless of architectural motifs, can be clearly perceived (either in *Enigma de um Dia* or in *Carlos Oswald – O Poeta da Luz*). At any rate, the two greatest examples of his dedication to this aspect are *Lucio Costa* and *Landi* (since the documentary *Oscar Niemeyer*, from 1988, unfortunately remained pending *ad infinitum*.)

In *O Risco - Lucio Costa e a Utopia Moderna*, by Geraldo Motta Filho (2003), the visual shapes of the blueprint of Brasília are turned into real images, and the transhistorical culture of Lucio Costa is accurately portrayed, with superpositions of buildings from different eras onto the personal images of Lucio. This work deals with the awareness of proportions and space, shared by both Lucio and Mario. *Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará* [Landi, the Royal Architect of Grão-Pará] (1978), in turn, not only openly manifests the architectural concerns of Mario and a homage to Antonio José – the architect of Bologna in the eighteenth century who performs a hybrid and amazing work in Belém, northern Brazil –, but is also a declaration of ethic and aesthetic principles, which reconnects the organicity of the tropics with the risks of reason. The combination of styles (Neoclassical with a leaning towards the Baroque, a dialogue between straight lines and curves) enables Mario to wander through the arcades, façades, domes, columns, plants... The exciting final scene with a travelling shot of the ruins amid the vegetation, with vines intertwined with the ruins of the religious building, is an undeniable reference to the Brazilian identity as connected with the forest (Padre Antônio Videira) and with a Brazilian melancholy of Western reason (Walter Benjamin). Landi became tropical, as we know, and in those ruins of Morucutu, where his soul wanders, he recognized that “the soul is divine and the work imperfect,” over the contexts and contingencies, as the film ends.²⁴

Of course, here is the echo of the belief in a better Brazil, which did not cease to be a constant element, a timeless reason for Mario, an ethical concern – another meaning for his armed eye –, intensely shared with the Cinema

da arte e o descobrimento de afinidades (“para mim, a foto é um processo de gravação”, confessa também Geraldo de Barros no curta-metragem *Sobras em Obras*), explorar outras visualidades e possibilidades do objeto de arte e sua transformação (Farnese de Andrade, Lygia Clark), da cartografia como razão estética e pesquisa linguística (Anna Bella Geiger), permitindo certos achados visuais (da artista e seus conceitos geográficos). Em suma, o conjunto traduz outras aproximações estéticas e linguísticas.

Dentro do regime de parcerias significativas, as que envolvem Joel Pizzini merecem atenção pois oferecem argumentos expressivos importantes. Além da já referendada *O Pintor*, uma viagem ao universo biogeográfico de Iberê C., há *O Enigma de Um Dia*, sobre a emblemática tela de Giorgio De Chirico, e *500 Almas*, sobre a reserva espiritual dos índios guatós do Mato Grosso do Sul. Na obra sobre De Chirico, a sua fotografia em cor abriga uma estrutura compositiva ímpar: os enquadramentos e composições do guarda do museu e seu passeio pela cidade em bicicleta – sempre como uma extensão/paráfrase da vida da tela homônima – é uma homenagem visual de ambos (Pizzini e M. Carneiro) ao mistério espaço-temporal do pintor italiano, ao seu enigma urbano, arquitetônico, através de uma narração silenciosa. (Contribui para isso, o fato de que o filme mantém intato seu feitiço como um filme mudo no meio de uma poluição sonora.) Já em *500 Almas*, a fotografia de novo atinge ápices de poesia visual, graus de independência dentro do curso filmico. Nesta última obra, é o valor do imaginário resgatado dos índios, dados já como extintos no século XX, mas que sobrevivem em nossos dias no Pantanal, que se oferece como uma cultura em comunhão com as águas, com imagens de um documentário que tem muito de cinema de poesia.

A arquitetura – como atividade na qual trabalha com escritório próprio durante quase uma década – facilitou outra ampliação do olhar apurado, não só por ser um território com imaginário artístico próprio, senão porque, como o artista certifica, “a arquitetura me foi útil pela questão espacial e também



por causa da matemática. Consigo calcular a luz de um determinado lugar muito mais facilmente, graças às aulas de cálculo”²³. Além disso, é perceptível em toda a sua obra no cinema a importância dela na composição da imagem, na sua estruturação, independentemente de motivos arquitetônicos (seja *Enigma de Um Dia* ou *Carlos Oswald – O Poeta da Luz*). De qualquer forma, os dois maiores exemplos de sua dedicação nesta vertente são Lucio Costa e Landi (já que o documentário *Oscar Niemeyer*, de 1988, infelizmente, ficou pendente *ad infinitum*).

Couro de Gato, 1961
foto | frame

Enigma de Um dia, 1996
foto | frame

Sobras em Obras, 1999
foto | frame

²³ Frase de Mario Carneiro em NAME, Daniela. “O pintor de fotogramas”. *O Globo*, Segundo Caderno, 1º de outubro de 2003.



Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará, 1978
fotograma | frame

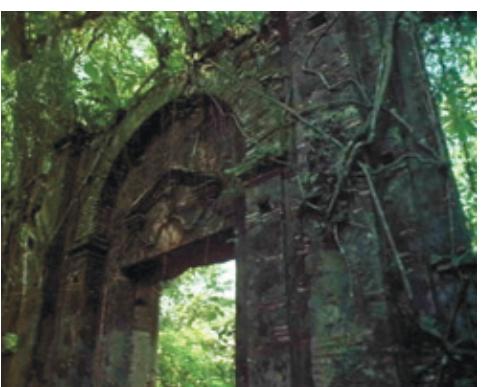


²⁵
“He was a Marxist-Positivist who put into practice the noblest precepts of Cinema Novo: changing the world and changing cinema.” PIZZINI, Joel in “Cinema perde o mestre da luz Mario Carneiro.” *O Globo*, September 4, 2007.

²⁶
Mario Carneiro’s statement in NAME, Daniela. “O pintor de fotogramas”. *O Globo*, Segundo Caderno, October 1st, 2003.

²⁷
As shown in the vignette about the time of Arnaldo Jabor: “I recall that on the night of December 13th it was windy like never before in Rio, and that me and Mario Carneiro drove an old VW van and heard the Minister of Justice saying that there was no longer a Congress or *habeas corpus* in the country. The leaves of the almond trees flew on the ground. (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, November 30, 1993).

²⁸
The expression “the eye hears” was coined in *Pinturas Recentes* [Recent Paintings], an exhibition held at Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2001, and was included in the critique, *Tesouros de Mario Carneiro*, A. Montejo Navas, www.no.com.br (July 22, 2001). At the date of publication of this book, the website was deactivated. [Ed.]



Novo movement and that is also translated in great part of the films with which he worked later, many with a strong critical character: *Memória do Sangue* [Memory of Blood], *500 Almas*, *Natal da Portela*, *A Entrevista* [The Interview] or *The Forbidden Land* (on the memory of Canudos, the condition of the Guató people, the samba universe, the bourgeois imagination of

women or the church of Liberation Theology, respectively). Moreover, this set of works about Brazilian critical issues is at the cultural forefront, reflecting a civilian artistic spirit, which sympathises with the fate of the country.²⁵ And Mario himself declared: “We were going back to Brazilian roots which exist since Humberto Mauro, but were really forgotten from the cinematographic viewpoint. Above all, these aesthetic intentions were very present in my photography.”²⁶ In other words, a historical perspective fed by a sociocultural ambition that lay beyond cinema itself, yet based on it.²⁷

THE HEARING EYE (THE ARMED EYE, THE BRAZILIAN LIGHT, PHOTOGRAVURE, THE MOVING MURAL)

“An artist cannot be in one single work.”
[LUIZ FELIPE NOÉ]

If one were to make a minimal conceptual typology within the expanded poetics of Mario Carneiro, based on the nuclear premise that in his work the eye can hear²⁸ (and the many directions), it would certainly rely on four key entries: the armed eye, the Brazilian light, photogravure and moving painting. The first two are of a more general and matrix order, the other two are more generic, that is, about images of hybridized genres.

The armed eye which – paraphrasing Murilo Mendes – Leila Coelho Frota awarded Mario Carneiro, meant an educated, prepared, and cultivated eye. An eye that is the result of knowledge that reconnects Classic and Modern, the respectful copies in the Louvre – as his friend Iberê also did –, the requirement of lessons (with Iberê and Friedlaender) and the loyal assistance at the Cinemateca in a rare simultaneity. As every profound, independent and self-taught artist, Mario connects cultural imaginations of many different origins; he articulates, translates, transmutes, explores, and synthesizes, always guided by intuition and acquired knowledge. On the other hand, the armed eye also means seeing the nature of the Brazilian light, dialoguing with its high contrast, a unique specificity with respect to

Em *O Risco – Lucio Costa e a Utopia Moderna*, de Geraldo Motta Filho (2003), os esquemas visuais da planta de Brasília se transladaram às imagens reais, e a cultura trans-histórica de Lucio Costa é fielmente retratada, com superposições de prédios de épocas diferentes nas imagens pessoais de Lucio. Nesta obra se fala da sensibilidade pelas proporções, pelo espaço, compartilhada por ambos, Lucio e Mario. Em *Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará* (1978), por sua vez, não só se manifesta abertamente a preocupação arquitetônica de Mario e a homenagem a Antônio José Landi – o arquiteto de Bologna do século XVIII que realiza uma obra híbrida e surpreendente no norte do Brasil, em Belém, concretamente –, mas também é uma declaração de princípios estéticos e éticos, que religa a organicidade dos trópicos e os riscos da razão. A mistura de estilos (neoclássico amoldando-se ao barroco, o diálogo de retas e curvas) serve a Mario para passear pelas arcadas, frontispícios, cúpulas, colunas, plantas... O emocionante final em *travelling* mostrando as ruínas atreladas à vegetação, com os cipós imbricados nas ruínas da construção religiosa, tem uma inegável referência à identidade brasileira identificada com a floresta (Padre Antônio Vieira) e com uma melancolia brasileira da razão ocidental (Walter Benjamin). Landi tropicalizou-se, como se sabe, e naquelas ruínas de Morucutu, onde a sua alma passeia, reconheceu que “a alma é divina e a obra é imperfeita”, por cima dos contextos e contingências, como fecha o filme²⁴.

Evidentemente, ecoa aqui a crença num Brasil melhor, o que não deixou de ser uma constante, uma razão intemporal de Mario, uma preocupação ética – outra acepção do seu olho armado –, compartilhada intensamente pelo Cinema Novo e que está traduzida, também, em grande parte dos filmes em que se envolveu posteriormente, muitos de forte caráter crítico: *Memória do Sangue*, *500 Almas*, *Natal da Portela*, *A Entrevista* ou *The Forbidden Land* (sobre a memória de Canudos, a condição dos índios guatós, o universo do samba, o imaginário burguês feminino ou a igreja da Teologia da Liberação, respectivamente). Aliás, este

conjunto de obras sobre questões críticas do Brasil está na linha de frente cultural, o que traduz um espírito artístico cidadão, solidário com a sorte do país.²⁵ E assim confessou o próprio Mario: “A gente estava retomando essas raízes brasileiras que já existiam desde Humberto Mauro, mas que estavam muito abandonadas do ponto de vista cinematográfico. Sobretudo essas intenções estéticas estavam muito presentes na minha fotografia”.²⁶ Uma perspectiva histórica, em outras palavras, alimentada por uma ambição sociocultural que estava além do próprio cinema, mas partindo dele.²⁷

O OLHO QUE ESCUTA (O OLHO ARMADO, A LUZ BRASILEIRA, A FOTOGRAVURA, O MURAL EM MOVIMENTO)

“Um artista não pode estar numa obra só.” [LUIZ FELIPE NOÉ]

Se fosse preciso fazer uma mínima tipologia conceitual dentro da poética ampliada de Mario Carneiro, a partir da premissa nuclear de que em sua obra o olho escuta²⁸ (e as várias direções), ela, certamente, se apoaria em quatro verbetes fundamentais: o olho armado, a luz brasileira, a fotogravura e a pintura em movimento. Os dois primeiros são de ordem geral, matricial, e os dois restantes mais genéricos, quer dizer, entre imagens dos gêneros hibridizados.

O olho armado que, parafraseando Murilo Mendes, Leila Coelho Frota adjudicou a Mario Carneiro ter aquele sentido de olho educado, preparado, culto. Aquele que deriva de conhecimentos que reatam o clássico e o moderno, as cópias respeitosas no Louvre – como também fez seu amigo Iberê –, a exigência das aulas (com Iberê, Friedlaender) e a assistência fiel na Cinemateca numa rara simultaneidade. Como todo artista profundo, independente e autodidata, Mario reata imaginários culturais de diversas procedências;

Como lembra a vinhetinha sobre a época de Arnaldo Jabor: “Eu me lembro que na noite de 13 de dezembro ventava como nunca no Rio, e eu e Mario Carneiro andávamos numa kombi velha que eu tinha e ouvíamos o Ministro de Justiça dizer que não havia mais Congresso nem *habeas corpus* no país. As folhas das amendoeiras voavam no chão” (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 de novembro de 1993).

A expressão “o olho escuta” tem como ponto de partida *Pinturas recentes*, exposição realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2001, e incluída na crítica, *Tesouros de Mario Carneiro*, A. Montejo Navas, www.no.com.br (22 de julho de 2001). Na data de publicação deste livro, o site encontrava-se desativado. [N.E.]



O Padre e a Moça, 1966
fotograma | frame

colour. According to Mario himself, "because in general the Brazilian landscape has the colour of reddish clay and green trees. So there is a contrast between primary colours, red and green. This, added to this value contrast that goes up to eight diaphragms, creates moments when it is very difficult to somehow tame the image. So you have to take over the image. How do you take over the image? Some Brazilian painters – for example, the great Brazilian landscape painter, who for a long time headed the School of Fine Arts. I forgot his name [he is probably talking about João Batista da Costa (1865-1926)]. He does not shy away from that challenge. There are those landscapes in Petropolis. But he always looked for places where the light was softer, Petrópolis, Corrêas. He also looked for morning light, or sunsets. Few painters sought very strong light like Pancetti did. Pancetti used to go to the beach of Arraial do Cabo to paint. But the light of Pancetti's works was completely flat. There was no foreground. Just a few tiny figures here and there. He painted flat surfaces, although with depths suggested by grey sand, which are extraordinary, in the blue shades of the ocean, and there is nothing else to say. But there is

no illusion of depth given by the volume. It is basically a bidimensional painting. Very little foreground. He only uses foregrounds in the paintings from when he was in Campos do Jordão. No sunlight. Then he places a tree in the foreground, but always avoids this illusion. This has always been difficult to face, hasn't it? This kind of light, with this whole European culture... Everyone has avoided this kind of light. Manet [Edouard Manet came to Brazil in 1850, onboard as a cabin boy], when he came to Brazil. He came by. He tried to paint, did a few things, watercolours, but he said: 'This is a very difficult country to paint, I can't grasp the light here'²⁹ The quote is long, but it is worthwhile for the aesthetic interconnection Mario created between different areas, and the way he explains the transference of pictorial knowledge to cinema, via photography. And as evidenced in *Carlos Oswald – O Poeta da Luz* [*The Poet of Light*] (2005), in which he participates not only as a photographer, always concerned with how lights and shadows work (and which the stained glass works of Oswald potentiate as if they were glass prints), but also as an interviewee and admirer of this painter who was modern before Modernism.

uma especificidade singular que diz respeito à cor. Segundo o próprio Mario, "porque geralmente a paisagem brasileira tem cor de barro avermelhado e as árvores verdes. Então, é um contraste de cor de duas primárias, vermelha e verde. Isso, somado a esse contraste de valor que vai até oito diafragmas, cria assim momentos em que fica muito difícil você dormir um pouco essa imagem. Então você tem que assumir um pouco essa imagem. Como é que você assume essa imagem? Alguns pintores brasileiros – por exemplo, o grande paisagista brasileiro, que foi muito tempo diretor da Escola de Belas Artes. Esqueci o nome dele [provavelmente se refere a João Batista da Costa (1865-1926)]. Ele não foge da raia. Tem aquelas paisagens de Petrópolis. Mas ele sempre procurou lugares onde a luz era mais amena, Petrópolis, Correias. E procurou também iluminações matinais, ou então entardeceres. Poucos pintores foram para a luz violentíssima como o Pancetti. Pancetti ia para a praia do Arraial do Cabo pintar. Mas a luz do Pancetti já era completamente assim chapada. Ele não tinha primeiros planos. Algumas figurinhas aqui e ali. Então ele fazia a pintura no plano, embora com profundidades dadas por uns cinzas nas areias que são extraordinários, nos azuis do mares, e estamos conversados. Mas não há essa sensação de uma profundidade dada pelo volume. É uma pintura praticamente bidimensional. Muito pouco primeiro plano. Quando ele usa primeiros planos, são os quadros de quando ele estava em Campos do Jordão. Sem sol. Então ele bota uma árvore em primeiro plano, mas ele evita sempre essa ilusão. Mas essa foi sempre uma difícil de encarar, não é? Essa luz, com toda a cultura europeia... Essa luz todo mundo evitou. Inclusive Manet [Edouard Manet veio ao Brasil em 1850, embarcado como grumete], quando esteve aqui no Brasil. Ele passou por aqui. Tentou pintar, fez algumas coisas, algumas aquarelas, mas dizia: 'Esse é um país muito difícil de ser pintado, eu não consigo pegar essa luz daqui'²⁹. A citação é extensa, mas vale a pena pela imbricação estética que Mario realizava em distintos territórios, e como explicita a transferência de conhecimentos pictóricos para o cinema,



Porto das Caixas, 1962
fotograma | frame

via fotografia. E como se evidencia em *Carlos Oswald – O Poeta da Luz* (2005), em que participa não só como fotógrafo, preocupado sempre pelo jogo de luz e sombra (e que os vitrais de Oswald potenciam como se fossem gravuras de vidro), mas também como entrevistado e admirador deste pintor moderno antes do Modernismo.

A expressão fotogravura, paradoxalmente, inscreve-se no seio do cinema. São aquelas imagens que Mario colocou no ritmo cinematográfico, mas que são plausíveis de ser descontextualizadas, como acontece com *O Padre e a Moça*, por exemplo: imagens em que a sucessão de portas/paredes cria planos compostivos passíveis de outra leitura lingüística, fotografia como gravura, como outra composição estética. A fotografia de filme atinge ápices visuais, de relação narrativa e também de independência. E é nosso critério entender a obra fotográfica de Mario Carneiro tanto imersa no ritmo flutuante do filme, em sua associação permanente temporal, quanto em sua quase total autonomia. (Um exemplo deslumbrante se encontra em *O Padre e a Moça*, na fotografia horizontal dividida ao meio em sua composição pela pele branca do corpo nu da moça e a batina negra do padre.)

Neste contexto, é significativa a homenagem dupla feita a Goeldi, no começo da trajetória de Mario Carneiro no cinema, leia-se *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*. No primeiro, com imagens de suas gravuras

²⁹
Mario Carneiro, interview to Lauro Escorel, 1998.

²⁹
Mario Carneiro, entrevista a Lauro Escorel, 1998.



Os Pescadores [Posto Seis], s/d
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
70 x 90 cm
Coleção | Collection
Carlos Alberto Mattos

The expression photogravure, paradoxically, belongs to the core of cinema. Those are the images Mario placed in the cinematic flow, but they could also be decontextualized, as happens with *O Padre e a Moça*, for example: images in which the succession of doors/walls creates compositional planes that could be interpreted in a different linguistic way, photography as print, as another form of aesthetic composition. Film photography reaches visual extremes, related to the narrative and also independent of it. It is up to us to understand the photographic work of Mario Carneiro that is immersed both in the filmic flow – in its permanently temporal association – and in its almost complete autonomy. (A striking example can be found in *O Padre e a Moça*, in the horizontally arranged photography divided into two halves by the white skin of the girl's naked body and the priest's black cassock).

In this context, the double tribute made to Goeldi in Mario Carneiro's early film career is significant, as in *Arraial do Cabo* and *Porto das Caixas*. In the first example, by using images of his prints in the background of the film credits, and in the second, by dedicating the film, expressively, at the beginning as well: "To the memory of Oswaldo Goeldi." But it is in the visuality generated in both works that the tribute is justified. The planes with light and shadow contrasts, the place occupied by shadows or by the blinding light in the narrative. Numerous scenes are very detailed compositions, almost paralysed, like in the fishing scene. The photograph of the fish dying is a photogravure as well as the shadows of the fishermen (being Goeldian motifs as well). In *Porto das Caixas*, the heavy Neorealist atmosphere enhances the nervures of the shadows, the economic and concentrated light, which

na apresentação dos créditos, como fundo visual, e no segundo, dedicando o filme, expressamente, também no começo: "À memória de Oswaldo Goeldi". Mas será na própria visualidade gerada em ambas as obras que a homenagem se justifica. Os planos contrastados dos valores de sombra e luz, o lugar ocupado pelas sombras ou a luz que cega na narração. Numerosas cenas são composições detalhistas, quase paralisadas, como na jornada de pesca. A fotografia do peixe morrendo é uma fotogravura assim como as sombras dos pescadores (sendo motivos também goeldianos). Já em *Porto das Caixas*, o clima pesado, neorrealista, potencializa as nervuras das sombras, a luz enxuta, concentrada, que a história de comunicação do casal vai transformar em tragédia doméstica e liberação. As cenas parecem gravuras iluminadas com lâmpada a gás, ou uma luz filtrada através de frestas, como acontece com alguns pontos – até de cor básica – nos trabalhos de Goeldi.³⁰ (Nele, os riscos na gravura são precisamente as nervuras de luz que emergem do fundo negro.) O silêncio, de novo (como no documentário *Arraial* só existia uma pontual voz em off), confere maior importância à fotografia, à imagem. E relaciona-se, de alguma forma, com o mesmo silêncio negro que habita as gravuras de Goeldi como noturnos (e que expulsa completamente a cor ou a mantém na condição de ser mero detalhe, um sutil ainda que vibrante acento). A rigor, as correspondências visuais (Goeldi e os filmes citados) são um capítulo à parte, e notável, na poética de relação que estabelece Mario Carneiro com outros artistas, numa singular interlocução estética.

Talvez um exemplo paradigmático do conceito de pintura em movimento sejam os exemplos do filme feito sobre *Iberê Camargo... Pintura, Pintura*, no qual o que se privilegia é o processo de pintar, de construção/destruição até por cima do resultado³¹; e o feito sobre Cícero Dias, sobre uma tela mitológica, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, um verdadeiro painel pictórico de grandes dimensões, que vai ganhar vida própria, como se fosse, por sua vez, interpretado por Mario.



De fato, a tela tem aspirações ecumênicas, cosmológicas, como mostra a câmera de forma sinfônica. Aliás, as figuras enigmáticas, a exaltação da cor são afinidades queridas para nosso artista: "A cor está intrínseca na própria pessoa", confessa por sua vez o artista pernambucano. "A cor é primordial na vida do homem", acrescenta. E a câmera registra o plano do mar, dos arrecifes, as ondas, o mato, as palmeiras – numa associação de cores como narrativa –, e vinculando-se à grande pintura do pintor pernambucano, passeando por ela, durante minutos, com movimentos verticais e horizontais pelo seu lado caótico, onírico, em aberto, universal (o mesmo que Hermeto Pascoal consegue harmonizar musicalmente). Aliás, nada mais procedente que o imaginário livre do compositor e multi-instrumentista – a sua defendida música universal – para "ler" sonoro-visualmente esta pintura plural. Assim, nesta obra juntam-se três polifonias: a de Cícero Dias, a de Mario e a de Hermeto.

No que diz respeito às figuras de sua última pintura, elas parecem sair de uma sessão noturna, do obscuro, como, aliás, ocorre com toda experiência de cinema. Pintura noturna, de noite, como costumava fazer Mario Carneiro em sua ronda de trabalho no estúdio-moradia de Copacabana. Mais que a proximidade superficial das figuras eretas, esqueléticas e seus reflexos, a estatuária inscrita na sua pintura ou existente profusão de linhas (como *Conversa*, 1987, de duas cabeças que se emaranham, como um novelo ao redor de um motivo), o que há é certa solidão giacomettiana que o obscuro comunica. Como diz Jean Genet, uma solidão que "não designa estatuto de miséria mas secreta soberania, nem profunda comunicabilidade, mas co-

Arraial do Cabo, 1959
fotograma | frame

³⁰ (...) Havia um jogo de claro e escuro no filme. De zonas negras, de zonas brancas e muita contraluz, que vinha da minha linguagem de gravador e também muito por influência do Goeldi. Eu então ia fazer um filme com o Paulo César sobre o Goeldi. Eu adorava o Goeldi. Então, o filme tem mais influência da xilogravura do Goeldi do que da minha própria gravura sobre metal, que é menos contrastada normalmente. Mas, o fato é que eu conseguia essas entradas e essas saídas, esses ires e vires de brancos e pretos, que depois no filme do Joaquim Pedro, *Negro Amor de Rendas Brancas*, eu consegui fazer com mais recursos." (Mario Carneiro, entrevista a Lauro Escoré, 1998).

*É este poema de Drummond de Andrade que inspira o filme *O Padre e a Moça*.

³¹ Podem-se encontrar reflexões sobre o lugar e a natureza desta disciplina nos trabalhos cinematográficos sobre outros artistas pintores (Milton Dacosta, Carlos Zilio, Beth Jobim).



Aprendizagem, 1988
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
18 x 24 cm

³⁰
"There was a play of light and darkness in the film. With dark areas, white areas, and a lot of backlight, which came from my language as a printmaker and a strong influence from Goeldi. At the time, I was going to make a film with Paulo César about Goeldi. I loved Goeldi. So, the film is more influenced by Goeldi's wood engravings than by my metal engravings, which normally do not have as strong contrasts. But the fact is that I got those comingings and goings of white and black, which afterwards, in the film *Negro Amor de Rendas Brancas*, by Joaquim Pedro, I managed to realise with more resources." (Mario Carneiro, interview to Lauro Escorel, 1998)

"This is the poem by Drummond de Andrade which inspired the film *O Padre e a Moça*.

³¹
One can find reflections about the place and nature of this discipline in the films about other painters (Milton Dacosta, Carlos Zilio, Beth Jobim).

³²
GENET, Jean. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988. p.35.

symphonically reveals. Furthermore, the enigmatic figures and the glorification of colour lie close to the heart of our artist: "Colour is intrinsic to people themselves," the artist from Pernambuco affirms, and adds: "Colour is essential to human life." The camera registers the plane of the ocean, the reefs, the waves, the vegetation, the palm trees – in a combination of colours as narrative –, connecting with the great painting of the artist from Pernambuco, wandering over it for several minutes, with vertical and horizontal movements in its chaotic, oneiric, open ended, universal side (the same thing that Hermeto Pascoal manages to harmonise in his music). Besides, nothing can be more relevant than the free imagination of the composer and multi-instrumentalist – the universal music he defends – to "read" sonorously and visually this plural painting. Thus, this work combines polyphonies from three different artists: Cícero Dias, Mario, and Hermeto.

With regard to the figures of his late paintings, they seem to be getting out from a night session, from obscurity, as indeed happens with every cinematographic experience. Nocturnal painting, at night, as Mario Carneiro usually did in his work routine at his studio-dwelling in Copacabana. More than the superficial proximity of skeletal standing figures and their reflections, the group of statues in his painting, or a profusion of lines (like in *Conversa*, 1987, with two entangled heads, like a ball of yarn around a motif), what we see is a certain Giacomettian solitude expressed by the obscure. As Jean Genet said, a solitude that "does not designate a state of misery but a secret sovereignty, nor deep communicability, but a more or less obscure knowledge of an un-touchable singularity."³² A painting that also has something of a limbo of images, with a ghostly side which allows for the communion between individuals and objects. A painting of apparitions, from which graffited heads emerge (in the form of graphic inscriptions), heads-figures (and schematic figures inside heads), wildly drawn profile-silhouettes, with superpositions and visual transparencies, with a calligraphy that rearticulates the seismography of American Expressionism, the tonal and



Sem título, 1962
óleo sobre tela
oil on canvas
60 x 100 cm

nheimento mais ou menos obscuro de uma singularidade intocável."³² Pintura também que tem algo de limbo imagético, de lado fantasmático que permite a comunhão entre sujeitos e objetos. Uma pintura de aparições, de onde emergem cabeças grafitadas (como inscrições gráficas), cabeças-figuras (e figuras esquemáticas dentro de cabeças), perfis-siluetas desenhados com linhas selvagens, de superposição quando não transparência visual, de uma caligrafia plástica que rearticula a sismografia do expressionismo norte-americano, a liberdade tonal e compositiva de *Cobra* (Appel) e certa figuração arquetípica do neoexpressionismo alemão (Penck).³³ Uma fantasmagoria em tensão, como um núcleo visual ansioso, como aponta o artista: "São quadros 'de briga' (...) que faço até hoje; há um lado de briga, meio feroz (...); tem um lado que é muito vital, até uma coisa meio lúdica".³⁴ Um repertório que confunde as convenções de figuração e abstração através das intensas relações de cor estabelecidas com o desenho-pincelada onipresente pela dinâmica do seu traço (e que provavelmente respeita o acaso). De tal forma que as estruturas do pintado respiram o magma latejante que envolve fundo e figura indissociavelmente: linhas e massas – desenho e campos de cor – palpitam contaminadas pelo mesmo ar que talvez se chame ainda composição, na falta de outro critério.

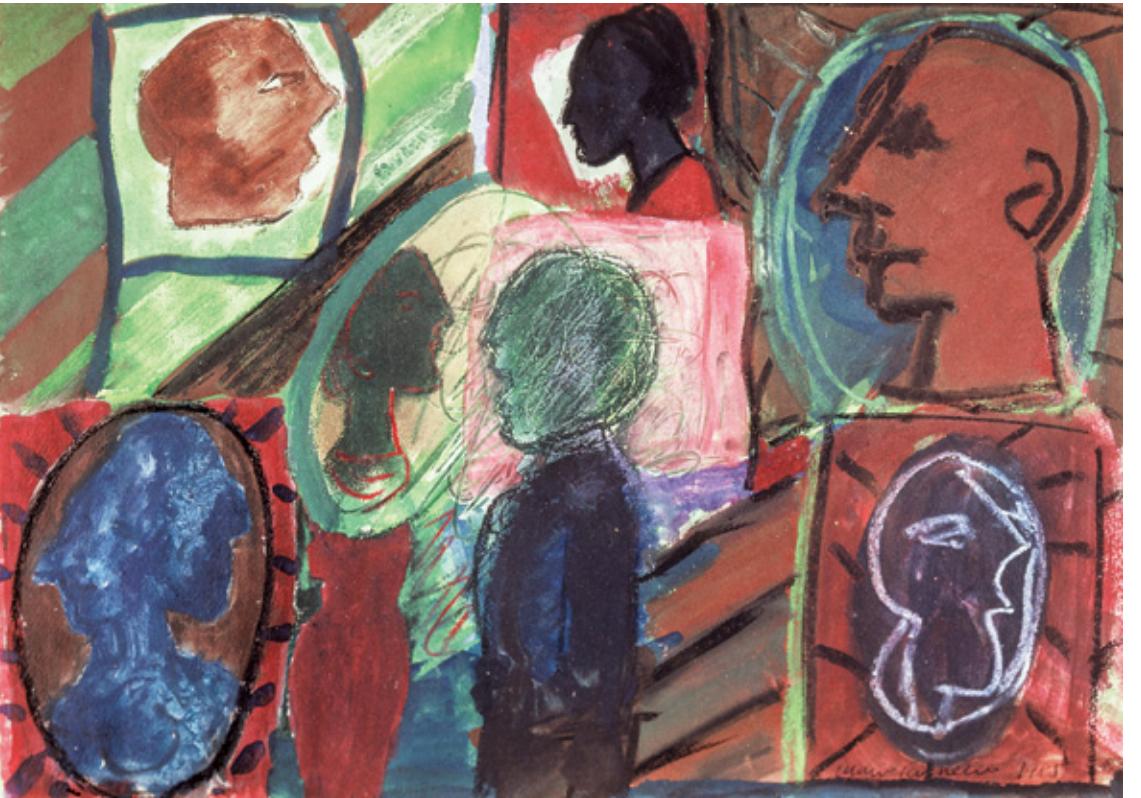
Como apontei em certa ocasião: "Nisto há um sabor, uma inegável sabedoria primitiva nas pinturas de Mario Carneiro. Até na forma de trabalhar, pois a imagem do quadro sai pintando, sem esboço, na própria conversa com o fazer, com as cores, e os instrumentos de pintar. É a pintura que traça o caminho, a trama, quem traduz. Uma condição que o próprio acrílico, que seca rápido e quase não permite retoques, acrescenta. Por isso ainda mais presente a marca de aparições – onde o desenho e a pintura estão no mesmo plano. Em todos os quadros percebe-se a figuração e abstração indistintamente, como lembravam a propósito de Tápies: não há nem fundo nem figuração."³⁵ Não há aqui retratos personalizados ou rostos definidos – como acontece com a última obra de Iberê – e sim o contrário: perfis, cabeças sem rosto, vazias, anonimato (não tem olhos, podem ser cabeças-entes, efígies dentro de manchas, reunidas em conjunto). As linhas das cabeças confundem-se com a trama do fundo. Pintura hierática, de lado, tanto para cabeças como figuras. Figuras que às vezes estão observando uma tela dentro da tela, numa pintura vendendo cinema – e quantas vezes Mario Carneiro deve ter feito esta operação! –, a sua experiência mágica, iluminada, destacada como outro quadro interior. A janela da pintura oferecendo um diálogo interno. Algumas telas chegam a representar uma

³²
GENET, Jean. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988. p.35.

³³
Vale a pena lembrar aqui, sobretudo na obra de desenho misto (desenho-pintura) de ecos fauvistas (Bonnard) e, sobretudo de certo traço picassiano e de Degas (artista sobre o qual ganhou, quando jovem, o primeiro livro de arte).

³⁴
Entrevista com Mario Carneiro concedida a Samantha Ribeiro, 2002.

³⁵
Tesouros de Mario Carneiro, op. cit.



Sem título, 1985
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
24 x 33 cm

³³
It is worth remembering here, above all in the mixed-media drawings (drawing-painting) with Fauvist influences (Bonnard), especially the ones with certain Picassian strokes, and Degas (the first art book he got as a child was about him.)

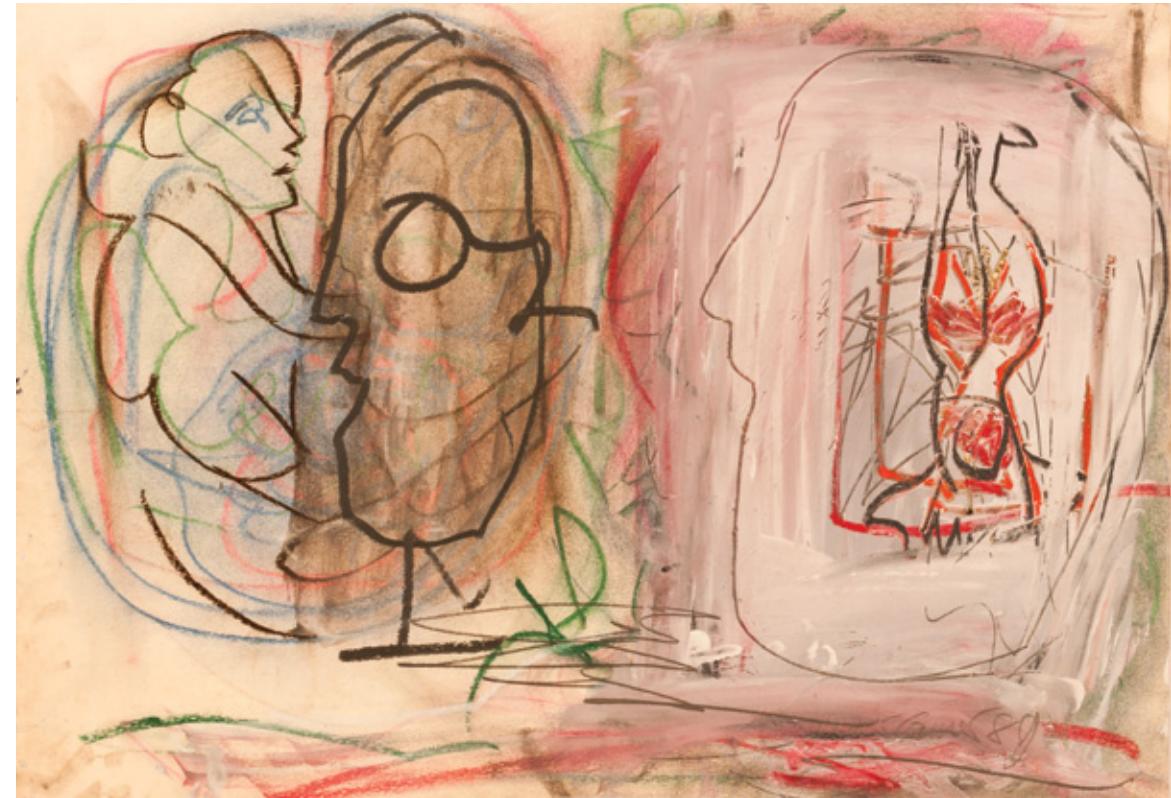
³⁴
Interview of Mario Carneiro to Samantha Ribeiro, 2002.

³⁵
Tesouros de Mario Carneiro, op. cit.

compositional freedom of Cobra (Appel) and a certain archetypal figuration from German Neo-Expressionism (Penck).³³ A tensioned phantasmagoria, like an anxious visual core, as the artist points out: "They are 'fighting' paintings (...) that I am still making; there is a more brawling and ferocious side to them (...); they have a very vital side, even some kind of playfulness."³⁴ A repertoire that confounds conventions of figuration and abstraction through intense colour relations established with the drawing-brushstroke, omnipresent due to the dynamics of his lines (and that probably respects chance). So that the structures of what is painted breathe the throbbing magma which involves background and figure inextricably: lines and masses – drawing and areas of colour – palpitate, contaminated by the same air that could perhaps be called composition, in the lack of other criteria.

As I pointed out on one occasion: "There is a kind of flavour, an undeniable primitive wisdom in the paintings of Mario Carneiro. Even in the way he works, because the image of the work sets about painting, without any previous sketch, onto the very dialogue with the realisation of the work, with the colours

and the painting tools. It is the painting that traces the path, the plot. This also happens because of the acrylic medium itself, which dries quickly and does not really allow for any retouching. That is why the mark of apparitions is even more evident – where drawing and painting are on the same plane. In all of these works figuration and abstraction can be perceived interchangeably, as Tápies affirmed: "There is neither background nor figuration."³⁵ There is not here any personalised portraits of well-defined faces – as in the late work of Iberê – but the opposite: profiles, empty and faceless heads, anonymity (eyeless, they could be creature-heads, effigies within paint smudges, all brought together). The lines of the heads merge with the background. Sideways, hieratic painting, for both heads and figures. Figures that oftentimes look at a painting inside the painting, in a painting looking at cinema. Mario must have done that countless times! His magical, enlightening experience, highlighted as inner painting. The window of the painting offers an inner dialogue. Some paintings go as far as representing a series of film frames, as if they were all together. Indeed, the figure of the one who observes, the omnipresent voyeur, always



³⁶
caso sejam vitrais e não pintura). Tal pintura constitui uma surpresa pela leveza figurativa e cromática conseguida, retratando um santoral religioso, um imaginário estético católico colocado em harmonia arquitetônica. O desenho e a cor (acrílico sobre parede) são para santos, anjos, plantas, animais; os elementos iconográficos das nuvens, os peixes, os pombos, as águas, os campos ganham uma delicadeza extrema, um tratamento quase *naïf* pela inocência e leveza de formas: uma pintura lavada, primitiva, de cores suaves, fruto também de uma colaboração estreita com a artista e companheira Hileana Menezes, a quatro mãos. E surpreende, como em toda sua última pintura, o domínio do espaço, esse invisível que permite ter todas as coisas religadas (neste caso o branco do fundo). Nesta declaração estética, espiritual, de um artista com nenhuma idolatria religiosa e exígua representações deste tipo, podemos ver a razão laica e sensível de sua poética: "A pintura ensina a não ser muito racional, se deixar levar pelas coisas. Não pensar demais. Não submeter o real às suas regras, mas encontrar regras interessantes para o real que aparece. De repente é um ver-

Sem título, 1989
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
50,4 x 70,2 cm



Pintura mural na Capela N. Sra. da Glória
Mural in the Chapel of N. S. da Glória
[detalhe | detail]

gains presence (even in the erotic drawings, even if he is looking towards an erogenous epicentre, like a magnet).

On the opposite side of such hyperdramatic, radiant and colourful painting, in which it is so difficult to see a more agreeable side – “I wanted to tame it, to do a more digestible kind of painting, but I was only able to do that a few times”³⁶ –, however, we must take two exceptions into consideration: in the first place, the pictorial song which represents the collection of flowers, sometimes with its interior included in the background, of stunning tonal beauty (lights, vibrations, textures, in acrylic and gouache), which is difficult in a territory and theme so historically saturated. In this series of flowers “the colours sing” (as Carlos Oswald says in his film.) On the other hand there is his mural painting in the chapel of Santa Matilde, at Posse, Petrópolis, made in 1995, which takes us back to historical examples from other twentieth-century painters (Matisse in Vence or Rothko in Houston, and, in a different way, to Carlos Oswald in several churches in Rio, even though in this case we are dealing with stained glass works and not painting.) This painting is surprising in its figurative and chromatic lightness, portraying saints, a Catholic aesthetic imagination harmonised with the architecture. The saints, angels, plants, and animals are represented

by means of drawing and colours (acrylic on wall); iconographic elements such as clouds, fish, birds, water, and fields, all gain extreme delicacy, a nearly naive treatment, due to their innocence and lightness of shapes, a result also of the close collaboration from the artist and companion Hileana Carneiro. He surprises us – like in all of his late paintings – with his sharp sense of space, this invisible element which makes it possible for one to have all things reconnected (in this case, the white background). In this aesthetic and spiritual declaration – of an artist who was not religious and who worked very little with religious representations – we can perceive a secular and perceptive reason for his poetics: “Painting teaches us to be less rational, to be carried along by things. It teaches us not to overthink. Not to submit reality to its own rules, but to find interesting rules for the reality that emerges. Suddenly a red colour erupts, but it had to be there. (...) There are certain principles of painting that apply to cinema and to any type of visual work. Seeking a dominant colour, for example. Complementary, cold and warm colours, etc.”³⁷ In short, it is about the painting as a cognitive – and physical – territory, which has to be perennially conquered. This enables the spiritual dream of the chapel of Santa Matilde – a unique visual contribution to the ultimate panorama of Brazilian

melho que irrompe inesperadamente, mas tinha que estar ali. (...). Tem certos princípios da pintura que se aplicam ao cinema como a qualquer trabalho visual. Procurar uma cor dominante, por exemplo. Cores complementares, frias e quentes, etc. (...).”³⁷ Em suma, é a pintura como território cognitivo – e físico – a ser conquistado permanentemente o que permite este sonho do espírito que é a Capela N. Sra. da Glória na Fazenda Sta. Matilde – ímpar contribuição imagética no panorama último da pintura brasileira. Talvez pela sensação e energia – a sensação de exercício da liberdade – que abriga a pintura de Mario Carneiro: a de querer ser vista.

UMA CONVERSA SUBMERSA (MARIO CARNEIRO – IBERÊ CAMARGO)

“ Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida.” [IBERÊ CAMARGO]

“ Nós falávamos a mesma língua.”
[MARIO CARNEIRO]

É bastante conhecida a intensa relação Mario Carneiro-Iberê Camargo, pelo menos em grandes traços. Ainda assim (e apesar de existir entre ambos uma estreita relação pessoal e artística e certo grau de aproximações e convergências), o fato é que há também um leque de nuances e diferenças; assim podem ser reconhecidas afinidades mais soterradas que explícitas. De fato, entre o universo cumplice, já no início de sua relação nos anos 50, na aventura do espaço denso da gravura – cujo fiel testemunho é o livro de correspondência entre ambos – e a prática fiel da pintura até o final de suas vidas, apesar das contingências epocais e circunstanciais, desenham-se diversos aspectos: tanto ecos e afinidades como contrastes e inversões que engrandecem a realidade desta conversa submersa. A biografia comum em vários momentos explicita uma convivência de perto (do ateliê de pintura e gravura no Rio) e uma de longe (na relação epistolar Europa-Brasil, com a gravura e o mundo como referentes constantes), e explicita



Retrato de Mario Carneiro por Iberê Camargo, com dedicatória no verso da tela, 1988

Portrait of Mario by Iberê Camargo, and inscription on the back: To Mario, my dear friend, 1988

Óleo sobre tela
oil on canvas
57 x 40 cm

algumas crenças compartilhadas: respeito pela formação clássica, valores do reino do moderno, categorias exigidas à prática artística, exigências de verdade e rigor espiritual.

Mas, ao mesmo tempo, a trajetória de Mario encaminha-se também para as imagens em movimento, para uma estética cinematográfica que coloca a sua verdade em trânsito, na narrativa visual, e isto será um eixo novo a ser configurado, pois, além das duas aproximações em que Mario se envolveu para trazer o universo pictórico do amigo pintor³⁸ (“cinema pictórico” seria um texto sobre Iberê que também funcionaria como uma poética pessoal), algumas coincidências pictóricas são tão significativas quanto as divergências de sentido. O desamparo e o desassossego humanos divisados em Goeldi explicam-se em ambos: Iberê escreverá um texto quando do seu falecimento (“Oswaldo Goeldi”) e Mario Carneiro fará duas homenagens explícitas nos primeiros filmes em que participa diretamente (*Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*).³⁹

Sem querer tratar esta relação como mera enumeração, deve-se dizer que, além do amor comum pela gravura (teoria e prática)⁴⁰ entre ambos discorre uma filiação pictórica protogestual, uma descendência expressionista que acredita na tela como superfície da alma, como tradução plausível

37
Confissão do artista, em entrevista com Mario Carneiro concedida a Samantha Ribeiro, 2002.

38
É sintomático que o filme sobre o pintor gaúcho, no qual o *leit motiv* é, curiosamente, o *work in progress* quase devastador de uma tela, veja a sua condição formal final continuamente abalada pela pulsão de destruição/recriação. Mario também participa como fotógrafo em *O Pintor* (1996), de Joel Pizzini.

39
Miguel Rio Branco, já citado em outros momentos deste texto, realizou num políptico de sua obra fotográfica um emblemático *Homenagem a Goeldi* (1994-2000). E cabe aqui frisar que, vendo muitas fotografias isoladas de Mario Carneiro, os *frames* independentes do *continuum* narrativo, veja-se *500 Almas*, sente-se uma afinidade de foco com a poética agreste e forte de Miguel Rio Branco (também enamorada da cor das sombras e das sombras da cor), uma convergência de olhar.

40
Iberê Camargo-Mario Carneiro: Correspondência (Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro Hélio Oiticica, 1999) se ocupa das cartas de ambos entre 1953 a 1969.

painting. Maybe because of the sensation and the energy – sensation of freedom practices – that shelters the painting of Mario Carneiro: it wants to be seen.

A SUBMERGED CONVERSATION (MARIO CARNEIRO – IBERÊ CAMARGO)

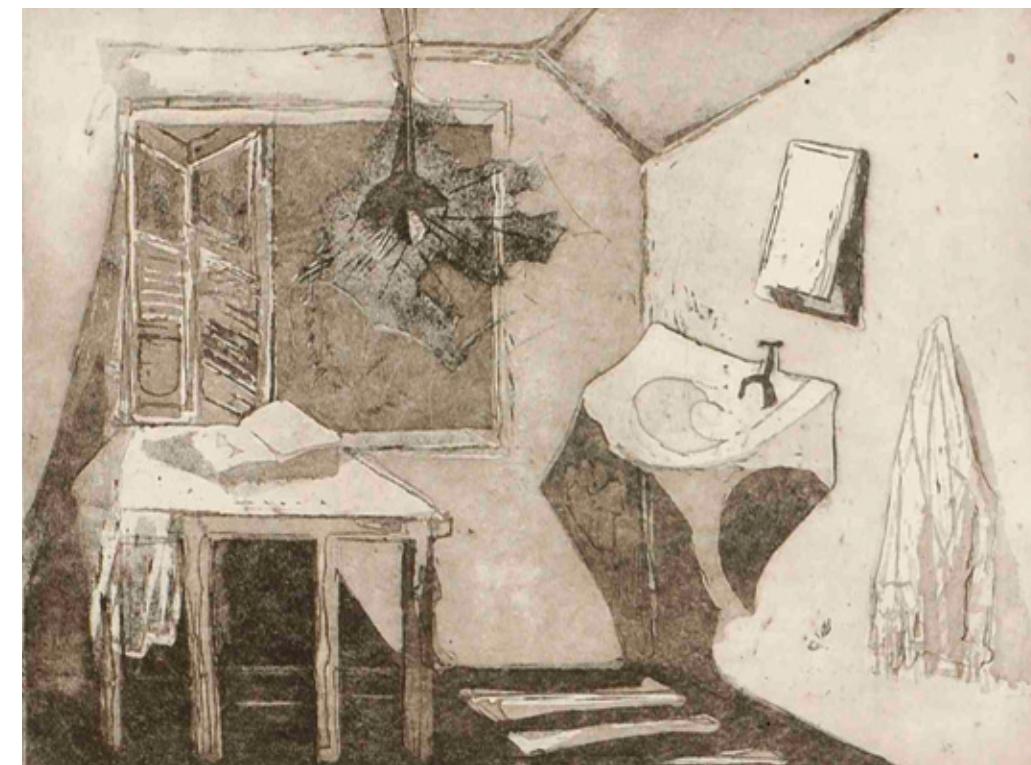
“What really matters is to find beauty in things, in life.” [IBERÊ CAMARGO]

“We spoke the same language.”
[MARIO CARNEIRO]

The strong connection between Mario Carneiro and Iberê Camargo is very well known, at least in broad strokes. Still (and in spite of the fact that they had a close personal and artistic relationship and some degree of approximation and convergence), the fact is that there is also a range of nuances and differences; thus we are able to recognise affinities that are less evident. Indeed, between this universe of proximity, already at the beginning of their friendship in the 1950s, in the adventure of the dense space of printmaking – whose faithful witness is the book of correspondence they shared – and the faithful practice of painting until the end of their lives, despite the contingencies of their times and circumstances, several aspects can be defined: both echoes and affinities, and contrasts and inversions which underscore the reality of their submerged conversation. At several moments their common biography reveals a close coexistence (the painting studio in Rio) and a distant one (in the epistolary relationship between Europe and Brazil, with printmaking and the world as constant references), and explains some of their beliefs: respect for classical training, values from the realm of modernity, categories required from artistic practice, a need for truth and spiritual rigour. But, at the same time, Mario's career focuses on moving images, on a cinematographic aesthetics which sets his own truth in motion, on visual narrative, and this will be a new axis to be configured, because, besides the two approximations with which Mario got involved to bring the pictorial universe from his painter friend³⁸

(“pictorial cinema” would be a text about Iberê that would also function as personal poetics), some pictorial coincidences are as significant as their divergences of meaning. The human helplessness and unease envisioned in Goeldi's work are explained by both: Iberê wrote a text upon his death (“Oswaldo Goeldi”) and Mario Carneiro payed two explicit tributes to him in the first films he participated directly (*Arraial do Cabo* and *Porto das Caixas*).³⁹

With no intention to treat their relationship as a simple listing, one should say that, in addition to the common love of printmaking (theory and practice)⁴⁰ there is a proto-gestural pictorial lineage, an expressionist descent which regards the canvas as the surface of the soul, a plausible translation of the soul's profundis. The Romantic aspect that it represents in Mario's work will be subverted by the more colourist condition of his palette (more colourful and Matissean, as evidenced by his stunning flower collections), and by his more eclectic and rarefied figurative spirit, less based on a melancholic or metaphysical universe, as is the poetics of the Gaucho artist. Both had previously characterized ghostly images, with more detailed faces in the work of Iberê and heads/bodies in the work of Mario, and two kinds of interiors with figures. In this latter context we notice a supreme celebration of colour, more easily associated with one of the great hedonists of Brazilian painting – Cícero Dias,⁴¹ whom he “documentalised” as another kind of portrait/collaboration. Therefore, it is important to infer the capacity for harmony revealed by his cinematographic work, regarding this aesthetic bifurcation (as a mark of authorship), in the poetics of both Iberê and Cícero Dias. In their works the camera keeps on producing their writing, wandering over colour surfaces, signs, figures, and compositions, in spite of the diametrical semantic difference between one work and another.⁴² However, Cícero's oneiric and joyous universe can be clearly sensed in Mario's pictorial work, and almost ironically in the last period of his production, increasingly free and celebratory, with eclectic images – even more than in his first period which was full of dark China ink drawings, although they are highly funny and



Interior Itatiaia, 1954
gravura em metal, água-tinta
etching, aquatint
40 x 60 cm
[mancha 21 x 26,7 cm]
RCB

³⁸ It is indicative that in the film about the Gaucho painter – in which the leitmotif is, oddly enough, the almost devastating work in progress of a canvas – its final formal condition is continually disturbed by the destruction/re-creation drive. Mario also participates as a photographer in *O Pintor* (1996), by Joel Pizzini.

³⁹ Miguel Rio Branco, who was already mentioned in this text, made in a polyptych of his photographic work an emblematic *Homenagem a Goeldi* [Homage to Goeldi] (1994-2000). It is important to emphasize that, when regarding many individual photographs of Mario Carneiro, the individual frames of the narrative's continuum, e.g. 500 Almas, one can feel an affinity of focus with the harsh and strong poetics of Miguel Rio Branco (who was also fond of colours of shadows and shadows of colours), a converging gaze.

⁴⁰ Iberê Camargo-Mario Carneiro: Correspondência (Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro Hélio Oiticica, 1999) about their letters from 1953 to 1969.

⁴¹ Mario's chromatic happiness – which Delacroix understood as painting's visual feast – is very different from Iberê's more austere palette, despite the fact that many of his drawing-paintings made use of new kinds of tonal liberties, as well as a broader imagination. (In this regard, see NAVAS, A. Montejo. *Conjuro do mundo - As figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.) If a higher number of colours in the late work of Iberê can be surprising, in Mario's case this also happens, although much more broadly.

⁴² “In painting, one cannot stick to one concept, the spirit has to be very free to accept what painting proposes,” alerts Cícero Dias, in Mario's video about him.

do profundis da alma. A vertente romântica que isto representa em Mario vai ser subvertida pela condição mais colorista de sua paleta (mais cromática e matissiana, como evidenciam as suas surrendentes coleções de flores), e pelo seu espírito figurativo mais eclético e rarefeito, e menos regrado em certo universo melancólico ou metafísico, como é a poética do artista gaúcho. Há uma prévia caracterização de imagens fantasmagóricas em ambos, com mais presença de rostos detalhados em Iberê e cabeças/corpos em Mario, e dois tipos de interiores com figuras. Neste último âmbito notamos uma suprema celebração da cor, mais associável a um grande hedonista da pintura brasileira – Cícero Dias⁴¹, a quem “documentalizou” como outra forma de retrato/collaboração. Neste sentido, é importante inferir a capacidade harmônica que revela a sua obra cinematográfica, ante tal bifurcação estética (como marca de autoria), quando trata tanto da poética de Iberê quanto da de Cícero Dias. Aliás, em ambas, a câmera continua produzindo a sua escrita, passeando pela superfície das cores, signos, figuras e composições, apesar da diametral diferença semântica entre uma obra e outra.⁴² Entretanto, o universo onírico

e feliz de Cícero pode-se intuir claramente na obra pictórica de Mario, e quase que, ironicamente, na fase última de sua produção, cada vez mais libérrima e celebratória, de imagística eclética – muito mais até que na sua primeira fase cheia de desenhos sombrios, de nanquim, ainda que sejam superbem-humorados e divertidos, como sátiras de costume. Entretanto, há uma série de desenhos de nanquim recente em que a figuração horizontal quase se esconde nas manchas/sombras das composições que se podem vincular aos dos primeiros tempos⁴³, mas, ao mesmo tempo, sua imagem heterodoxa parece poder ser compartilhada, pela sua abertura visual e imaginária, por artistas instigantes do desenho como Marco Veloso ou José Rufino.

Sim, a derradeira pintura beckettiana do amigo e pintor gaúcho não encontra semelhança nas últimas telas de Mario Carneiro, muito mais habitadas e conflituosas em cor, figuras, composição. As suas cenas pertencem a outro território menos finito, são interiores com figuras que ainda pertencem a este mundo e não ao seu limiar, como delata aquele além azul e crepuscular que Iberê se atreveu a desenhar, como uma pintura feita

mario carneiro, uma poética de relação | mario carneiro, a poetics of relation | 59

⁴¹ Na felicidade cromática que Mario esbanjava – o que Delacroix entendia como a festa visual da pintura – existe uma distância com a paleta mais ascética de Iberê, apesar de que uma grande parte de seus desenhos-pintura tomaram liberdades tonais inéditas, assim como um imaginário mais aberto. (Veja-se, neste sentido, NAVAS, A. Montejo. *Conjuro do mundo - As figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.) Se a aparição de maiores cores no último Iberê pode surpreender, no caso de Mario também acontece, sendo numa escala ampliada.

⁴² “Em pintura, você não pode se prender a um conceito, tem que ser muito livre de espírito para aceitar o que a pintura vai lhe propor”, alerta Cícero Dias, no vídeo de Mario feito sobre ele.

⁴³ Já sinalizei, em ocasião da mostra de pinturas no Paço Imperial, em 2001, alguma sintonia com o pintor totalmente independente e fora da historiografia canônica brasileira, Fabio Innoco. Este conjunto de dez desenhos negros grafítados também converge, pelo seu expressionismo, paradoxalmente lúdico, pela caligrafia entre sombria e sacana.



Flores Rosas com Cadeira e Janela, 1987
pastel e aquarela sobre papel
pastel and watercolor on paper
59 x 45 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco

43

I have already said, upon his exhibition of paintings at Paço Imperial, in 2001, that there was some agreement with the totally independent painter outside Brazilian canonical historiography, Fábio Innecco. This set of eight black graffitied drawings also converge, due to their paradoxically playful Expressionism, towards a calligraphy midway between naughty and obscure.

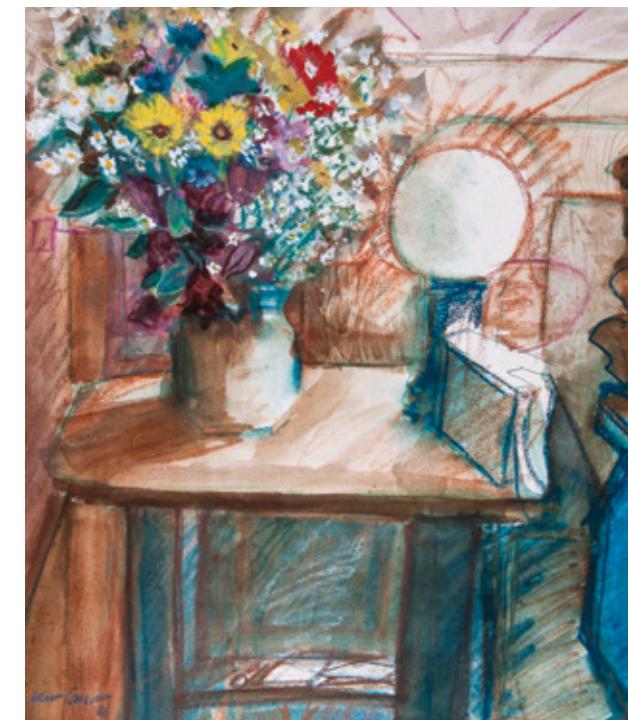
Indeed, the ultimate Beckettian painting of the Gaucho painter and friend finds

amusing, like satires of manners. However, there is a recent series of China ink drawings in which the horizontally arranged figurations almost hide in the smudges/shadows of the compositions that can be linked with his early career,⁴³ but at the same time, his unorthodox image seems to be able to be shared – owing to its visual and imaginative openness – by thought-provoking artists such as Marco Veloso and José Rufino.

no similarity in the last paintings of Mario Carneiro, which are much more excessive and conflicting in the use of colours, figures and composition. Their scenes belong to a less finite territory, they are interiors with figures that belong to this world and not to its threshold, as it is evidenced by the crepuscular blue Iberê dared to draw, like a painting created almost on Charon's boat, *in extremis*. Mario works with a different pictorial clash, which overcomes some coincidences of strokes or gestures; his erotic aesthetics is hinted, with



Flores Pretas com Duas Poltronas, 1987
pastel, guache e aquarela sobre papel
pastel, gouache and watercolor on paper
44 x 53 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco



Sem título, 1986
guache, aquarela e pastel sobre papel
gouache, watercolor and pastel on paper
51 x 43,5 cm
Coleção | Collection
Kati Almeida Braga



Sem título, 1987
mista sobre papel
mixed medium on paper
58,5 x 43,5 cm
Coleção | Collection
Lucia Rebello

quase na barca de Caronte, *in extremis*. Mario traz um embate pictórico diferente, que supera algumas coincidências de traço ou de gesto; ele traz uma estética erótica insinuada, um discurso de cabeças-corpos caricaturais, embrenhados em seu jogo do fundo, que muitas vezes podem ser associadas com obras hedonistas de um Rubens Gerchman posterior, do período pictórico dos anos 90. Quando nos aproximamos de tanta obra de técnica mista, guache, lápis, grafite, acrílica, etc., o que vemos é uma paisagem pictórica ágil, sintética, de uma figurabilidade gestual onipresente, e que hibridiza de outra forma o corpo e a cabeça (em lugar, proporções), numa floresta de linhas-cor na qual ecoa certas obras pictóricas de Giacometti, ainda que sejam obras mais tumultuadas visualmente, que possuam um magma de cor intensa, mais onipresente. Estamos diante de inumeráveis conversas entre estas cabeças, cabeças-corpos, conversas entre pares, o que já não acontecia nos silêncios ou mudez das figuras-cesuras de Iberê.⁴⁴

44
NAVAS, A. Montejo. *Conjuro do mundo - As figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.



Sem título, 2000
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
90 x 140 cm

44
NAVAS, A. Montejo. *Conjuro do mundo - As figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

45
We must remember here the importance and joyfulness of hand movements in his late painting and hybrid drawings, the calligraphic touch of his drawings and, therefore, the value of gestures, lines, hints of colour, as Cy Twombly also justified.

a discourse of caricature heads-bodies, caught up in their background play, which can be often associated with the hedonistic works of a late Rubens Gerchman, in the pictorial period of the 1990s. When we approach so many mixed-media works, gouache, pencil, graphite, acrylic, etc., what we see is an agile and synthetic pictorial landscape, of an ubiquitous gestural figurability, which hybridises in other way bodies and heads (in place and proportions), in a forest of lines-colours which echo some of Giacometti's pictorial works, although they are more visually tumultuous works which have a magma of intense, more omnipresent colours. We are before innumerable conversations of those heads, heads-bodies, *conversations* between peers, which did not happen in the silence or muteness of Iberê's figures-caesurae.⁴⁴

However, there are important affinities in the existence of the same symbolic practice: the hybrid painting-drawing, made with the use of gouache, graphite, a mixed technique – more calligraphic and tangled in Carneiro's work, as a kind of visual writing⁴⁵ – is very

important for both at the end of their lives, since Iberê and Mario produce an aesthetic approach to our post-modern world, perhaps unconsciously, aiming at an ontologically fragmented epochal gap (with serious humanist issues). With the urgent and immediate practice of this drawing that deals intuitively with a composition with elements of colour and different dimensions, in a troubled background-figure relation, a more lively imagination, closer to our contemporary experience, is promoted.

Maybe, to the surprise of many, it is possible to somehow recognize in both a sarcastic side shared in dissimilar areas: Iberê reveals his painful inventory of idiots – his severe *idiotia* is fitting to the *fin de siècle* and almost apocalyptic spirit, in accordance with a decaying human condition – with a terrible and dark sarcasm, while Mario has a different view, more cheerful and even comical, in the profusion of China ink drawings from the early 1950s. Still, one should remember that in the work of Iberê himself, and with the alter ego of Maqui, a ferocious cartoonist manifests



45
Há que se lembrar aqui a importância e alegria que tem em sua pintura final e desenhos híbridos a ação da mão, o toque caligráfico do desenho e, portanto, o valor dos gestos, dos garranchos, das linhas, rumores de cor, como Cy Twombly também justificou.

Não entanto, há afinidades importantes na existência de uma mesma prática simbólica: a pintura-desenho, híbrida, de guache, grafite, técnica mista – mais caligráfica e emaranhada em Carneiro como escritura visual⁴⁵ – está entre o mais importante de ambos no final de suas vidas, já que Iberê e Mario produzem uma aproximação estética ao nosso tempo pós-moderno, talvez sem querer, visando a uma abissalidade epocal fragmentada ontologicamente (com sérios interrogantes humanistas). Com a prática urgente e imediata deste desenho que trabalha intuitivamente a composição com elementos de cor e tamanhos vários, numa relação atribulada de fundo-figure, se promove um imaginário mais vivo e próximo de nossa existência contemporânea.

Talvez, para surpresa de muitos, seja possível como que reconhecer em ambos um fundo sarcástico compartilhado em campos dissímeis: Iberê mostra seu inventário dolorido de idiotas – a sua grave *idiotia* encaixa-se no espírito finissecular, quase apocalíptico, de acordo com certa condição humana em de-

cadência – com um terrível e negro sarcasmo, enquanto Mario deu fé de outra visão mais humorada e até cômica, na profusão de desenhos a nanquim realizados nos primeiros anos 50. Ainda assim, há que lembrar que no próprio Iberê, e com o *alter ego* de Maqui, manifesta-se um feroz cartunista que coloca as coisas deste mundo em xeque, principalmente o poder, o abuso, mazelas provenientes da impunidade histórica que o Brasil presenteia ainda aos cidadãos da República. Este universo de charges, entre sacanias e divertidas, e saltando o arco do tempo nas biografias, afina-se com o universo erótico, cômico, de suruba visual e figurativa que Mario realizou *avant la lettre* no Brasil. De fato, haverá que chegar à obra crítica, debochada e heterodoxa de Victor Arruda para encontrar novas sintonias.

Evidentemente, e depois de longos anos sendo considerado um mestre das margens, artista periférico, Iberê Camargo é incensado ao nível de artista categórico do moderno, um enclave pictórico que a própria Fundação, sustentada pelo acervo extraordinário

himself, putting the things of this world in check, especially power, abuse and the ills caused by the historical impunity Brazil still imposes on the citizens of the Republic. This universe of cartoons, midway between naughty and funny, going over the arc of time of their biographies, is in line with the erotic, comical universe of the visual and figurative orgy that Mario realised *avant la lettre* in Brazil. Indeed, we must get to Victor Arruda's scoffing and heterodox critical work to find something similar.

Evidently, and after long years being considered a master of the margins, a peripheral artist, Iberê Camargo was worshipped to the level of categorical modern artist, a pictorial enclave that the Foundation itself, supported by the extraordinary collection of the painter, nurtures with a fortunate and so far national cultural policy. The opposite takes place with Mario Carneiro as a painter: his painting – always more clandestine – had few opportunities to be seen and evaluated, let alone contextualized in the Brazilian historiography. But his permanence in a certain contextual limbo gains favourable dimensions and sufficient *corpus* when combined with his late production of drawing-paintings: and it would soon gain other coordinates of interpretation and importance.

In practice, Mario was the opposite of Iberê, with no discipline or routine, working late into the night (painting, drawing), as pointed out by Hileana,⁴⁶ or on film sets (the collections of drawings for *Harmada*, for example), but the remark written by Iberê,⁴⁷ and placed in the epigraph, would be certainly endorsed by Mario. Painting without any *parti pris* also meant being able to free oneself from premises of a rational order and venturing out, instinctively, believing even more in the physical eroticism of the painting (the “thinking through painting” mentioned by Carlos Zilio in Mario’s short film); that is, in the possibility to evolve from the inside out. Thus it seems that “regarding painting with the same pleasure” was something they had in common until the end of their lives, always as a non-alienated activity.

FINAL TAKE

“ There exists no other origin of beauty than the wound, singular, different for everyone, hidden or visible, that all men keep within, that they preserve and to which they retreat when they want to leave the world for temporary but profound solitude” [JEAN GENET]

The concept of plural artist, attentive to the several languages the world may offer, typical of the historical avant-gardes and neo-avant-gardes of the twentieth century, has already passed its trial by fire. A troubled and intense baptism that corresponded to an ever larger relativisation of reality. A sign of artistic richness that, although not for everyone, was lavished as an experimental reason for freedom. But it is with the end of the twentieth century that this characteristic becomes a sine qua non condition. The 1990s and, above all, the twenty-first century, almost necessarily impose this dispersion of languages that responds to the requirements of our variable and communicational universe, its innumerable imagery frequencies. Moreover, the demystification of single and autonomous territories is a sign of the passage from modernity to contemporary times. In this paradigm shift, artists like Miguel Rio Branco or Arthur Omar, to give some examples of artists who work with expanded images, are the opposite of Edgar Brasil, of *Limite* (by Mário Peixoto), for example. Mario Carneiro lies at the centre of these polarized territories,⁴⁸ because he conquers the concept of plural artist – before it becomes fashionable –, in the well-known diversity of aesthetic interests, in the transmutation of cultural universes into dissimilar languages (aspects of cinematic painting and architecture), in the creation of a photographic work in the flow of moving images, and in the approach to the poetics of other people (documentaries and short films about artists): all of those contribute to undermine the conservative idea of a Brazilian mono-culture.

There is another concept of artist at play (a different and more generous kind of authorship promoted): co-authorship, dialogue and,

⁴⁶ Hileana Menezes Carneiro, in interview in her residence in Copacabana, August 23, 2012: “He was prepared for the film sets and locations,” like in *Harmada* (2003), for example, or the series *Fortaleza* (1997).

⁴⁷ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p.31.

⁴⁸ Perhaps this also explains the situation of his cinema-oriented work, the association with filmic narrative and not video experimentation or artistic films, which are not included; however, videos about Lygia Clark or Anna Bella Geiger belong to a territory that is not easily classified.



Medo de Envelhecer, 1986
aquarela sobre papel
watercolor on paper
21,3 x 31,7 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro

⁴⁶ Hileana Menezes Carneiro, em entrevista, em sua residência em Copacabana, em 23 de agosto de 2012: “Ele estava munido para os sets e locações”, como em *Harmada* (2003), por exemplo, ou a série *Fortaleza* (1997).

⁴⁷ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p.31.

TAKE FINAL

“ Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os homens guardam dentro de si, preservada, e onde se refugiam ao pretenderem trocar o mundo por uma solidão temporária mais profunda.”

[JEAN GENET]

A ideia do artista plural, atento às diversas linguagens que o mundo pode provocar, própria das vanguardas históricas e neovanguardas do século XX, já teve a sua prova de fogo. Um batizado conturbado e intenso que correspondia a cada vez maior relativização do real. Um signo de riqueza artística que, embora não seja para qualquer um, prodigalizava-se como razão experimental de liberdade. Mas é com o final do século XX que esta característica vai tornar-se uma condição *sine qua non*. Os anos 90 e, sobretudo o século XXI, impõem quase que obrigatoriamente esta dispersão de linguagens que responde às demandas do nosso universo variável e comunicacional, as suas inumeráveis frequências imaginárias. Aliás, constitui-se um signo da passagem do moderno ao contemporâneo a desmistificação de territórios únicos, autônomos. Nesta



Fotografia de Mario Carneiro,
2006
Photo by Mario Carneiro

p.67
Conversa, 1987
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
34,5 x 41 cm

49
This is the case of image copyrights that film copyrights do not include: "Which seems to me completely absurd. I said: 'Listen, cinema started silent, it started with images, it was only image, a moving image: this was cinema. Afterwards other things appeared. Now, why is it that the screenwriter is a co-author and has copyrights, the director too but not the author of the images?'. 'Ah! But that is the technical staff.' Why technical? I am an artist! I consider myself an artist. And I think all great photographers are great artists of an extremely complicated art." (Mario Carneiro, interview to Lauro Escorel, 1998.)

50
The documentary is *Criador de Imagens*, directed by Diego Hoefel and Miguel Freire, 2007. Project Cinema Documento UFF, general director: Miguel Freire.

51
Iberê Camargo-Mario Carneiro: Correspondência, op. cit. p.16.

therefore, less based on the myth of exclusive property. Indeed, the weight of the economic aura of a brand still surprises in the field of visual arts, this totally non-conceptual mythology of the artist as an artistic production manager. It is like two worlds with two different values. Mario was emphatic in defending the healthy co-authoring that many films in which he got involved translated as a collaborative process.⁴⁹

At heart, everything is in transit, as a higher law of time: like ourselves: and perhaps because this is also the condition of images – its migration or restless condition. The work of Mario Carneiro is part of this movement, this knowledge, that everything is in everything, in the to-ing and fro-ing from one thing to another, even more so when the practice of several disciplines shows signs of this interconnection: drawings as storyboard, frames as photogravure, camera movements as moving painting, a painting inhabited by drawings on film frames or photographic paper. Or, let us not forget, the small series of his last photographs, that are amusing profile portraits of the artist and Hileana Carneiro, shot using a television screen as an uneven and pixelated background, whose goal seems to be no other than seeing oneself, again, with

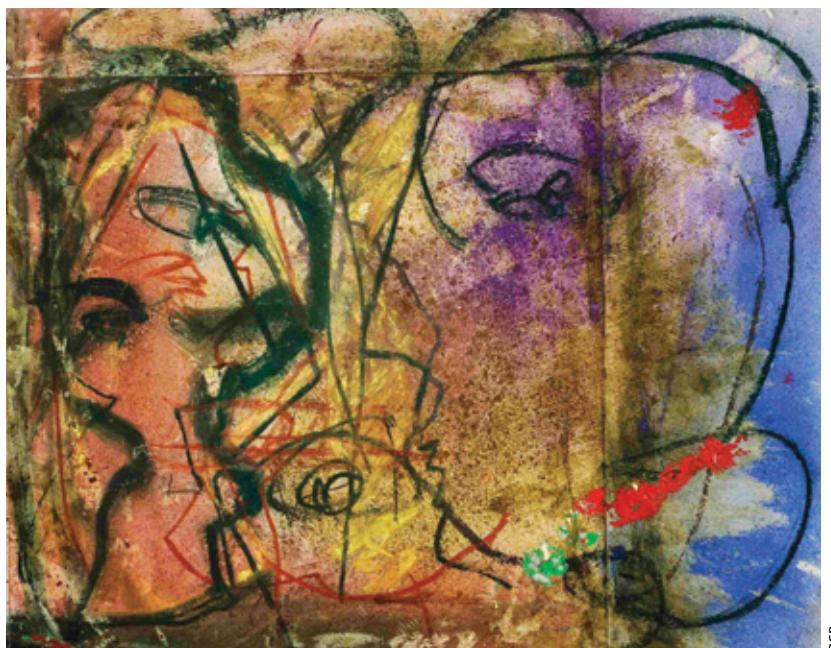
a certain visual and human irony, as another of his silhouettes, however, always humble in dealing with the world. In this sense, and going backwards along his artistic biography, besides his fleeting or explicit apparitions in the short films in which he participated, it is not hard to find a variety of self-portraits, as there is a very thin figure wearing glasses representing Mario in many drawings, like *Cocktail Party*, or in an erotic set, with other figures, alone, almost always watching... as if those were surprising Hitchcockian apparitions, within the image itself.

In a way, there is an open position Brazilian culture must grant to Mario Carneiro, who far exceeds the label of cinematographer of Brazilian light, expanding to creator of images, as he was once hailed in a documentary⁵⁰ (or poet, according to Pizzini.) Mario Carneiro is the author of a visual poetics, there is no doubt. This book promotes his knowledge by transforming these pages into *transits* to a greater and more contaminated artistic imagery. Mario himself was normally terrified of decoration, of neatly arranged, tidy illustrations: "I abhor houses that look 'decorated,' you can't do this, you can't do that... our commitment is to ourselves, we collect things we like and put them together to see what it looks like."

troca de paradigmas, artistas como Miguel Rio Branco ou Arthur Omar, para exemplificar alguns artistas que trabalham a imagem expandida, estão nas antípodas de Edgar Brasil, de *Limite* (de Mário Peixoto), por exemplo. O caso de Mario Carneiro situa-se no meio destes âmbitos polarizados⁴⁸, pois ele conquista a ideia de artista plural – antes da moda –, na reconhecida diversidade de interesses estéticos, na transmutação de universos culturais em linguagens dissímeis (aspectos da pintura e da arquitetura para o cinema), na criação de uma obra fotográfica no curso das imagens em movimento, e na aproximação a poéticas de outros (documentários e curtas realizados sobre artistas): tudo isso contribui a minar aquela ideia conservadora do monocultivo na cultura brasileira.

Há outra ideia de artista em jogo (outra autoria defendida, mais generosa): coautoria, interlocução e, portanto, menos construída sobre o mito da exclusiva propriedade. Aliás, ainda surpreende no território das artes plásticas o peso da aura econômica da marca, a mitologia – nada conceitual – do artista como gerente de produção artística. Como dois mundos para dois valores. E Mario foi enfático na defesa da saudável coautoria que muitas obras filmicas em que se envolveu traduziam como processo colaborativo.⁴⁹

No fundo, tudo está em trânsito, como lei maior do tempo: como nós mesmos: e porque talvez seja essa, também, a condição das imagens – a sua migração ou estar inquieto. A obra de Mario Carneiro participa desse movimento, desse conhecimento, de que tudo está em tudo, no vaivém de uma coisa a outra, ainda mais quando a prática de diversas disciplinas oferece sinais dessa interconexão: desenhos como *story board*, *frames* como fotogravura, movimentos de câmera como pintura em movimento, uma pintura habitada por fotogramas ou papéis fotográficos desenhados. Ou, para não esquecer, a pequena série de últimas fotografias, que são divertidos retratos de perfil do artista e de Hileana Carneiro, feitas com o fundo acidentado e pixelado da televisão, cujo objetivo não parece ser outro que contemplar-se, de novo, com certa ironia visual e humana, como outra



silhueta do artista, porém sempre humilde na relação com o mundo. Neste sentido, e reboinando a sua biografia artística, além de aparições fugazes ou explícitas em curtas ou filmes em que colaborou, não é difícil rastrear uma variedade de autorretratos, pois há uma figura fininha e de óculos que representa Mario em bastantes desenhos, como em *Cocktail Party*, ou no meio de um conjunto erótico, com outras figuras, sozinho, quase sempre meio observando... como se fossem aparições hitchcockianas, de surpresa, dentro da própria imagem.

De certa forma, há um lugar pendente que a cultura brasileira precisa outorgar a Mario Carneiro, e que excede, em muito, o rótulo de fotógrafo da luz brasileira do cinema e amplia-se para o criador de imagens, como uma vez foi saudado em documentário⁵⁰ (ou poeta, segundo Pizzini). Mario Carneiro é autor de uma poética de imagens, por extenso. E este livro promove seu conhecimento transformando as páginas em trânsitos para outro imaginário artístico maior e mais contaminado. O próprio Mario, cotidianamente, tinha pânico de decoração, de ilustração produzida, arrumada: "Tenho horror a casa com 'cara de decoração', não pode fazer isso, não pode fazer aquilo... compromisso é com a gente mesmo, a gente vai juntando as coisas que gosta, vai botando para ver como fica".⁵¹

48
Talvez isso explique também a situação de sua obra orientada para o cinema, a associação com a narração filmica e não a experimentação de vídeo ou filmes de artista, em que não é contemplada. Contudo, vídeos sobre Lygia Clark ou Anna Bella Geiger se situam num território difícil de classificar.

49
É o caso dos direitos de imagem que os direitos de cinema não incluem: "O que me parecia um absurdo total. Eu dizia: 'Mas escuta, o cinema começou mudo, começou com a imagem, era só imagem, imagem que se move: isso era o cinema. Depois vieram as outras coisas. Agora, por que o autor da história é um coautor e tem direitos autorais, o diretor tem e o autor da imagem não tem?'. 'Ah! Mas aí é o corpo técnico.' Como corpo técnico? Eu sou um artista! Eu me considero um artista. E acho que todos os grandes fotógrafos são grandes artistas de uma arte complicadíssima". (Mario Carneiro, entrevista a Lauro Escorel, 1998.)

50
Documentário *Criador de Imagens*, direção de Diego Hoefel e Miguel Freire, 2007. Projeto Cinema Documento UFF, direção geral de Miguel Freire.

51
Iberê Camargo-Mario Carneiro: Correspondência, op. cit. p.16.



RCB

Le Grand Dinner, s/d
tinta de caneta tinteiro sobre papel
fountain pen ink on paper
45,3 x 32 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro



Gordos e Magros, 1977
fotograma | frame
[fotografia do filme
photography of the movie
Pedro de Moraes]

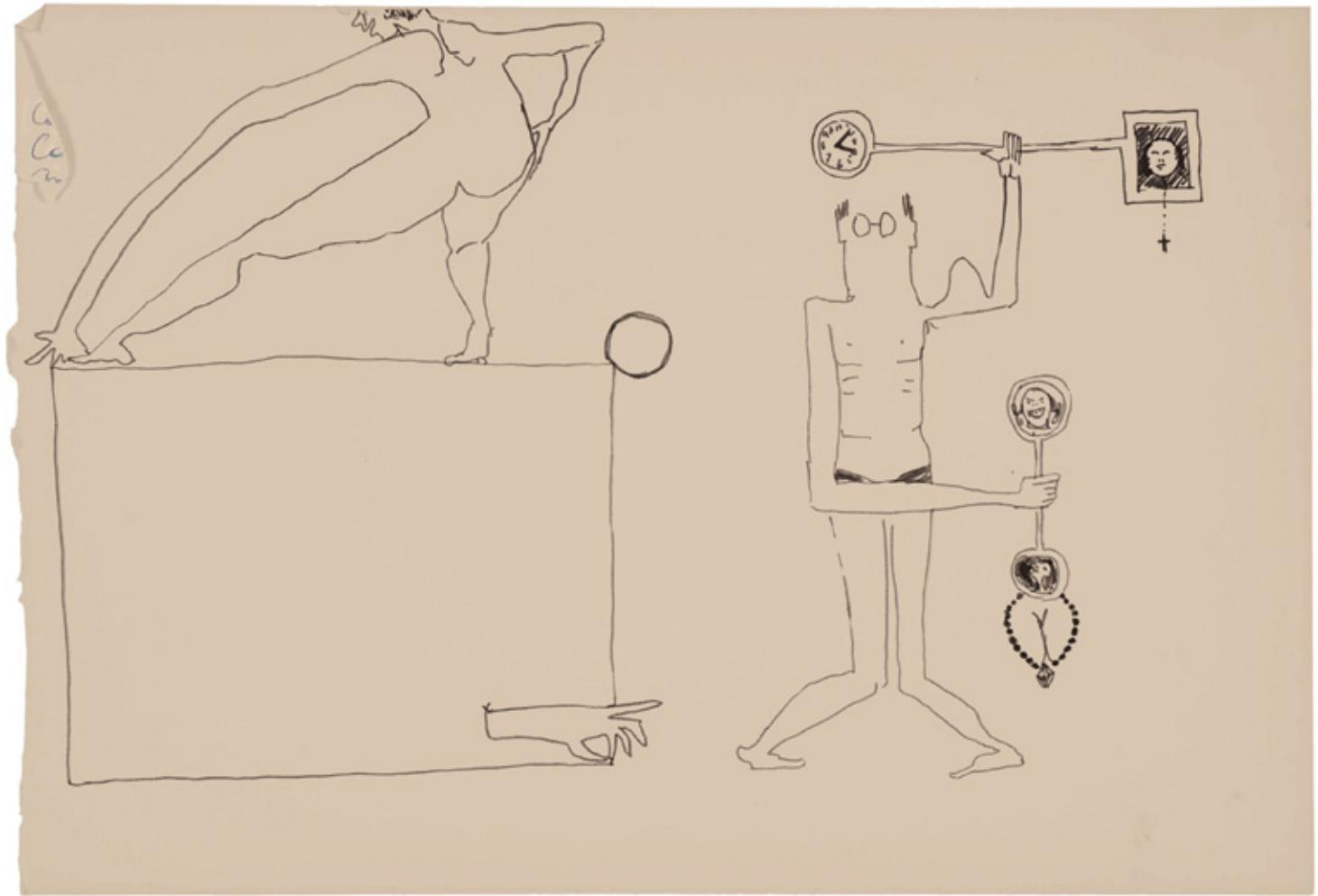


Cocktail Party, 1947
nanquim sobre papel
china ink on paper
26 x 35 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro

Restauração, 1947
nanquim sobre papel
china ink on paper
26,6 x 34,7 cm

p. 71
Bus Stop, s/d
nanquim sobre papel
china ink on paper
44 x 33 cm





Equilibrio Instável, 1958
nanquim sobre papel
china ink on paper
22 x 32,3 cm



The Piano Lesson of "Persian Market", 1950
naquim e aquarela sobre papel
china ink and watercolor on paper
25x 35,5 cm
Coleção particular
Private collection



Meditações Eróticas, 1948
nanquim sobre papel
china ink on paper
44 x 56,5 cm



fotos RCB

O Balcão, 1953
nanquim sobre papel
china ink on paper
44 x 65 cm

p. 76
Escritório Burocrático, 1949
desenho em carbono sobre papel
carbon drawing on paper
32,5 x 45,5 cm

p. 79
Lições de Ciência/Página de Colégio II, 1951
tinta sobre papel
ink on paper
32,5 x 22 cm

Jeux Interdits/Jogos Proibidos,
1953
nanquim sobre papel
china ink on paper
32 x 46 cm





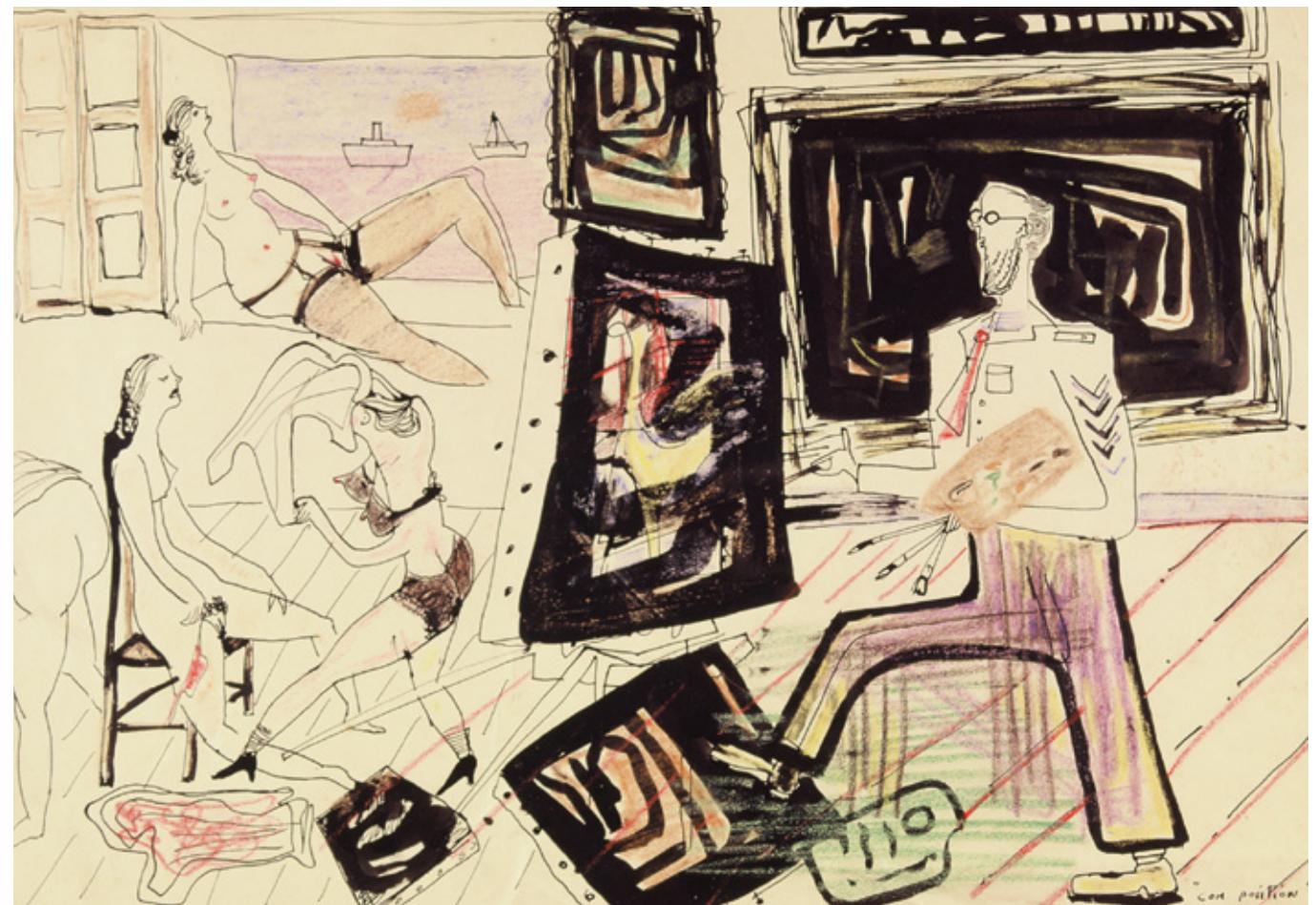
Chá Inglês, 1951
nanquim sobre papel
china ink on paper
35 x 75 cm



Sem título, s/d
nanquim sobre papel
china ink on paper
96 x 66 cm
vDM



Quase Metafísica, 1957
nanquim sobre papel
china ink on paper
66 x 96 cm



Com Position, 1950
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
24 x 34 cm



Sem título, 2000
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
38 x 55 cm



Sem título, 2000
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
90 x 100 cm

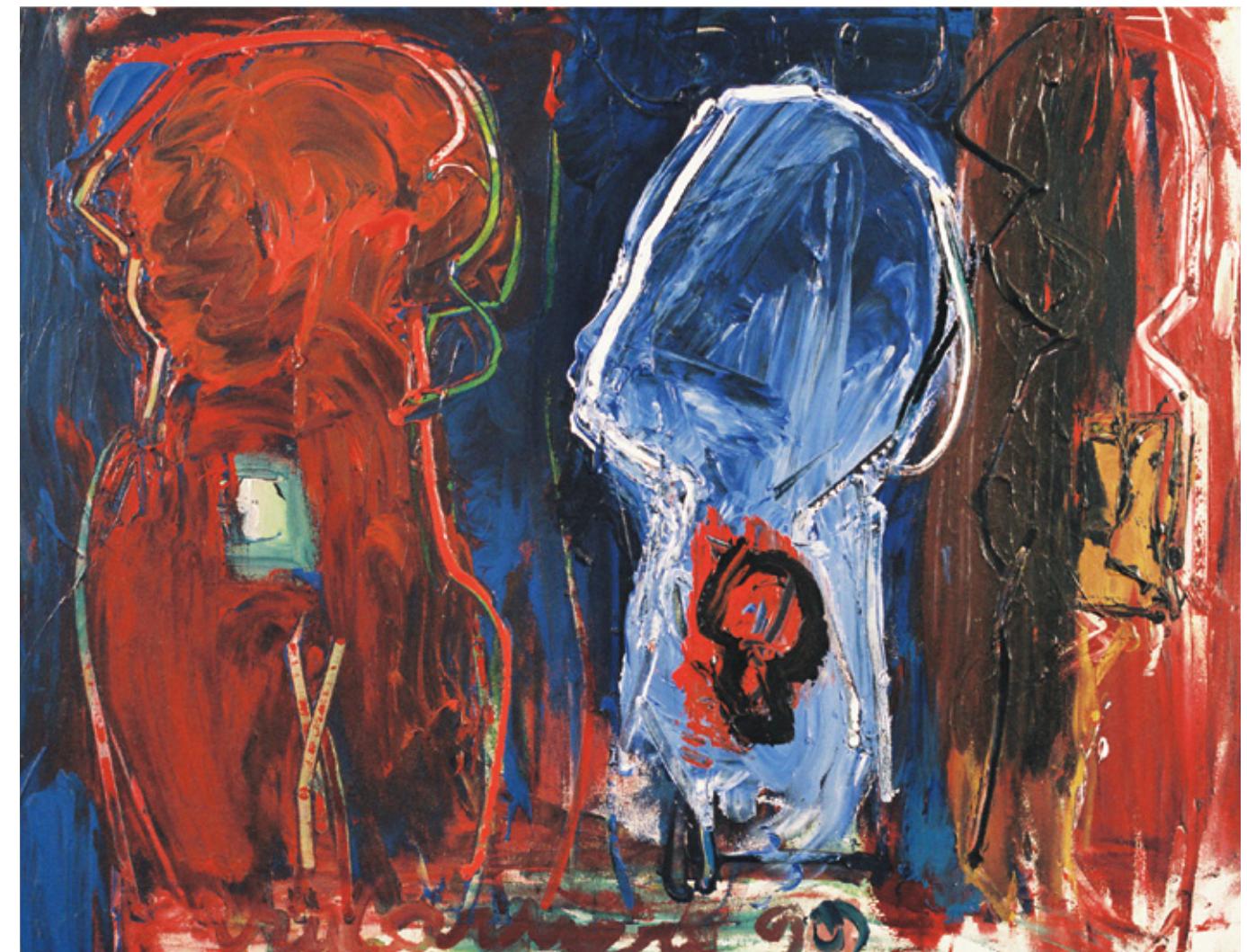


Sem título, 2001
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
80 x 120 cm

Sem título, 2001
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
90 x 120 cm



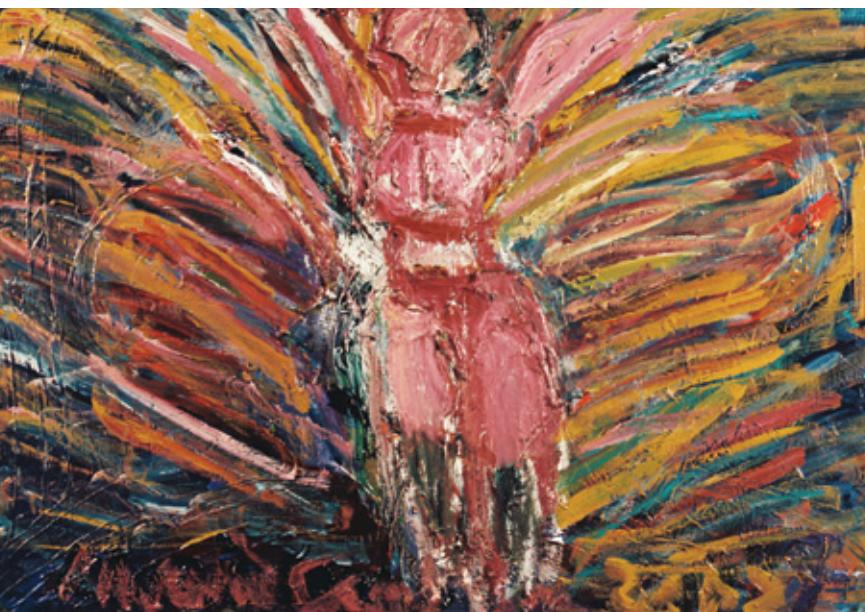
Sem título, 1998
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
70 x 90 cm



Sem título, 1999
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
70 x 90 cm

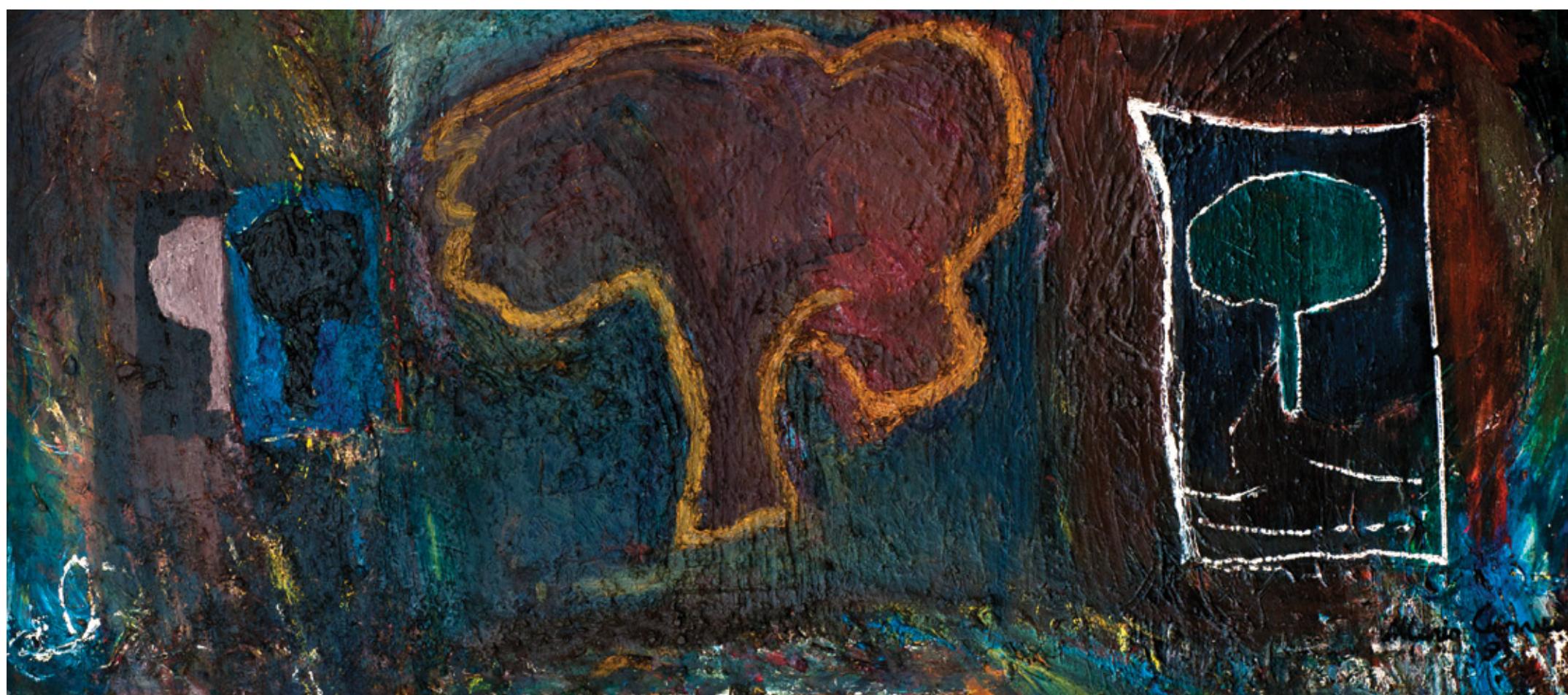
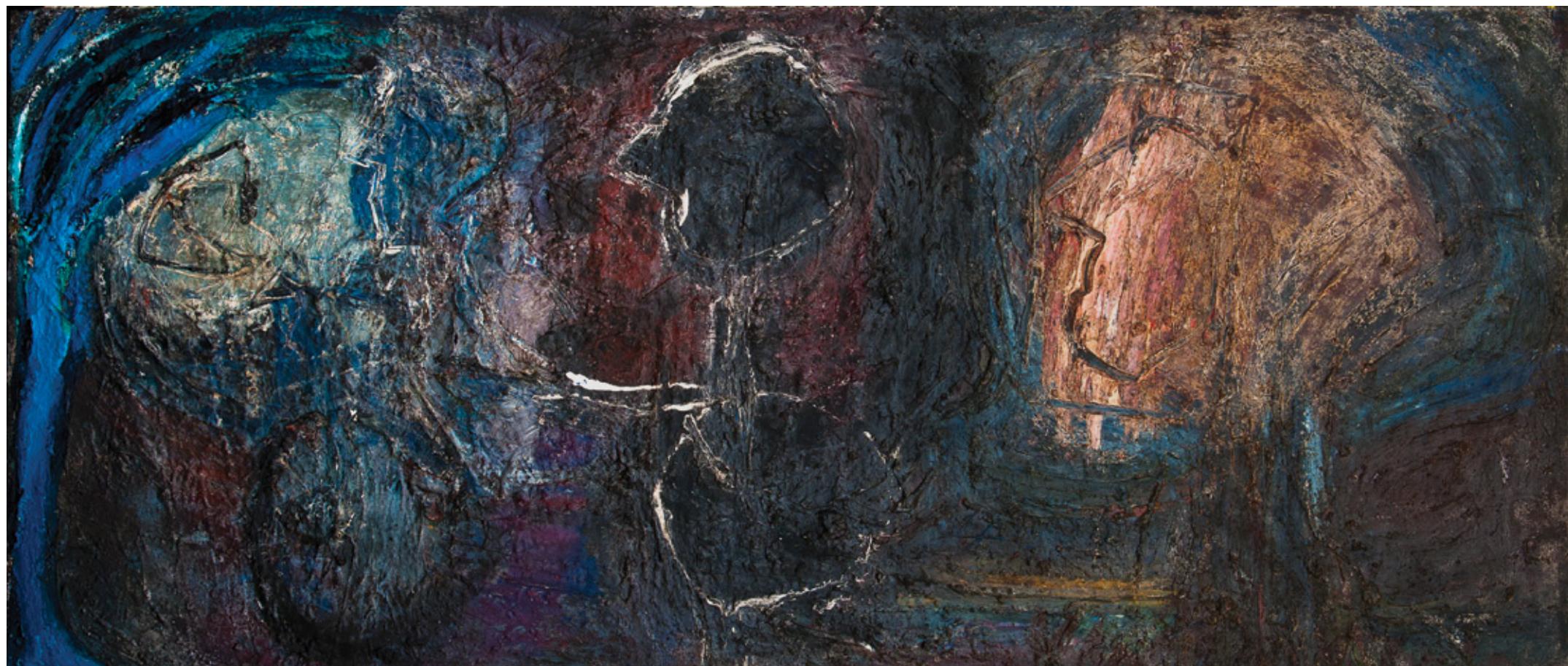


Sem título, 2002
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
90 x 130 cm



Sem título, 2002
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
70 x 100 cm

Sem título, 2000
acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
80 x 100 cm

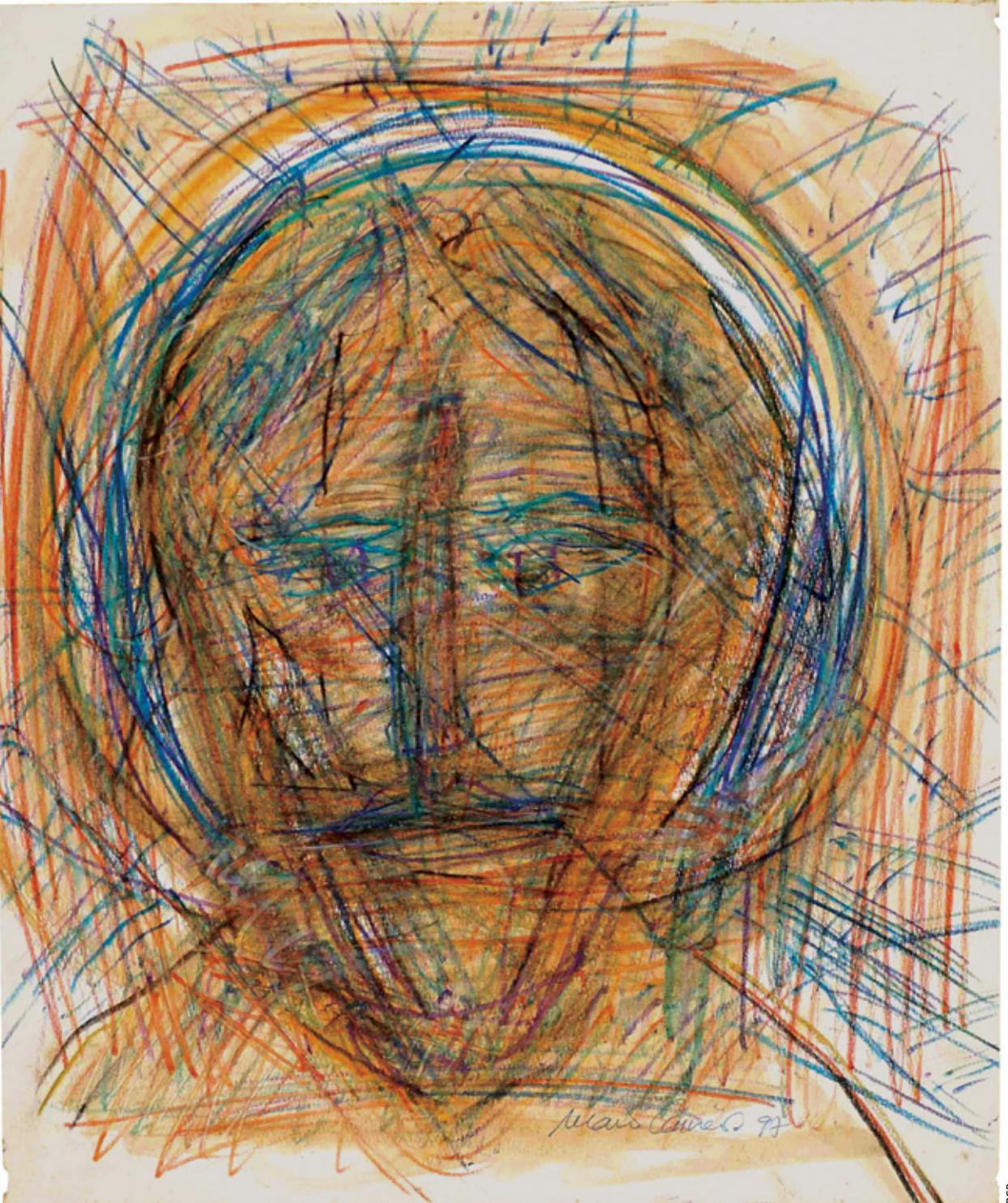


Sem título, década de 2000
acrílica sobre madeira
acrylic paint on plywood
80 x 180 cm

Sem título, década de 2000
acrílica sobre madeira
acrylic paint on plywood
80 x 180 cm



VDM



RCB

Hileana, 1997
lápis e aquarela sobre papel
pencil and watercolor on paper
45,5 x 38 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro

p. 94
Sem título, 1984
acrílica sobre compensado
acrylic paint on plywood
70 x 50 cm
Coleção | Collection
Lu Menezes



Sem título, s/d
pastel sobre papel
pastel on paper
56 x 75,5 cm

Sem título, 1991
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
56 x 75,5 cm

p. 97
Hileana em Fúria, 1983
lápis de cor sobre papel
color pencil on paper
36 x 26 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro

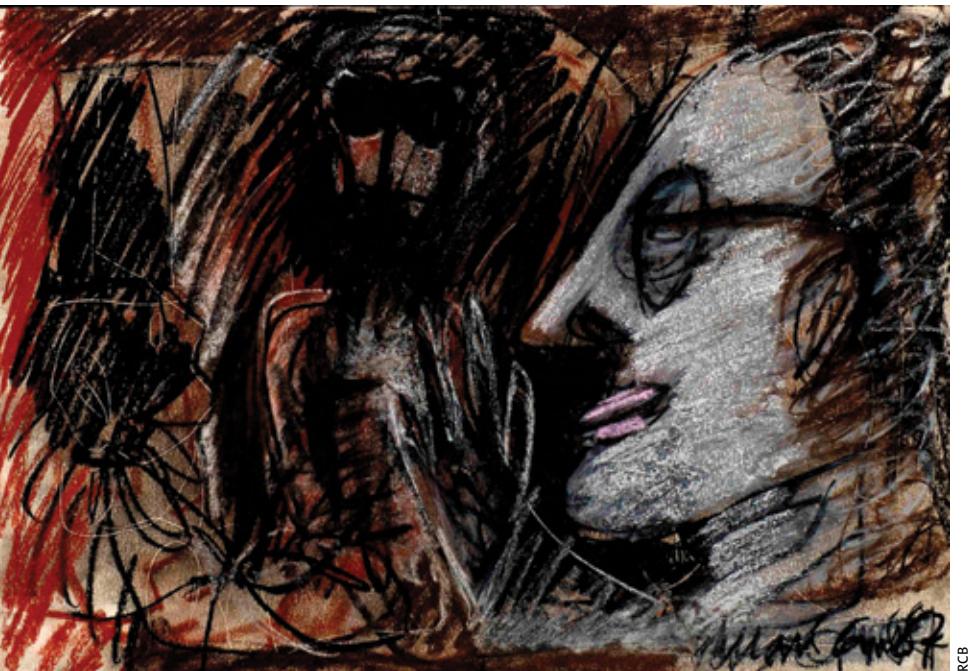




Advertência da Morte, 1987
pastel sobre papel
pastel on paper
34,5 x 49,5 cm



Cantada, o Velho Papo, 1986
acrilica sobre papel
acrylic paint on paper
70 x 100 cm

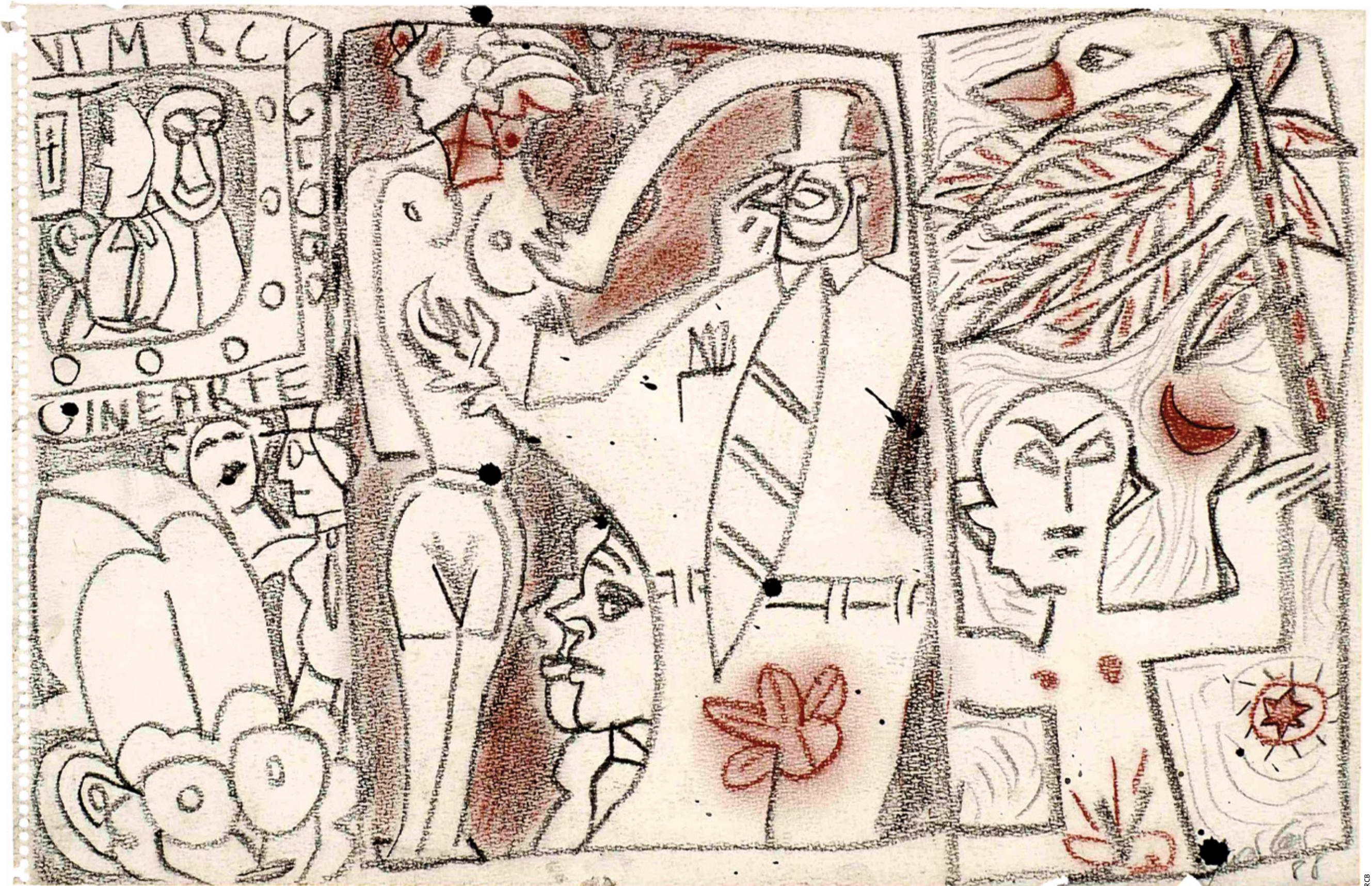


Figuras, 1987
pastel e conté sobre papel
pastel and conté on paper
34,5 x 49,5 cm

Sem título, s/d
pastel sobre papel
pastel on paper
23 x 32 cm



Sem título, 1988
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
50,5 x 70 cm



Cinearte, 1988
lápis conté sobre papel
conté on paper
32 x 49 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro

Carlos Alberto Mattos

o pintor com a câmera

A primeira vocação de Mario Carneiro foram as artes plásticas: os desenhos de criança que exprimiam a desorientação do filho de pais separados, a pintura de cavalinhos de chumbo que deu forma à sua “primeira mitologia estética”, etc. Do ponto de vista de um relato biográfico, há quatro momentos determinantes para sua entrada gradativa no mundo do cinema e para todos os trânsitos que iriam forjar sua carreira.

O primeiro foi de espectador: aos oito anos, herdou do tio-avô um pequeno projetor de 9,5 mm e vários rolos de filmes de Charles Chaplin e de O Gordo e o Magro. Descobria, então, que o cinema era algo controlável, apto a ser visto quando se quisesse, repetido, selecionado. O segundo momento foi o de cinéfilo, quando passou a frequentar o Círculo de Estudos Cinematográficos, na Associação Brasileira de Imprensa, e a conhecer um cinema diferente do que via nas salas comerciais. Um terceiro momento o colocou na raia da criação: aos 23 anos, ganhou do pai, por sugestão da irmã, uma câmera Paillard Bolex, com a qual fez seus primeiros filmes amadores em Paris e arredores. Por fim, o quarto momento foi o da profissionalização, auspiciado por Vinicius de Moraes. Depois de ver *A Boneca*, o mais caprichado daqueles “filminhos” de juventude, Vinícius, como tantos outros, teria, segundo Mario, vaticinado mais ou menos assim: “Você pode gostar muito de pintura e de gravura, mas o que vai fazer mesmo é isso aí, é cinema”.

**painter with a
movie camera**

Mario Carneiro's first vocation was the visual arts: his childhood drawings that expressed turbulent emotions around his parents' separation, his painting of lead toy horses which was his "first aesthetic mythology", etc. Four pivotal moments over the course of Mario Carneiro's life ushered him gradually into the world of film and through the experiences that would shape his career.

He entered the world of film as a spectator, watching reels of Charlie Chaplin and Laurel and Hardy on a little 9,5 mm projector he received for his eighth birthday from a great uncle. It was then that he discovered that film was controllable, that you could watch what you want to, over and over again, whenever you like. Next he became a cinephile, joining film study groups at the Brazilian Press Association, where he came into contact with very different types of film from what he saw at commercial movie theaters. The third defining moment, when he was 23 years old, opened the gates of his creativity: a gift from his father— on the suggestion of his sister-- of a Paillard Bolex movie camera. It was with this camera that he made his first amateur films in and around Paris. The fourth event, following a comment by Vinícius de Moraes, moved him into the world of professional filmmakers. After seeing *A Boneca*, the most elaborate of the "little films" of Carneiro's youth, Vinícius, among others, according to Mario, made the following prediction, "You might really like painting and engraving but filmmaking is your calling".





foto Mario Carneiro

Mario Carneiro com sua
Paillard Bolex
MC with his movie camera
Paillard Bolex
Val D'Isère, França, 1953

p. 102
Harmada, 2002
grafite e guache sobre papel
graphite and gouache on paper
10,5 x 15,5 cm

La Sorcière de Crans, 1953
[filme amador | amateur movie]
fotograma | frame

The strong bond between visual arts and film came out of the 20th century French *avant-garde* movement, when painters and photographers began making films or collaborating with directors and musicians, using new audiovisual tools to expand the range of creative possibilities. As part of the movement artists like Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Fernand Léger, Dudley Murphy, Hans Richter, Viking Eggeling and Man Ray were the protagonists in a seminal chapter in the history of experimental film which blurred the line between erudite and commercial cinema.

It was during his stay in Paris, at the end of the 1940s, when he spent time at the Cinémathèque Française with the French cinematographer Sérgio Milliet, that Mario Carneiro became very familiar with such films. He would spend his days visiting museums and the cinematheque. It is not hard to imagine how this routine forged links between painting and film and allowed Mario to deepen his understanding of art as a representation of movement and of film as a succession of visual forms.

Shortly after receiving his Paillard Bolex in 1953, he approached the artist Iberê Camargo about his desire to "make a little film about his paintings". In a letter to the artist he explained that "the quality of the cinematog-

raphy is the highest possible and yields the best results when printed onto paper. It could be used as a study for the different stages of a mural, as well as engraving techniques, and would be an excellent and rather efficient teaching tool".

But the short films he made with his first camera were all but instructional. Due partly to the fact that they were silent films (or never dubbed), they evoked a sense of freedom and playfulness reminiscent of the surrealist and dadaist films made 30 years earlier. In these short films, generally starring friends, the homemade quality mixes with the desire to tell a short tale. *La Sorcière de Crans*, for example, begins with a witch turning a girl into a flower. The girl's boyfriend calls upon a fairy to confront the witch and reverse the spell. The girl is then freed and the couple lives happily ever after. The film, shot in Kodachrome, makes use of rudimentary overlays to create the special effects of witchcraft, and a playful relationship between the actors and the camera. The title refers to the mountainous Crans-sur-Sierre region of Switzerland, where Mario went to recuperate from mononucleosis and, as he put it, "try to gain some red blood cells and a few kilos".

Another short film made around the same time, in black and white and with no apparent title, shows a lord visiting the fortuneteller Madame Zamborway (played by a transvestite actor). Her reading of the cards and his palm predict trouble in his love relationship. The lord then strangles the clairvoyant with the help of a man who was already on the scene, revealing the possibility that the two men had premeditated the attack. Another film features couples at a party, a crime and a resurrection sparked by a kiss. Mario appears occasionally in these films, somewhat furtively, tall and lanky like a Giacometti sculpture.

He returned to Brazil with hands calloused from engraving and a good sense of working with framing, light and movement with a movie camera. The formulation of a theory on the similarities between engraving and filmmaking was on the tip of his tongue. The difference was that films, unlike etchings, were not captured on paper.

Pode-se afirmar que uma intimidade maior entre as artes visuais e o cinema nasceu na *avant-garde* francesa do início do século XX, quando pintores e fotógrafos se converteram em cineastas ou se juntaram a diretores e músicos para expandir as possibilidades de seus próprios campos de criação mediante as novas ferramentas do audiovisual. Naquele movimento, artistas como Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Fernand Léger, Dudley Murphy, Hans Richter, Viking Eggeling e Man Ray protagonizaram um capítulo seminal na história do cinema experimental e abriram as portas entre o salão erudito da arte e o pátio popular do cinema.

Mario Carneiro conheceu bem esses filmes durante sua estada parisiense em fins dos anos 1940, quando frequentou a Cinémathèque Francesa em companhia de Sérgio Milliet. Por essa época, ele dividia suas horas do dia entre os museus e as visitas à Cinémathèque. Não custa muito imaginar como esse cotidiano propiciava todo tipo de contaminação entre pintura e cinema. Mario aprofundava então sua concepção da arte como sugestão de movimento e do filme como construção plástica em sucessividade.

Tão logo ganhou sua Paillard Bolex, em 1953, ele manifestou ao mestre Iberê Camargo o desejo de "realizar um pequeno filme sobre teus quadros". E explicou por carta: "A qualidade da fotografia é a melhor possível e permite a reprodução em papel dos melhores resultados obtidos. Pode também servir para os estudos de mural nas suas inúmeras fases, e também da técnica da gravura, o que seria um formidável meio de ensinar com pouco trabalho".

Mas os curtos que realizaria com essa primeira câmera não tinham nada de didáticos. Até por serem basicamente filmes mudos (ou nunca dublados), evocavam a liberdade e o tom lúdico dos filmes surrealistas e dadaístas de 30 anos antes. São filmetes em que o caráter doméstico se mescla ao desejo de narrar uma pequena fábula, geralmente protagonizada por amigos. *La Sorcière de Crans*, por exemplo, começa com uma bruxa transformando uma moça em flor. Seu namorado pede ajuda a uma fada para



foto RCB

enfrentar a bruxa e desfazer o feitiço, com o que a moça é libertada e o casal se reúne, feliz. O filme, em Kodachrome colorido, apresenta sobreposições rudimentares como efeitos especiais da bruxaria e uma relação bastante lúdica entre os atores e a câmera. O título se refere à localidade montanhosa de Crans-sur-Sierre, na Suíça, para onde Mario, acometido por uma mononucleose, tinha se refugiado "em busca de glóbulos vermelhos e de quilos".

Outro filmete dessa época, este em preto e branco e aparentemente sem título, mostra um certo Lord visitando a cartomante Mme. Zamborway (interpretada por um ator travestido). Ela lê nas cartas e na mão dele que não será bem-sucedido com sua amada. O Lord, então, estrangula a vidente com a ajuda de um homem que já ali se encontrava, revelando uma trama possivelmente forjada pelos dois. Outro filme envolve casais numa festa, um crime e uma ressurreição provocada por beijo. Mario aparece aqui e

Harmada, 2002
grafite e guache sobre papel
graphite and gouache on paper
10,5 x 15,5 cm

Harmada, 2002
grafite e guache sobre papel
graphite and gouache on paper
12,5 x 18 cm
Coleção | Collection
Hileana Carneiro



Oswaldo Goeldi, s/d
Cena de Rua
xilogravura
woodcut on paper
9,9 x 11 cm
Acervo | Library Archives
Biblioteca Nacional

THE GOELDI PERIOD

At the end of the 1950s, filmmaking incorporated a mixing of ideas, not only between foreign traditions and domestic innovation, but also between different realms of the arts. Upon returning to Brazil after his stint in Europe, Mario Carneiro strengthened his relationship with the young people who would soon be protagonists in the emergence of the New Cinema (Cinema Novo) movement. Paulo César Saraceni, who would go on to become his first filmmaking partner, recounts in his book *Por dentro do Cinema Novo* (Inside the New Cinema) that Mario was in a relationship with the engraver Ana Letícia, who introduced Paulo to Oswaldo Goeldi, Iberê, Milton Dacosta, Newton Cavalcanti and Ferdy Carneiro, among others on the visual arts scene.

Goeldi, for whom the two shared a passion, was the first artist to have a marked influence on his filmmaking style. *Arraial do Cabo* (1959), by Mario and Paulo César, was one of the films that paved the way for Cinema Novo and created a new aesthetic for Brazilian films. It came out of a project that the pair planned to do on Goeldi but a change in plans led them instead to document the arrival of industry in the previously peaceful town of *Arraial do*

Cabo. However, Goeldi's art did appear in the opening credits of the film, and the use of contrast between black and white was inspired by Goeldi's woodcarvings. *Porto das Caixas* (1962), the first full-length film that came out of the Carneiro-Saraceni partnership, was made three years later and was dedicated to Goeldi and further solidified the already close relationship.

Mario Carneiro's "Goeldi period" is apparent in the films he made between 1959 and 1966, when he worked within the limitations and explored the possibilities of black and white. In *Arraial do Cabo* and *Porto das Caixas* the emphasis on the stark difference between areas of light and darkness is particularly notable. It is only in later films, where more half-tones are used, that we begin to see the similarities with Mario's own metal engravings, which are less contrasting.

Arraial was shot mainly outdoors in extremely bright settings. The intense brightness of the sun at the beach is intensified by the sand dunes and the reflections on the ocean's surface. Mario himself compared the relation of dark and light in an engraving to the aperture of the camera's diaphragm, calling the movie "an engraving on film made by the sun".

Not satisfied with simply opening the diaphragm to allow more light to enter, Mario emphasized the already extremely bright conditions with light coming in through openings and cracks and with the gleam of the workers' torches.

Contrast is created by a dichotomy between inside and out. The outdoor shots in *Arraial* are intensely bright ("whites on whites", explains Saraceni) while the interiors are dark, lit almost exclusively by light coming in from outside. At times, a window seen from inside appears like a painting, a square of light in the dim interior of the house. This would become a recurrent element in Mario's compositions. At other times, he would abruptly alternate between dimness and brightness, as in the shot that cuts from an elevator in a factory to the ocean. In *Porto das Caixas* the opposite technique can be observed: the exterior shots are in darkness while the interiors are lit by light from oil lamps. Mario told of the many nights he spent studying the light of the gas

ali, furtivamente, alto e raquítico como uma escultura de Giacometti.

Quando voltou ao Brasil, ele já trazia as mãos calejadas pelo trabalho com as gravuras e uma certa noção de enquadramento, luz e movimento com a câmera de cinema. Tinha ainda, na ponta da língua, a formulação teórica de que cinema e gravura se assemelhavam. O cinema, apenas, não passava pelo papel.

A FASE GOELDI

Em fins dos anos 1950, vivia-se no cinema um ambiente de trocas intensas não só entre as tradições estrangeiras e a invenção nacional, como também entre os diversos campos das artes. De volta ao Brasil após seu período europeu, Mario Carneiro estreitava relações com os jovens que dali a pouco iriam protagonizar a eclosão do Cinema Novo. Paulo César Saraceni, que viria a ser seu primeiro parceiro cinematográfico, conta em seu livro *Por dentro do Cinema Novo* que era namorado da gravadora Ana Letícia, que o teria apresentado a Oswaldo Goeldi, Iberê, Milton Dacosta, Newton Cavalcanti e Ferdy Carneiro, entre outros nomes ligados às artes visuais.

Goeldi, paixão comum aos dois, seria a primeira admiração de Mario no campo da expressão plástica a influenciar decisivamente sua linguagem no cinema. *Arraial do Cabo* (1959), de Mario e Paulo César, um dos filmes que abriram caminho para o Cinema Novo e recriaram a estética do cinema brasileiro, foi derivação de um projeto que ambos pretendiam fazer sobre Goeldi. Uma mudança de planos levou-os a documentar a chegada da industrialização à outrora pacata *Arraial do Cabo*. Mas Goeldi ficou não só nas obras que ilustram os créditos de abertura do filme, como também na busca de uma dramaturgia do contraste entre o preto e o branco, fundamento da xilogravura goeldiana. *Porto das Caixas* (1962), o primeiro longa dessa parceria, filmado três anos mais tarde, seria dedicado à memória de Goeldi e adensaria ainda mais essa relação de proximidade.

Pode-se perfeitamente delinear uma "fase Goeldi" na obra cinematográfica de Mario



Carneiro entre 1959 e 1966, período em que ele trabalhou com as limitações e explorou as potencialidades do preto e branco. *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, sobretudo, trabalham com a brutal diferença entre as áreas de luz e de escuridão. Só em filmes posteriores, com uma maior presença de meios-tonos, é que começariam a aparecer semelhanças com as gravuras em metal do próprio Mario, menos contrastadas.

Arraial foi rodado majoritariamente em exteriores banhados por muita luz. A claridade excessiva do sol praiano é intensificada pelas dunas de areia e os reflexos na água do mar. Segundo o próprio Mario, aquilo era "gravura sobre filme feita pelo sol", já que a relação de claro e escuro da gravura lhe parecia semelhante à escala do diafragma da câmera. Não satisfeito em abrir o diafragma para maximizar a entrada da luz, Mario sublinhava essas invasões bárbaras através de frestas e até da fulguração do maçarico dos operários.

O contraste se estabelece pela dicotomia dentro-fora. Em *Arraial* os exteriores são de luminosidade intensa ("brancos sobre brancos", conforme Saraceni) e os interiores são escuros, iluminados quase somente pela luz que penetra de fora. Por vezes, a janela de uma casa, vista de dentro, funciona como um quadro de luz em meio à sombra do interior, recurso que se tornará recorrente

lamps to create an "augmented reproduction" with the few lights available. The scenes in which Irma Álvarez cuts through the darkness with her gas lamp, serving not only as an actress, but also lighting the set, are particularly reminiscent of "Goeldian" nights.

In addition to the play between light and shadow, these films are also a study of pictorial contrast between black and white. *Arraial do Cabo* features black elements—the fishermen's clothes, the boats, smoke against the sky, a shadow passing over a sunlit wall-- in the extremely bright beach scenes. In *Porto das Caixas* this dichotomy takes on impressive symbolic value. As she carries out her plan to assassinate her husband, Irma Álvarez changes from a white blouse to a black one. Various black objects which subtly evoke a feeling of witchcraft appear throughout the film: the black cat that the husband mistreats, the dress of the mysterious woman who crosses Irma's path several times.

In *Arraial* there is evidence of a dialogue not only with Goeldi, through the use of chromatic duality and of fishermen as a subject matter, but also with Pancetti, who painted many of the ports in the very same town on the coast of Rio de Janeiro. Italian neorealism, belatedly cited in these two films, as well as touches of Flaherty's documentary style in *Arraial*, are transformed by a pictorial vision deeply rooted in Brazilian expression. The walks taken by the woman in *Porto* recall the strolls of the female characters in Michelangelo Antonioni's films, as well as in Mário Peixoto's *Limite*.

Mario Carneiro looked up to Edgar Brazil, the director of photography for *Limite*. Edgar, a trained draftsman who had studied fine arts, was the first major photographic artist in Brazilian cinema and his work on *Limite* made a strong impression on the young Mario Carneiro. After all, *Limite* referenced the European vanguard that Mario so admired. This connection was confirmed by Mário Peixoto, who considered his namesake the only one capable of carrying on the work of Edgar Brazil. Mario remembers phone calls in which the director of *Limite* invited him to photograph possible extra scenes for the mythic 1930 film.

A prime example of his concept of Brazil-

ian light in black and white, influenced by engraving, can be seen in *O Padre e a Moça* (1966). The photographic aesthetic is rooted in the verse of a poem by Carlos Drummond de Andrade, which was also the inspiration for the screenplay, and which became the subtitle of the film: "Negro amor de rendas brancas" (black love in white lace). Mariana's (Helena Ignêz) white dresses and the black robes of the priest (Paulo José) are symbols of the duet between passion and virtue. Even without the stark contrasts found in *Arraial* and *Porto*, the play of light and shadow remains an important element. The composition of the frames, among Mario's most beautiful, has a pictorial quality that goes beyond the requirements of the basic narrative structure. Often, the texture brought out by the lighting on the walls is evocative of brushstrokes and scratches of paint on a canvas.

The discussions between Mario and the director Joaquim Pedro de Andrade are memorable because they reflect the care he, as director of photography, took in creating scenes that reflected the characters' feelings. Often Joaquim wanted to light the actors' faces in a simple, clear way but Mario insisted on lighting with half tones or creating silhouettes. "We're making a film, not an engraving", Joaquim would complain. "Creating atmosphere is more important than just lighting the faces", Mario would reply, no doubt thinking of Rembrandt and Vermeer.

This would be the last time Mario worked as a photographer on one of Joaquim's films. He claims that it wasn't until 25 years later that Joaquim explicitly expressed his appreciation of the beauty and clarity of the cinematography in *O Padre e a Moça*.

Many stylistic elements of Mario Carneiro's photography came together in *O Padre e a Moça*, such as the sparing use of artificial lighting, subtle color combinations, and a fluid focus that lends an unreal patina to some scenes, in addition to varied and graceful yet subtle camera angles. These elements give new meaning to the notion of film as a mural in movement: it is no longer the camera that films objects, as in his early films, but rather the actors and the action that dictate

nas composições de Mario. Em outros momentos, o turvo se alterna bruscamente com a claridade, como no corte do elevador da fábrica para o mar. Já em *Porto das Caixas* se dá frequentemente o contrário: o exterior é marcado pela treva, enquanto no interior a luz se expande a partir das lamparinas. Mario contava que passou muitas noites a estudar a luz dos lampiões para fazer uma "reprodução aumentada" com as poucas luzes de que dispunha. As cenas em que Irma Álvarez corta o breu com sua lamparina, fazendo as vezes de atriz e iluminadora ao mesmo tempo, são particularmente evocativas das noites goeldianas.

Para além do jogo de luz e sombra, verifica-se nesses filmes um estudo de contrastes pictóricos entre o preto e o branco. *Arraial do Cabo* é marcado pela inserção de elementos pretos no cenário claríssimo das praias – as roupas dos pescadores, os barcos, a fumaça contra o céu, uma sombra que passa sobre um muro castigado pelo sol. Em *Porto das Caixas*, essa dicotomia assume valores simbólicos nada desprezíveis. Quando progride em seu plano de assassinar o marido, Irma Álvarez troca a camisola branca por uma blusa preta. O filme é pontuado por sortilégios da cor negra: o gato que o marido maltrata, o vestido da mulher misteriosa que cruza o caminho de Irma diversas vezes.

Arraial dialoga não só com Goeldi na sua dualidade cromática e no tema dos pescadores, mas também com Pancetti, que pintou muitas de suas marinhas na mesma localidade do litoral fluminense. O neorealismo italiano, tardiamente citado por Paulo César e Mario nesses dois filmes, assim como o documentarismo flahertyano de *Arraial*, vem, portanto, reconfigurado por uma visão pictórica profundamente ligada à expressão brasileira. As caminhadas da mulher em *Porto* lembram, a um só tempo, as deambulações de personagens femininas em filmes de Michelangelo Antonioni e em *Limite*, de Mário Peixoto.

Há que se considerar uma certa filiação de Mario Carneiro a Edgar Brazil, o diretor de fotografia de *Limite*. Desenhista e com estudos de Belas Artes, Edgar foi o primeiro



grande artista da fotografia de cinema no Brasil e, através de *Limite*, impressionou vivamente o jovem Mario Carneiro. Afinal, o próprio *Limite* dialogava com as vanguardas europeias que Mario tanto admirava. O corolário dessa filiação foi fornecido pelo próprio Mário Peixoto, que considerava seu xará o único capaz de dar continuidade ao trabalho de Edgar Brazil. Mario recordava-se de telefonemas do autor de *Limite* convidando-o para fotografar supostas cenas complementares do mítico filme de 1930.

A concepção de uma luz brasileira em preto e branco influenciada pela gravura vai atingir um refinamento exemplar em *O Padre e a Moça* (1966). A estética da fotografia era ditada por um verso do poema de Carlos Drummond de Andrade que inspirou o roteiro e virou subtítulo do filme: "Negro amor de rendas brancas". Os vestidos brancos de Mariana (Helena Ignêz) e a batina preta do padre (Paulo José) marcam esse dueto da virtude com a paixão. Embora não haja mais os contrastes violentos de *Arraial* e *Porto*, o jogo de luzes e sombras mantém a importância. As composições de quadro, entre as mais belas da obra de Mario, têm uma qualidade pictórica que se eleva acima das meras necessidades narrativas. Em muitos momentos, a textura que a iluminação ressalta nas paredes evoca as pinzeladas e raspagens de uma tela de pintura.



O Padre e a Moça, 1966
foto: frame

the movement of the camera. The amount of walking and running the actors do in *O Padre e a Moça* proves Mario Carneiro's security in his abilities as a cameraman. His experience photographing six films in urban settings in the early 1960s, before returning to interior scenes on the full-length film with Joaquim Pedro, served as a time of discovery and learning about movement.

Joaquim Pedro's short film *Couro de Gato* (1961) and the full-length film *Gimba, o Presidente dos Valentes* (1963) directed by Flávio Rangel take place mainly in favelas with characters in constant motion. Mario resorted to dollies and wheelchairs for tracking shots, and followed the action with a hand-held camera as well. He felt the need to take the camera off the tripod in *Arraial do Cabo*, against the wishes of Saraceni who wanted the formality of fixed images. The topography of Rio's hills inspired Mario to experiment with unconventional techniques. In *Couro de Gato* this agility can be seen in the editing of the shots, whereas in *Gimba* the movement of the actors and of the camera are more aligned.

During this period Mario often acted as a consultant, with near guru status. Luiz Carlos

Barreto and Joaquim Pedro invited him to be the director of photography and to set up six cameras at the Maracanã stadium (a grand production by Cinema Novo standards) for the filming of *Garrincha, Alegria do Povo* (1963). José Medeiros cites Mario as the inspiration for his giving up still photography for filmmaking. Mario Carneiro came to be admired as an "artist" for his masterful work with the mysteries of light and composition.

His dramatic use of light, influenced by his keen observation of paintings and engravings, was one of his trademarks during this period. The swirls of smoke and light in the shacks in *Couro de Gato*, the golden halo of sunshine on Helena Ignêz's hair in *O Padre e a Moça*, the bright floodlights of the stadium above the cameras in the filming of *Garrincha*, and police spotlights shining in through the half-opened door of the shack in *Gimba* are several examples of his "painting with light".

In *A Derrota* (1965), a Kafkaesque, film noir-style thriller by Mario Fiorani, lighting plays an important role in the narrative. In this story of a man kept captive and tortured --for unknown reasons-- in an old mansion, the spotlights are associated with subjugation



A Casa Assassina, 1971
foto: frame

São memoráveis as discussões entre Mario e o diretor Joaquim Pedro de Andrade por causa dos cuidados do diretor de fotografia com a criação de ambientes que ajudassem a sugerir os sentimentos dos personagens. Muitas vezes Joaquim pedia simples clareza na exposição do rosto dos atores, enquanto Mario teimava em privilegiar os meios-tones ou desenhar silhuetas com a luz. "Estamos fazendo um filme, não gravura", reclamava Joaquim. "Criar um clima é muito mais importante do que jogar a luz na cara", respondia Mario, certamente pensando nos seus Rembrandts e Vermeers. Mario nunca mais fotografaria outro filme de Joaquim. Segundo ele, somente 25 anos mais tarde Joaquim explicitaria seu reconhecimento pela beleza e justeza da fotografia de *O Padre e a Moça*.

O trabalho em *O Padre e a Moça* vai consolidar uma série de atributos na fotografia de Mario Carneiro, tais como o uso de pouca luz artificial, o requinte na combinação de tons, uma fluidez do foco que empresta pátina irrealista a certas cenas. E ainda os movimentos de câmera variados e ágeis, embora sem exibicionismo. A ideia do cinema como mural em movimento já

ganha aqui um novo sentido: não é mais a câmera que passa pelas coisas, como nos primeiros filmes, mas os atores e a ação que condicionam a movimentação da câmera. As muitas caminhadas e corridas dos atores em *O Padre e a Moça* testemunham a conquista de segurança de Mario enquanto cinegrafista. Houve uma fase de descoberta e aprendizado do movimento na primeira metade da década de 1960, quando, antes mesmo de voltar aos cenários interioranos com o longa de Joaquim Pedro, ele fotografou seis filmes em locações urbanas.

Couro de Gato (1961), curta também de Joaquim Pedro, e o longa *Gimba, o Presidente dos Valentes* (1963), assinado pelo diretor de teatro Flávio Rangel, se passavam em grande parte em favelas, com personagens em constante deslocamento. Mario recorria a *travellings* em carrinhos de set, cadeiras de roda e automóveis, além de seguir ações com a câmera na mão. Retirar a câmera do tripé foi uma necessidade que ele sentiu já em *Arraial do Cabo*, mesmo contra a vontade de Saraceni, que buscava o rigor das imagens fixas. Ao topar com a topografia dos morros cariocas, ele experimentava então todo tipo



Couro de Gato, 1961
fotograma | frame

Gimba, o Presidente dos Valentes, 1963
fotograma | frame

O Padre e a Moça, 1966
fotograma | frame



and torture. The character played by Luiz Linhares is subjected to sleep deprivation and is tormented by the light, which beams harshly into the torture chamber and emits a sinister glow from lamps on the supervisors' desks. The characters frequently mention light, as the story unfolds in an desolate, menacing environment dominated by shadows.

The atmosphere in *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), by Domingos Oliveira, is the exact opposite of the gloomy and claustrophobic feel of *A Derrota*. *Todas as Mulheres do Mundo* is an utterly sunlit film in which black and white

is a mere technicality. The images, with their intense vivacity and sensuality, can be considered the first of Mario Carneiro's "color" photos. The more lighthearted influence of the French New Wave and the Dionysian temperament of the director produced dynamic camera work and a wide range of shades between black and white. As master of the camera and lighting, Mario would open the diaphragm wide, use a telephoto lens to give the background a fuzzy focus and flatter beautiful actresses with studied, elegant camerawork. Against the backdrop of explosive light in the outdoor shots, as in *Arraial do Cabo*, stood out the actors and objects in *Todas as Mulheres do Mundo*. The actors and objects in the outdoor shots in *Todas as Mulheres do Mundo* stand out against a backdrop of explosive light.

That film freed Mario Carneiro once and for all. When Domingos shot his next film *Edu Coração de Ouro* (1967), he invited Mario to photograph the second half of the film, which came out very similar not only to his work on the first film, but also to that of Dib Lutfi who shot the first half of *Edu*.

Oddly enough, Mario considered the photography in *Capitu* (1968) among his best, if not his best, work. Another collaboration with Saraceni, *Capitu* was modeled after films by the Italian directors Roberto Rossellini and Luchino Visconti, while Renoir's paintings are the inspiration for some of the outdoor scenes. This period piece, based on Machado de Assis' novel, begged a traditional and contained treatment, punctuated by moments of bravery. Mario's camerawork and lighting was impressive, with intensive use of tracking shots and zooms, dizzying scenes of dance in which the motion of the actors posed a challenge to even the most talented focus puller. The black and white dramaturgy stands in clear opposition to the bright world of women and the austerity of the more "masculine" scenes. The contrasts reminiscent of engraving, however, slowly give way to a range of other references.

Two short documentaries from this period reflect Mario Carneiro's triumphs and failures behind the camera. In the short film *Nelson Cavaquinho* (1969), by Leon Hirszman, in which the subject is a man of the people, the cam-

er de desprendimento. Se em *Couro de Gato* a agilidade vinha mais da montagem dos planos, em *Gimba* havia uma similaridade maior entre o movimento dos atores e o da câmera.

Àquela altura, Mario já exercia um papel de consultor e quase guru. Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro o chamaram para coordenar a fotografia e posicionar as seis câmeras no Maracanã (uma "superprodução" em termos de Cinema Novo) para as filmagens de *Garrincha, Alegria do Povo* (1963). José Medeiros ganhou dele o estímulo decisivo para passar da fotografia fixa para as câmeras de cinema. Estabelecia-se a admiração pelo "artista" Mario Carneiro, que dominava os mistérios da luz e do enquadramento.

Uma de suas marcas nesse período era a utilização dramática da luz, provinda da atenta observação de quadros e gravuras. A massa de fumaça e luz nos barracos de *Couro de Gato*, o halo dourado do Sol nos cabelos de Helena Ignêz em *O Padre e a Moça*, os efeitos dos refletoiros do estádio sobre as lentes em *Garrincha* e os canhões de luz da polícia penetrando pelas frestas do barraco em *Gimba* são exemplos de "pintura com a luz".

A *Derrota* (1965), thriller kafkiano de Mario Fiorani, orientado pela estética do filme noir, trazia a luz para o primeiro plano da narrativa. Nessa história de um homem detido e torturado num velho casarão, sem que conheçamos contexto ou motivos da prisão, os focos de luz são associados à sujeição e à tortura. O personagem vivido por Luiz Linhares é submetido à tortura do sono. A luz é seu tormento e se replica no jato luminoso da sala de tortura e nas luminárias sinistras que decoram as mesas dos supervisores. Os personagens se referem com frequência à luz, em ambiente de resto dominado pelas sombras do prédio desolado e ameaçador.

O exato oposto dessa atmosfera lúgubre e claustrofóbica estava em *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), de Domingos Oliveira, um filme absolutamente solar e no qual o preto e branco era mera contingência técnica. É lícito enxergar aí a primeira fotografia "colorida" de Mario Carneiro, tais são a vivacidade e a sensualidade presentes nas imagens. A influência mais jovial da Nouvelle Vague e o



Todas as Mulheres do Mundo, 1966
fotograma | frame



A Casa Assassina, 1971
fotogramas | frames



awork is refined, and the composition somber. The scenes in which the composer is speaking in the foreground while two boys play on a roof in the background exemplify the carefully created contrasts and smooth takes. The result is an accurate and well proportioned profile of this man from the outskirts of the city. *A Entrevista* (1968), directed by Helena Solberg with a screenplay by Mario, shows the life of a middle class girl in Rio's posh South Zone through alternating between well balanced interior scenes with overexposed outdoor scenes and less inspired views of the streets of Copacabana. On one hand, we see the carefully planned shots, while on the other hand we note traces of difficulty in controlling randomness and the unplanned.

PARTNERS IN COLOR

Mario Carneiro began to gradually employ color film starting at the end of the 1960s. Filming in color brought new perspectives to the director of photography, principally

stronger connections with paintings than with engravings. Mario had a rare sensitivity to the ways that elements of painting could be applied to filmmaking, namely the presence of a dominant color and the play between complementary cool and warm tones. Filming in the bright green forests and extreme sunlight of Brazil were among the challenges he encountered. Thus, he saw color as an element not to sensationalize, but rather to tame and be treated with expressiveness and precision.

It was this outlook, in addition to his other qualities, that made the photographer-artist the first choice for directors interested in truly capturing the light and landscape of Brazil, and in dealing with matters related to visual arts. Mario became essential to filmmakers who were serious about incorporating elements of visual arts in their films. In fact, his "educated eye", as he put it, and esthetic sense in film acquired market value earlier than his artwork.

Beginning in the 1970s, Mario forged partnerships that would prove to be very influential in his career. As he began to focus on lighting design, creating lighting "maps" and "plans" that reflected his background in architecture, he left the camerawork to other experienced cameramen, namely Jaime Schwartz and Dib Lutfi. Mario's partnerships with both of these men would make their mark on the history of filmmaking. Mario's collaborations with three directors also proved to be especially influential in his career: with Paulo César Saraceni, who had a background in black and white, Mario explored experimental techniques; with Paulo Thiago he sharpened his academic side, and with Joel Pizzini he delved into the subtleties of the dialogue between painting and film.

Saraceni and Mario produced the Trilogia da Paixão (Trilogy of Passion), based on the works of Lúcio Cardoso. *Porto das Caixas* was the first in the trilogy. *A Casa Assassina* (1971) features an impressive range of colors, from the various shades of plants on the farm where the film takes place to the costumes and set design. Traces of the Tropicalist movement can be seen in the way the characters are surrounded by these lush elements, in contrast to the gloomy, dramatic atmosphere and the

rém, vão dando lugar a uma multiplicidade de referências.

Dois documentários curtos dessa época dão conta dos êxitos e fracassos de Mario Carneiro com suas lentes. Diante de um personagem popular, no curta *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman, a câmera assume uma postura de extremo requinte, em composições sóbrias, contrastes bem trabalhados e um grande poder de síntese em tomadas como a que mostram o compositor falando em primeiro plano e dois garotos brincando no telhado ao fundo. Tudo é correto e bem proporcionado nesse perfil de um homem do subúrbio. Já em *A Entrevista* (1968), dirigido por Helena Solberg e roteirizado por Mario, a encenação da intimidade de uma garota de classe média da Zona Sul carioca alterna cenas interiores bem equilibradas com exteriores superexpostos e uma documentação menos inspirada das ruas de Copacabana. Nota-se, de um lado, o rigor dos planos cuidadosamente preparados e, de outro, resquícios de dificuldade para controlar o acaso, o não planejado.

PARCEIROS NA COR

A entrada do filme colorido no trabalho profissional de Mario Carneiro se deu gradativamente, a partir de fins da década de 1960. A cor trouxe outras questões para o diretor de fotografia, sendo a principal delas a troca dos paralelos com a gravura pelas aproximações com a pintura. Mario tinha como poucos a consciência de que alguns princípios da pintura se aplicavam ao cinema. Ele mesmo citava como exemplos a procura de uma cor dominante e o jogo complementar de cores frias e quentes. Conhecia, entre outras coisas, a dificuldade para se trabalhar com o verde abundante das matas brasileiras e os excessos provocados pelo sol. Via na cor não um elemento a ser espetacularizado, mas a ser domado, tratado ao mesmo tempo com expressividade e rigor.

Por essas e outras razões, o fotógrafo-artista era a primeira escolha de diretores interessados em bem captar a paisagem e a luz brasileiras, ou em lidar com assuntos



diretamente relacionados às artes visuais. Mario virou uma espécie de salvo-conduto para cineastas incursionarem em campos de maior exigência no que diz respeito à plasticidade. Seu "olho criado", como costumava dizer, adquiria um valor de mercado que sua obra plástica demorava a conquistar.

A partir dos anos 1970, Mario vai constituir certas parcerias importantes no seu itinerário. À medida que concentra mais suas atenções no desenho da iluminação – com os "mapas" ou "plantas" de luz que evocavam sua relação com a arquitetura –, o manuseio da câmera passa a ficar com cinegrafistas experientes. Jaime Schwartz e Dib Lutfi serão os mais frequentes e que formarão com Mario duplas de importância histórica. Em relação aos diretores, três parcerias vão se destacar pelo restante de sua filmografia: com Paulo César Saraceni, que já vinha do preto e branco, ele vai desenvolver seu lado mais experimental; com Paulo Thiago, vai exercitar seus dotes acadêmicos; e com Joel Pizzini, vai trabalhar os requintes do diálogo entre pintura e cinema.

Em torno de Lúcio Cardoso, Saraceni e Mario vão completar a Trilogia da Paixão, iniciada com *Porto das Caixas*. É admirável a dosagem da palheta de *A Casa Assassina* (1971) entre os tons das plantas do sítio no qual que se passa a ação e as cores dos figurinos e da cenografia. Há resquícios de Tropicalismo na maneira como os personagens são circundados por esses elementos, sempre exuberantes, ainda que em contraste com a morbidez do ambiente dramático

Capitu, 1968
fotograma | frame



Rembrandt van Rijn, 1640-42
Ronda Noturna
Night Watch
óleo sobre tela
oil on canvas
380 x 450 cm

Batalha dos Guararapes, 1978
fotoGRAMA | frame



dark feel of the characters typical of Cardoso's novels. In *O Viajante* (1998), the somewhat hyper-realistic treatment of the colors of natural settings and textured surfaces, like cliffs, walls and curtains, created a backdrop for striking close-ups of the characters' faces. The colors are warm and somber, and red is used exclusively for items cited as such in the novel of the same name by Cardoso, who also painted occasionally. In a critique of the film, João Carlos Rodrigues says, "the frequent description of colors and shades is a definite stylistic quality of Lúcio Cardoso". In both the film and the novel the eruptions of red mark the dramatic moments: in the hot-air balloons that represent blood, the curtain that walls off the quadriplegic son, the parasol used by Marília Pera or the red bird and the roses signifying the innocence of Leandra Leal's character.

In *Natal da Portela* (1988), another collaboration with Saraceni, Mario sought inspiration in the paintings of Djanira and Heitor dos Prazeres for the description of the hills of Rio de Janeiro.

He complements the samba school's trademark white and blue with vibrant yellow. Again, as during his Goeldi period, he creates high contrast between interior and exterior, with blue representing the outside (likely an influence of the "neon-realistic" style popular in Brazilian filmmaking in the 1980s), yellow used for the inside, and white for the outfits of the samba dancers. This combination of Brazilian and foreign pictorial traditions with the new features of modern photography would become trademarks of Mario Carneiro's work in film.

In *Sagarana, o Duelo* (1973) and *Batalha dos Guararapes* (1978), both directed by Paulo Thiago, the photographer-artist is confronted with the demands of genre film. The scenes of the countryside of Minas Gerais in *Sagarana* were inspired by Guignard's landscapes. In addition, the filmmakers sought to create a cinematic portrayal of the world of Guimarães Rosa while adhering to the stylistic tendencies of Westerns. The aesthetic for *Guararapes*, a big production following the structure of history and war movies, was based on the paintings by Dutch artists and the Dutch Missions to Brazil. This film is the best example of Mario's efforts to reproduce composition and lighting emblematic of Rembrandt, Albert Eckhout and Frans Post, among other artists, be it in indoor scenes with intense contrast of light and shadow, or brightly lit outdoors scenes of chases, battles and other events. He avoided any similarities to the homonymous painting by Victor Meirelles, which he considered anachronistic. However, Mario Carneiro filmed the restoration of the painting *Batalha de Guararapes* for the documentary *Grandes Batalhas*, by Miguel Freire (1986/2012).

The collaboration that began with his work as photographer on Joel Pizzini's short film *Enigma de um Dia* (1996) would be one of the more profitable and stimulating of Mario's partnerships. Pizzini's sophistication and intelligence brought out the best of Mario Carneiro's aesthetic sensibilities and sparked a network of painters, actors and other related fields. *Enigma de um Dia* immerses the viewer in the fascinating visual universe of the Greek-Italian artist Giorgio De Chirico, under whom Iberê Camargo studied. The story follows a mu-

e o caráter "noturno" dos personagens do romancista. Já em *O Viajante* (1998), verifica-se um tratamento quase hiper-realista das tonalidades da natureza e das superfícies texturadas (penhascos, paredes, cortinas), fundos contra os quais se destacam os rostos dos personagens em close. As cores são quentes e sóbrias, com o vermelho reservado para itens específicos indicados desde a origem pelo romance homônimo de Cardoso, que também foi pintor bissexto. Como destacou o crítico João Carlos Rodrigues em texto sobre o filme, "uma forte característica do estilo de Lúcio Cardoso é a frequente descrição das cores e suas tonalidades". Assim, no livro como no filme, as irrupções do vermelho marcam os piques dramáticos nos balões de gás que simbolizam o sangue, na cortina que isola o filho tetraplégico, na sombrinha de Marília Pera ou no tiê-sangue e nas rosas associadas com a inocência da personagem de Leandra Leal.

Ainda com Saraceni, Mario buscou inspiração nas obras de Djanira e Heitor dos Prazeres para descrever o morro carioca em *Natal da Portela* (1988). Aqui ele lida com as cores da escola de samba, azul e branco, às quais se soma um amarelo bastante afirmativo. Volta a se estabelecer um forte contraste entre interiores e exteriores, como nos filmes da fase Goeldi, sendo que aqui o "fora" é azul (influência provável do estilo "neon-realista" que marcou o cinema brasileiro na década de 80) e o "dentro" é amarelo, ficando o branco por conta das roupas dos sambistas. Essa integração de tradições pictóricas, brasileiras ou não, com a modernidade da fotografia contemporânea vai se constituindo como característica do trabalho de Mario no cinema.

Sagarana, o Duelo (1973) e *Batalha dos Guararapes* (1978), ambos dirigidos por Paulo Thiago, marcam o enfrentamento do fotógrafo-artista com as imposições do cinema de gênero. Nas filmagens de *Sagarana*, uma referência frequente foi a obra de Guignard para as paisagens interioranas de Minas. Isso se conjugava, porém, com estilemas do western na busca de uma representação cinematográfica do universo de Guimarães Rosa.



Para *Guararapes*, superprodução calcada em modelos de filmes históricos e filmes de guerra, a equipe recorreu aos pintores holandeses e aos enviados na Missão Holandesa ao Brasil. Mais do que em qualquer outro filme, a fotografia de Mario esmera-se aqui em reproduzir composições e iluminação pictóricas, com base em telas de Rembrandt, Albert Eckhout e Frans Post, entre outros, seja em interiores com altos contrastes de luz e sombra, seja em exteriores muito claros onde se passam caçadas, batalhas e outros eventos. Para as cenas de batalha recusou-se qualquer influência da tela homônima de Victor Meirelles, considerada anacrônica sob vários aspectos. O quadro *Batalha de Guararapes* seria, porém, extensivamente filmado por Mario Carneiro durante os trabalhos de restauração para o documentário *Grandes Batalhas*, de Miguel Freire (1986/2012).

A partir do convite de Joel Pizzini para fotografar o curta-metragem *Enigma de Um Dia* (1996), estabeleceu-se uma das mais profícias e rejuvenescedoras parcerias de Mario. A sofisticação e a inteligência do cineasta vão estimular o melhor do esteta Mario Carneiro, além de tecer uma rede que abrange pintores, atores e temas em cadeia. *Enigma de Um Dia* é uma fascinante imersão no universo visual do pintor greco-italiano Giorgio De Chirico, de quem Iberê Camargo foi aluno. Fazemos o mergulho através de um guarda de museu (Leonardo Villar) que é abduzido pelo quadro exposto no MASP – Museu de Arte de São Paulo e vagueia por paisagens ermas, ruínas industriais e em meio a uma



Enigma de Um Dia, 1996
fotograma | frame

seum guard (Leonardo Villar) who, after being abducted by a painting on view at MASP – the São Paulo Museum of Art, wanders through barren landscapes, industrial ruins and around a statuary from another time. Mario made a cameo appearance in the film inspecting the painting, and collaborated on the screenplay as well. Mario and Joel's shared interests explain allusions to Iberê Camargo (a bicycle, a spool) and to Tarsila do Amaral (the reproduction of the painting *Operários* on the wall), as well as to the wanderings seen in *Limite*. With its rich textures and attention to detail, such as the remains of Italian architecture in the working-class neighborhoods of São Paulo, *Enigma de um Dia* is one of the films which best expresses the many interconnected worlds of Mario Carneiro.

The contact with Iberê Camargo around that short film led Pizzini to make the medium-length film *O Pintor* (1996), which incorporated images from *Iberê Camargo... Pintura, Pintura* (1983), a short film by Mario Carneiro that captured the painter's movements as he worked on a canvas. Iberê Camargo had died in 1994, and Mario and Joel explored the painter's native town, Restinga Seca (in Rio Grande do Sul), in search of the earth tones and the unique

imagery that appeared in his art.

The 2005 "ethnopoetic" feature-length film *500 Almas*, directed by Joel with photography by Mario/Dib made strides in new directions. In this film about the widespread presence of the culture of the Guatós Indians in the state of Mato Grosso do Sul, the dialogue between painting and engraving gives way to a sort of poetic audiovisual cataloging. The Brazilian landscape is beautifully captured as in all of Mario's films, but the editing of the images is different, somewhat like an inventory. The result resembles what might appear in the sketchbook of an artist on a visit to the Pantanal to capture impressions of plants, grasses, canoes, rivers, fish, bodies, faces. While the images and sounds flow smoothly overall, each frame of *500 Almas* is so elegantly composed that it could stand alone. As usual, Mario would use light reflectors in open spaces, not only to make use of the natural light, but also to tame it. Meanwhile, the scenes filmed in Germany and Recife had milder lighting and cooler tones.

Mario was the photographer for Joel Pizzini's television documentaries that profiled the actors Leonardo Villar, from *Enigma de um Dia*, and Paulo José, who appeared in *500 Almas*.



Iberê Camargo... Pintura, Pintura,
1983
fotograma | frame

estatuária de outro tempo. Mario fez uma figuração diante do mesmo quadro e colaborou no roteiro. Os interesses comuns entre Joel e Mario explicam a presença de alusões à obra de Iberê (bicicleta, carretel) e Tarsila do Amaral (o quadro *Operários* reproduzido num muro), bem como às deambulações de *Limite*. Rico em texturas e composições minuciosas, atento aos vestígios da arquitetura italiana em bairros operários de São Paulo, *Enigma de um Dia* vai ficar talvez como um dos filmes que melhor exprimiram o trânsito entre os vários mundos de Mario Carneiro.

O contato com Iberê a propósito daquele curta resultou na realização, pelo mesmo Pizzini, do média-metragem *O Pintor* (1996), em que são incorporadas imagens de um curta anterior feito pelo próprio Mario, *Iberê Camargo... Pintura, Pintura* (1983), que flagrava a gestualidade do pintor diante da tela em processo. Iberê havia falecido em 1994, e a dupla Mario/Joel pôs-se a vasculhar a cidade de Restinga Seca (RS), onde ele nasceu, à procura dos tons terrosos e dos ecos de visualidade que frequentariam sua obra.

Um ou vários passos além foram dados no longa-metragem "etnopoético" *500 Al-*

mas, que Joel dirigiu e a dupla Mario/Dib fotografou em 2005. Nesse filme, sobre a difusa permanência da cultura dos índios guatós no Mato Grosso do Sul, o diálogo com a pintura ou a gravura dá lugar a um impulso de catalogação poética audiovisual. A paisagem brasileira está lá, tão bela como sempre nos filmes de Mario, mas a montagem recondiciona as imagens numa espécie de inventário. O resultado se assemelha ao caderno de um desenhista que saísse pelo Pantanal colhendo impressões de plantas, palhas, canoas, rios, peixes, corpos, rostos. Por mais "líquido" que seja o fluxo de imagens e sons, cada fotograma de *500 Almas* tem um valor de obra acabada, de enquadramento ideal. Como de hábito, Mario levou rebatedores para o espaço aberto, com vistas a explorar a luz natural, mas ao mesmo tempo domá-la. Enquanto isso, as cenas filmadas na Alemanha e no Recife apresentavam uma luminosidade mais branda e tons mais frios.

Leonardo Villar, ator de *Enigma de um Dia*, e Paulo José, presente em *500 Almas*, seriam retratados em documentários de Joel Pizzini para a televisão, numa série de perfis fotografados por Mario.



500 Almas, 2004
fotogramas | frames

PAINTING THE SET

It was common to see Mario lugging a field easel, pads, pencils, watercolors, a box of gouache, etc. to filming locations. Even if he produced nothing, he liked having his art supplies on hand. Hileana Carneiro, his last wife, affirms, "Mario always considered himself an artist. He spent his whole life wanting to dedicate more time to drawing and painting". Mario, however, tempered this notion declaring that he disliked the solitude of the life of a painter. Over time he grew to appreciate the lively world of film, and being immersed in the duties of the profession caused his desire to be a painter and engraver to fade. In fact he was better known as a visual artist by people in film than by those on the gallery and museum scene, which doubtless inspired him to continue his work behind the camera.

While he was seen as a dilettante on the fine arts scene, to people in the film world he was an artist.

But he never completely gave up creating art on canvas and paper. The series of drawings titled *Harmada*, produced during the filming of the feature-length film of the same name by Maurice Capovilla, is evidence of his persistence in this area. The colors in these drawings are the same hot, theatrical shades cast on actors, streets and studios by colored set lighting. *Harmada* (2003), a dramatic piece about theater and representation, was shot with Fuji film and filters to "heat up" the colors and give the natural light a less realistic feel.

When lulls in the Brazilian film business left Mario out of work, he would draw movie theaters and screens, as though expressing nostalgia for contact with film.

In 1976, during a relative boom for filmmaking, Mario directed the only feature-length film of his career. Supposedly influenced by a long period of psychoanalysis, *Gordos e Magros* was a stream of autobiographical allusions combined with an indictment of social inequality. The characters are caricatures of important figures from his bourgeois, European-style upbringing: a Positivist grandfather, a seductress aunt, the amazement of a mal-adjusted boy. This irreverent and wordy film about needs and excess seems to be a revision of the eloquence of Mario's India ink paintings of the 1950s, featuring fat faces, crowded cocktail parties, eroticized groups, a grotesque collection in which animals and people take part in the same bacchanalia. The work is of a director who does not create a formal composition, but rather fills the screen with broad, quick and biting brushstrokes. We might say that this is the work of Mario the cartoonist.

MEETINGS IN THE FIELD OF ART

The other the films Mario Carneiro directed, with few exceptions, are about art. He produced profiles and cinematic essays about Iberê Carmargo, as well as other artists whom he admired or with whom he felt a sense of

PINTANDO O SET

Era comum ver Mario Carneiro viajar para as locações de filmagem levando cavalete de campo, blocos, lápis, aquarelas, caixas de guache, etc. Podia até não produzir sequer um rabisco, mas gostava de estar com o material à mão. Como afirma Hileana Carneiro, sua última esposa, "o eu permanente de Mario era desenhar. Ele passou a vida querendo ter mais tempo para desenvolver isso". O próprio Mario, contudo, matizou essa impressão dizendo que não gostava da solidão do pintor. O fato é que a vida gregária do cinema o foi conquistando aos poucos, e os deveres do profissionalismo foram esmaecendo nele o desejo de ser pintor e gravurista ao mesmo tempo. No cinema, por sinal, ele era mais reconhecido como artista plástico do que no circuito das galerias e museus, o que sem dúvida deve ter contribuído para sua inclinação no rumo das câmeras. Se no meio das artes ele era considerado um dilettante, para a gente de cinema era um artista.

Mas a atividade com as telas e papéis nunca cessou completamente. A série de desenhos intitulados *Harmada*, feita em paralelo às filmagens do longa homônimo de Maurice Capovilla, dá conta dessa persistência. Ela leva ao papel o cromatismo quente e teatral do filme, em que atores, ruas e galpões são tingidos por luzes coloridas. Ensaio dramático sobre teatro e representação, *Harmada* (2003) foi filmado com película Fuji e filtros para "esquentar" os tons e, partindo da luz natural, chegar a uma ambientação não naturalista.

Quando as oscilações na conjuntura do cinema brasileiro o deixavam sem trabalho, Mario fazia desenhos tematizando cinemas e telas, como que a exprimir uma certa nostalgia do contato com o filme.

Em 1976, tempo de vacas relativamente gordas na produção cinematográfica, ele conseguiu realizar seu único longa-metragem como diretor. Alegadamente influenciado por prolongada psicanálise, *Gordos e Magros* foi um jorro de alusões autobiográficas combinado com um libelo irônico sobre as desigualdades sociais. Lá estão, carica-



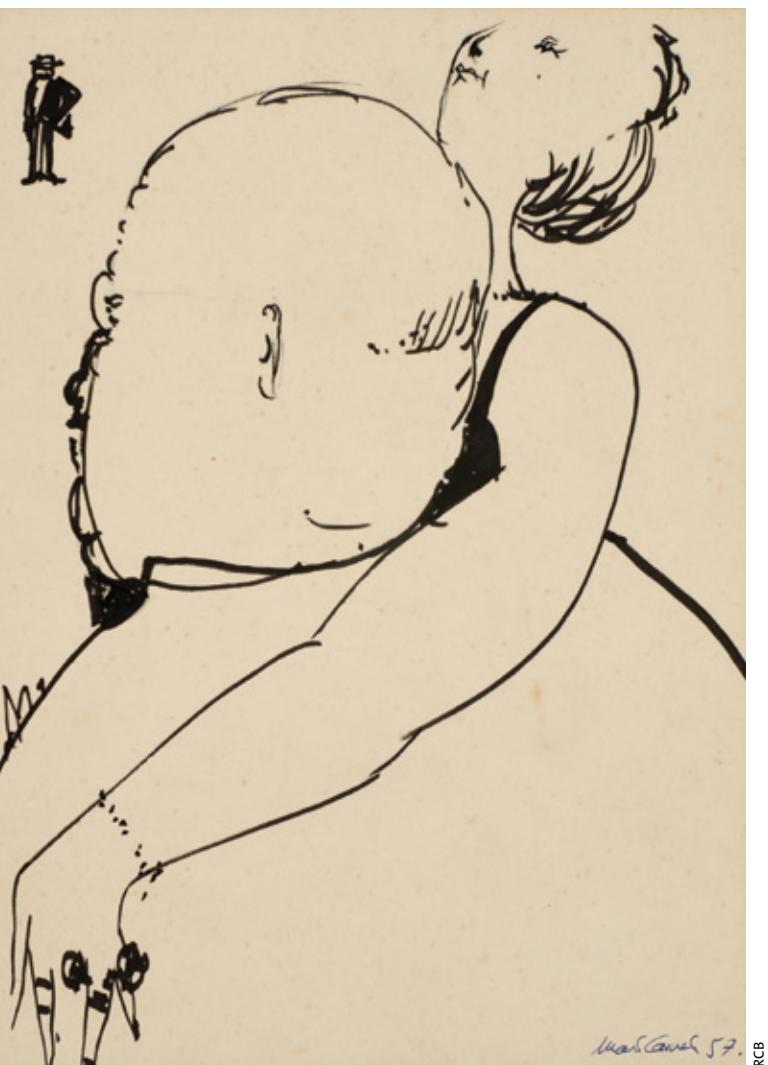
RGB



turados, os ícones de sua formação na alta burguesia europeizada, o avô positivista, a tia sedutora, o estupor do menino desajustado. Nesse filme irreverente e verborrágico sobre a carência e o excesso, Mario parece reeditar a eloquência de seus nanquins dos anos 1950, cheios de rostos obesos, coquetéis abarrotados de gente, grupos erotizados, uma coleção grotesca em que animais e pessoas participavam das mesmas bacanais. Temos então um diretor que não se esmera na composição formal, mas sim preenche a tela com pinceladas grossas, rápidas e mordazes. É o Mario chargista, por assim dizer.

ENCONTROS NO PARQUE DA ARTE

O restante da filmografia de Mario Carneiro como diretor, afora poucas exceções, compõe-se de filmes sobre arte. Além de Iberê Camargo, ele pôde fazer perfis e ensaios sobre artistas com os quais mantinha uma relação de admiração ou de camaradagem. Os métodos de abordagem variam bastante de um para outro trabalho. Com Cícero Dias, por exemplo, a propósito de seu célebre pa-



Vendo Longe, 1957
nanquim sobre papel
china ink on paper
32 x 24 cm



Gordos e Magros, 1977
fotograma | frame
[fotografia do filme | photography
of the movie Pedro de Moraes]

camaraderie. In his film about Cícero Dias's famous painting *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, for example, Mario uses the camera to provide a detailed examination of the painting, but the main focus was on the artist's memories and the literary mystique behind his artwork. In the video *Milton Dacosta – Íntimas Construções* (1998), he takes a more fictional approach in which biographical elements of the artist are interwoven with short scenes featuring the artist's son, Alexandre Dacosta, playing his father.

The cinematic essay *Anna Bella Geiger: Uma Poética Contemporânea do Espaço* (1999), stands out in that both the artist and her artwork appear to be floating like "objects in space" against chroma key backgrounds of her "maps". The images, cut with close ups, are as fragmented as her voice on the soundtrack. Mario is experimenting (or allows other to experiment) with the electronic editing tools generally available in the 90s.

Mario's 2002 video about the artist Carlos Zilio, also a student of Iberê Camargo's, has a different feel. In this work, named for the artist, the rational tone of Zilio's reflections about his work seem to permeate the language of the video, which has a sober and frontal feel. The treatment bears no similarity to that of Lygia Clark in the short film *Lygia Clark: Memória do Corpo* (1984), which simply records a demonstration of "relational objects" by the artist, who takes on the role of therapist. We see a simple and somewhat "rough" film in which aesthetic intentions give way to an ethical perspective.

In these and his other documentaries about art, for both the cinema and television, Mario distances himself from his own style in favor of highlighting the dialogue with the artist being profiled. He did not, however, withdraw from his role as director, but rather followed the lead of his subjects. Thus, his style, oddly enough, is more clearly evident in films on which he worked under someone else as the director of photography than in those which he directed himself.

Two films directed by the art critic Olívio Tavares de Araújo are among Mario's numerous collaborations in the fine arts world.



O pintor com a câmera | painter with a movie camera | 123

nel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, Mario faz com a câmera uma extensa descrição de detalhes da obra, mas se mostra interessado sobretudo nas memórias do artista e na mística literária que sustentava suas criações plásticas. Por sua vez, o vídeo *Milton Dacosta – Íntimas Construções* (1998) adota um tratamento mais ficcional, fazendo o levantamento biográfico do artista cruzar com pequenas encenações interpretadas pelo seu filho, Alexandre Dacosta.

Postura bem distinta é a do ensaio *Anna Bella Geiger: Uma Poética Contemporânea do Espaço* (1999), em que a artista aparece, tal como a obra enfocada, como um "objeto no espaço" – flutuando em cromaquis sobre seus "mapas", recortada em close ups, sua imagem tão fragmentada como seu discurso na banda sonora. Este é um momento em que Mario experimenta (ou deixa experimentarem) recursos típicos da edição eletrônica dos anos 90.

A coisa muda novamente de figura em

2002, quando ele se defronta com a reflexividade de Carlos Zilio sobre sua própria obra no vídeo que leva o nome do artista. Também aluno de Iberê, Zilio parece contagiar com seu racionalismo a linguagem do vídeo, que se mostra muito sóbria e frontal. Não há mais qualquer semelhança com o tratamento dado a Lygia Clark no curta *Lygia Clark: Memória do Corpo* (1984), que simplesmente registrava uma demonstração dos "objetos relacionais" da artista que se convertera em terapeuta. Registro simples e meio "sujo", no qual qualquer intenção estética cedia lugar a uma mirada ética.

Nesses e em outros documentários sobre arte que fez para cinema e televisão, Mario demonstra um recuo do seu próprio estilo em benefício de uma experiência de diálogo com os artistas focalizados. Não se trata de renúncia à autoria, mas de um colocar-se em fase com o outro. Em função disso, por contraditório que pareça, talvez seja mais fácil encontrar a assinatura individual de Mario

Gordos e Magros, 1977
fotogramas | frames

Sem título [série Coquetéis],
1976
nanquim sobre papel
china ink on paper
22 x 32,5 cm

Balé Bolero, 1951
nanquim sobre papel
china ink on paper
48 x 66 cm
Coleção particular
Private collection



Anna Bella Geiger, uma Poética Contemporânea do Espaço, 1999 fotograma | frame



Semana Santa em Ouro Preto documents the Holy Week procession in the Minas Gerais city of Ouro Preto, highlighting the relationship between the people and the architecture. *Farnese: Caixas, Montagens, Objetos*, on the other hand, creates a rather unsettling view of the artist and his works. Farnese de Andrade appears ghostlike, surrounded by sculptures and assemblages as he moves through the light and shadows of his home studio. The morbid feeling is enhanced by the complete alteration of the colors of the scenes, while the movements of camera -- lens and axis-- in relation to the works of art enhance the turbulence of Farnese's voice off-camera.

Newton Cavalcanti was the subject of Mario's camerawork in two films, by Paulo César Saraceni and Victor Lustosa. Luiz Áquila (in an unfinished film by Wilson Coutinho) and Mário Fraga (*In Vitro*, by Mario himself) also made appearances in front of Mario's camera. Di Cavalcanti also appeared but un-

der rather unusual circumstances: Glauber Rocha made the decision to film the painter at his wake. *Di/Glauber* (1977) and *Banda de Ipanema – A Folia de Albino* (Saraceni, 2002) both took Mario out of his comfort zone and into the eye of the hurricane, where the fast action meant no time to worry about framing or lighting.

With the exception of these few instances, Mario Carneiro paid careful attention to composition and lighting, even in documentaries. In *Rio de Janeiro* (2003), for example, there is a carefully choreographed dialogue between the camera and the city, as seen through the eyes of the French cartoonist. The attempt to find color, lighting and framing that mirrored Jano's drawings fostered a real partnership between the two. When Swiss filmmaker Michel Favre decided to make a documentary about São Paulo as photographed by Geraldo de Barros in *Geraldo de Barros - Sobras em Obras* (1999), he called on Mario for help with the camerawork and lighting. Barros too made connections between photography and engraving, in addition to using cutouts and collages in his work. Mario was actively involved in all aspects of the creative process of the film, including the double exposures to capture the city as seen "inside" Barros's photographs.

While he was not always mentioned in the credits, Mario Carneiro frequently took on the role of consultant, in addition to his other duties on such documentary films. At times he even spoke on camera about the subject of the film. This is the case in the series *Arte para Todos*, photographed for Zelito Viana, which follows the evolution of Brazilian art from Baroque to contemporary and in *O Pintor*, in which he speaks about the master painter Iberê Camargo. In the film *Carlos Oswald - O Poeta da Luz* the director of photography provides several on-camera commentaries on the works of the painter. Portions of this film shot with digital video come across as rough and spontaneous while the images in 35 wmm shot by Mario and Dib are exquisite reinterpretations of the elements in Oswald's canvases, yet in keeping with the academic spirit of the original.

Carneiro nos filmes que ele fotografou para terceiros do que nos dirigidos por ele mesmo.

Entre os encontros de Mario com outros criadores ligados às artes plásticas, há dois filmes dirigidos em 1970 pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo. *Semana Santa em Ouro Preto* documenta a procissão na cidade mineira com olhar atento à relação entre povo e arquitetura. *Farnese: Caixas, Montagens, Objetos*, por sua vez, constrói um entorno inquietante para apresentar o artista e suas obras. Farnese de Andrade aparece como um fantasma entre luzes e sombras de sua casa-ateliê, cercado por peças e *assemblages*. O aspecto mórbito é realçado pelo tingimento completo das cenas com cores diversas, enquanto os movimentos de câmera, de eixo e de lentes sobre as obras potencializam a turbulência das falas de Farnese em *off*.

Newton Cavalcanti esteve por duas vezes na frente da câmera de Mario, em filmes de Paulo César Saraceni e Victor Lustosa. Luiz Áquila (em filme inacabado de Wilson Coutinho) e Mário Fraga (*In Vitro*, do próprio Mario) também passaram por ali. O caso de Di Cavalcanti foi especial, improvisado sob as ordens de Glauber Rocha durante o velório do pintor. *Di/Glauber* (1977) e *Banda de Ipanema – A Folia de Albino* (Saraceni, 2002) retiraram o diretor de fotografia da sua zona de conforto e o atiraram no olho do furacão, sem tempo para cuidar do quadro ou da luz.

Afora episódios atípicos como aqueles, mesmo nos documentários nota-se a preocupação de Mario Carneiro com a composição e a iluminação das imagens. Em *Rio de Janeiro* (2003), por exemplo, há um diálogo cuidadoso da câmera com a cidade tal como retratada pelo cartunista francês. A procura dos tons, da luz e dos enquadramentos condizentes com os desenhos de Jano dá margem à criação de uma verdadeira parceria através dos dois suportes. Quando o suíço Michel Favre se propôs documentar a São Paulo do fotógrafo Geraldo de Barros em *Geraldo de Barros – Sobras em Obras* (1999), chamou Mario para ajudá-lo com a câmera e as luzes. Barros também comparava a fotografia à gravura, além de usar o recorte e a colagem em suas obras. Mario teve participação ativa



em todo o processo de criação do filme, que incluiu a dupla exposição da película para filmar a cidade "dentro" das fotos de Barros.

Era frequente que Mario Carneiro, ao se incorporar a equipes de filmes do gênero, assumisse também a função de consultor, creditada ou não, e às vezes passasse para a frente da câmera para falar sobre o personagem documentado. É o caso da série *Arte para Todos*, fotografada para Zelito Viana, que faz um painel da evolução da arte brasileira do barroco ao contemporâneo. Ou de *O Pintor*, que tem um depoimento seu sobre o mestre Iberê. Em *Carlos Oswald – O Poeta da Luz*, o diretor de fotografia aparece diversas vezes comentando a obra do pintor. Esse filme tem partes gravadas em vídeo digital mais tosco e espontâneo, mas as imagens em 35 mm da dupla Mario/Dib são primorosas na reinterpretação de elementos das telas de Oswald, ainda que atreladas ao mesmo espírito acadêmico do original.

Rio de Janeiro, 2003 fotograma | frame

Geraldo de Barros - Sobras em Obras, 1999 fotograma | frame



Garrincha, Alegria do Povo, 1963
fotograma | frame

THE POETICS OF SPACES

Mario once again takes on the role of both consultant and director of photography in the documentary *O Risco – Lúcio Costa e a Utopia Moderna*, by Geraldo Motta Filho (2003). We see Mario commenting on the Palácio Gustavo Capanema and scenes that he himself had filmed and narrated ten years earlier for José Reznik, with Lúcio Costa and Oscar Niemeyer strolling around the premises. *O Risco* provided another opportunity for Carneiro to put on his architect hat and focus the camera's eye on the lines of buildings and cities. The subjects include Parque Guinle, the skyscrapers of São Paulo, Brasília's Plano Piloto, the ruins of the Jesuit missions of the South and the old houses of Diamantina. Here too, Mario was in his element.

Although he produced few buildings – a house in Búzios, a store in Ipanema and very little much else -- he did work with Oscar Niemeyer and shared an architecture studio for eight years with Homero Leite, who had worked with Lúcio Costa. It was not uncommon to see him on location attending to some structural emergency. His occasional work as set designer also gave him the chance to take advantage of his understanding of the three-dimensionality of spaces. In the 1980s, Mario traveled with Fernando Coni Campos and Luiz Abramo to film Niemeyer's European works.

This project, however, was never completed due to disagreements between the filmmakers and the architect.

Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará (1978), directed, photographed and edited by Mario, is without a doubt one of the most beautiful short films about Brazil's architectural heritage. The majestic Amazon rainforest and churches of Belém are portrayed with reverence. Although the tone of the film is didactic, it does not lose its poetic sensibility. The short film *Primórdios da Arquitetura Brasileira* was made the following year.

Mario's penchant for filming architecture is apparent throughout his career beginning with his first films, made in the 1960s. The Capanema building is shown with elegant tracking shots in *Todas as Mulheres do Mundo*. Maracanã stadium is featured in *Garrincha*, elegant colonnades parade before the camera in *Capitu*, São Paulo's Municipal Theater and National Library are beautifully captured in films by Andrea Tonacci. The country's capital is shot brilliantly in *Brasília: Um Roteiro de Alberto Cavalcanti*, directed by Antonio Carlos Fontoura. Curitiba was the subject of his camerawork in an unfinished documentary by Sylvio Back. Numerous historic cities took their place in front of his camera in many of his films... Architecture and urban design, like traces of a passion not pursued, punctuated Mario Carneiro's career. His house was always full of architecture books, but he seems to make a sarcastic statement in *Gordos e Magros*, in which a tattered, moth-eaten copy of the book *Les Architectes Célèbres* is seen in big close up.

Mario Carneiro was multi-talented, iconoclastic, but always responsive to the harmony of forms. In the documentary *Iluminados*, by Cristina Leal (2008), Mario makes one of his last appearances on the set in a video shot especially for the film. As he explains his methods, he uses a phrase which aptly defines his career: "Beauty doesn't go out of style".

UMA POÉTICA DOS ESPAÇOS

Os créditos de consultoria e direção de fotografia se acumulam no documentário *O Risco – Lúcio Costa e a Utopia Moderna*, de Geraldo Motta Filho (2003). Mario Carneiro é visto comentando o prédio do Palácio Gustavo Capanema a propósito de cenas que ele mesmo filmara e narrara dez anos antes, para José Reznik, com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer caminhando nas imediações. *O Risco* dava mais uma oportunidade para o arquiteto vacilante deitar as lentes sobre as linhas de prédios e cidades. Lá estão os edifícios do Parque Guinle, os arranha-céus de São Paulo, o Plano-Piloto de Brasília, as ruínas das Missões no Sul, o casario de Diamantina. Aqui também, Mario estava em seu elemento.

Se não realizou muitos projetos profissionais – uma casa em Búzios, uma loja em Ipanema e pouco mais –, ele chegou a trabalhar com Oscar Niemeyer e manteve um escritório de arquitetura durante cerca de oito anos com o colega Homero Leite, que por sua vez tinha trabalhado com Lúcio Costa. Nas locações de cinema, não era incomum vê-lo tocando alguma pequena obra de emergência. De alguma forma, o trabalho eventual como cenógrafo também servia para aproximá-lo da tridimensionalidade dos espaços. Na década de 1980, Mario viajou com Fernando Coni Campos e Luiz Abramo para filmar a obra europeia de Niemeyer, num projeto que viria a ser abortado por causa de divergências entre os cineastas e o arquiteto.

Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará (1978), dirigido, fotografado e montado por Mario, é sem dúvida um dos mais belos curtas sobre o patrimônio arquitetônico brasileiro. A mata amazônica e as igrejas de Belém se sucedem com a majestade devida ao assunto, num didatismo que não perde de vista o acento poético. Esse filme foi seguido, um ano depois, pelo curta *Primórdios da Arquitetura Brasileira*.

Desde os primeiros filmes, nos anos 1960, pode-se testemunhar o gosto de Mario por filmar a arquitetura. O Capanema já se impunha em travellings elegantes de *Todas as Mulheres do Mundo*. O estádio do Maracanã em *Garrincha*; as colunas que desfilam em



Capitu; o Theatro Municipal de São Paulo e a Biblioteca Nacional vistosamente capturados nos filmes homônimos de Andrea Tonacci; a capital federal enquadrada com brio em *Brasília: Um Roteiro de Alberto Cavalcanti*, de Antonio Carlos Fontoura; a Curitiba que ele filmou para Sylvio Back em um documentário inacabado; as cidades históricas devassadas pela câmera em tantos filmes... O fato é que a arquitetura e o urbanismo pontuam a carreira de Mario Carneiro como resquícios de uma paixão deixada para trás. Sua casa sempre foi cheia de livros de arquitetura, mas em *Gordos e Magros* ele lançou uma ironia sobre o tema ao expor um exemplar do livro *Les Architectes Célèbres* completamente corroído e ocupado por traças enormes.

Assim era Mario Carneiro: múltiplo em aptidões, iconoclasta em espírito, mas sempre rendido à harmonia das formas. No documentário *Iluminados*, de Cristina Leal (2008), Mario é visto numa de suas últimas atuações num set de filmagem, em clipe rodado especialmente para o filme. Ao falar de seu método, usa uma frase que pode definir sua trajetória: "Beleza não sai de moda".



Sem título, 1994
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
55,7 x 75 cm

VDM



Sem título, 1986
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
25,5 x 34 cm

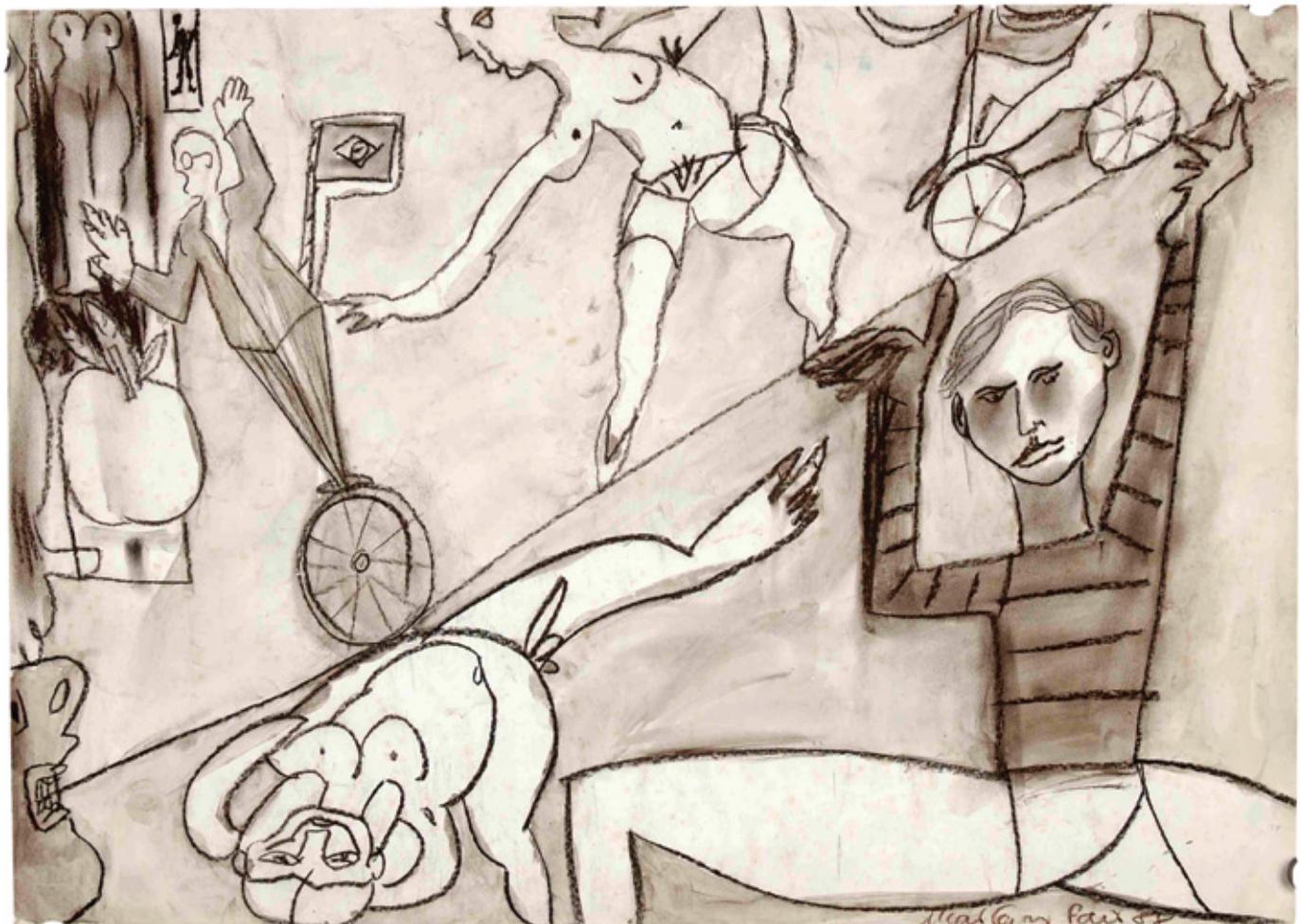


Sem título, 1987
técnica mista sobre papel
mixed medium on paper
23 x 28 cm

Galã, 1987
técnica mista sobre
papel camurça
mixed medium
on suede paper
23 x 32 cm



VDM



O Circo, Paris, 1988
lápis conté e nanquim sobre papel
conté and china ink on paper
54 x 75 cm
[O Mágico e o Delegado]

Sem título, década de 70
nanquim sobre papel
china ink on paper
55,6 x 76 cm



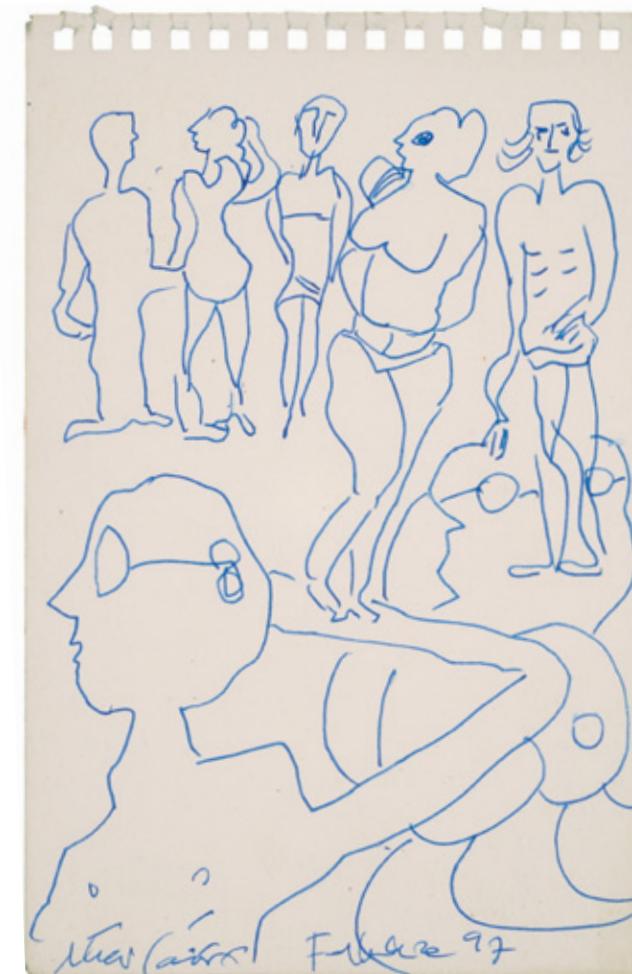
VDM



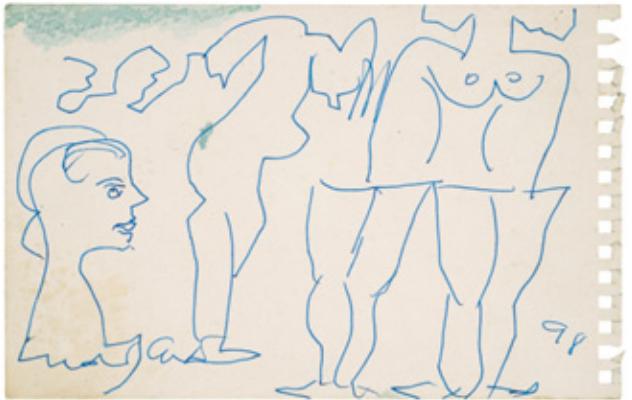
Sem título, 1997
desenho de set
aquarela
film set drawing
watercolor
21 x 13,5 cm



Sem título, 1997
desenho de set
aquarela
film set drawing
watercolor
21 x 13,5 cm



Fortaleza, 1997
desenho de set
lápis de cor
film set drawing
color pencil
21 x 13,5 cm



Hi Brazil, 1998
desenho de set
lápis de cor
film set drawing
color pencil
13,5 x 21 cm



Fortaleza, 1997
desenho de set
lápis de cor
film set drawing
color pencil
13,5 x 21 cm

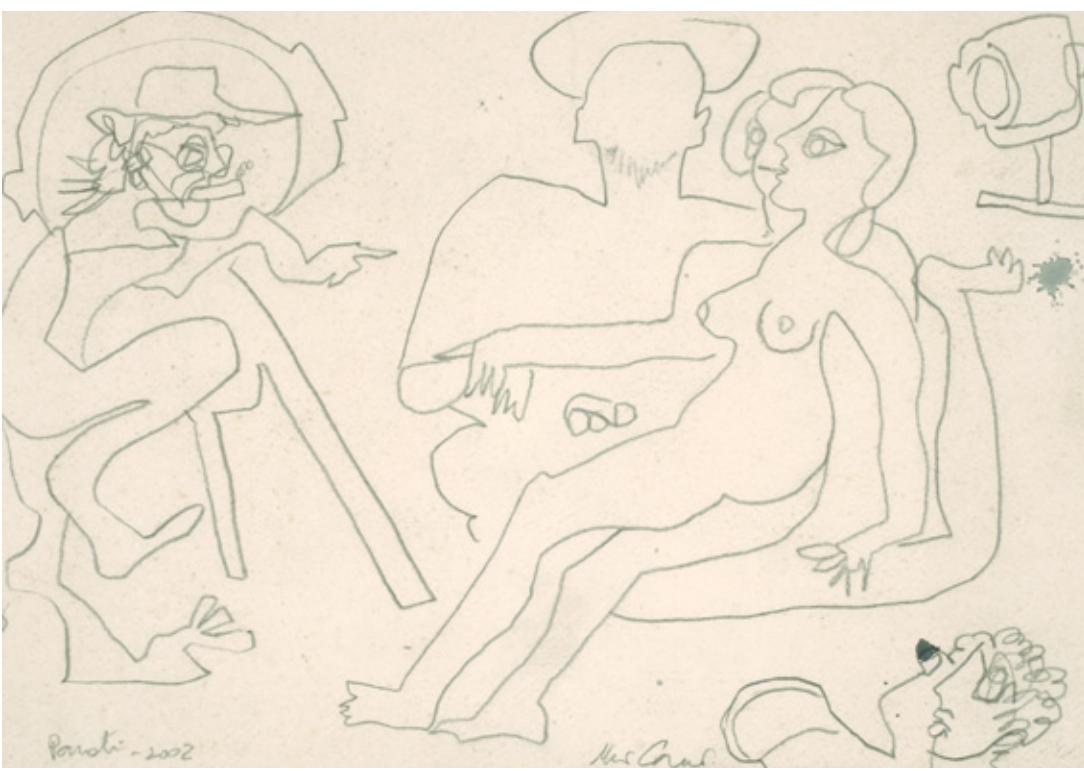
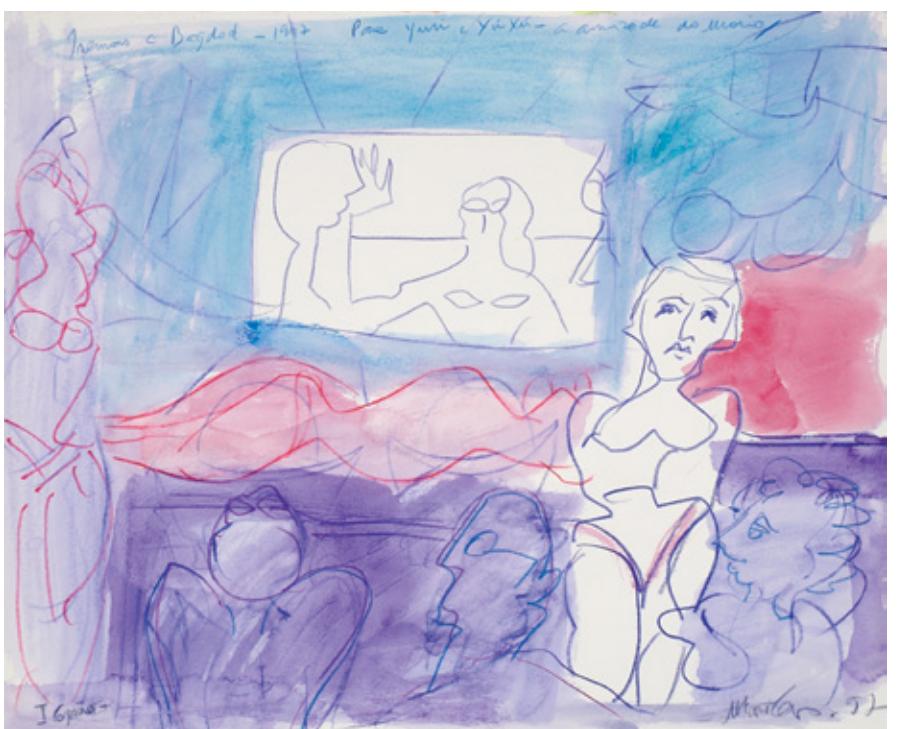


Sem título, s/d
desenho de set
lápis de cor e aquarela
film set drawing
color pencil and watercolor
13,5 x 21 cm



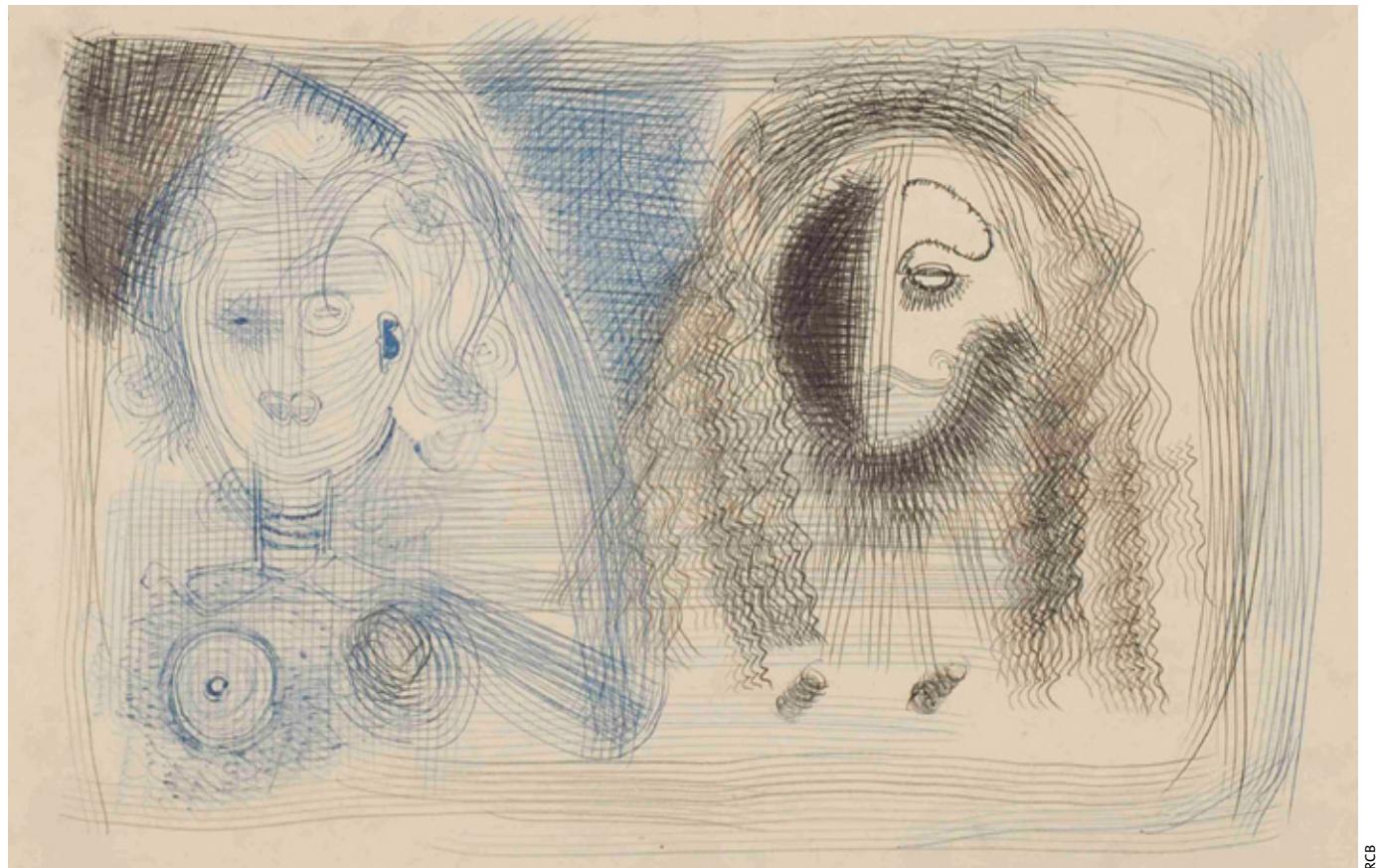
Ao Sol, 1994
desenho de set
lápis de cor e aquarela
film set drawing
color pencil and watercolor
55,5 x 75 cm

Iremos a Bagdá (sala de cinema),
1997
desenho de set
lápis de cor e aquarela
film set drawing
color pencil and watercolor
37 x 46 cm



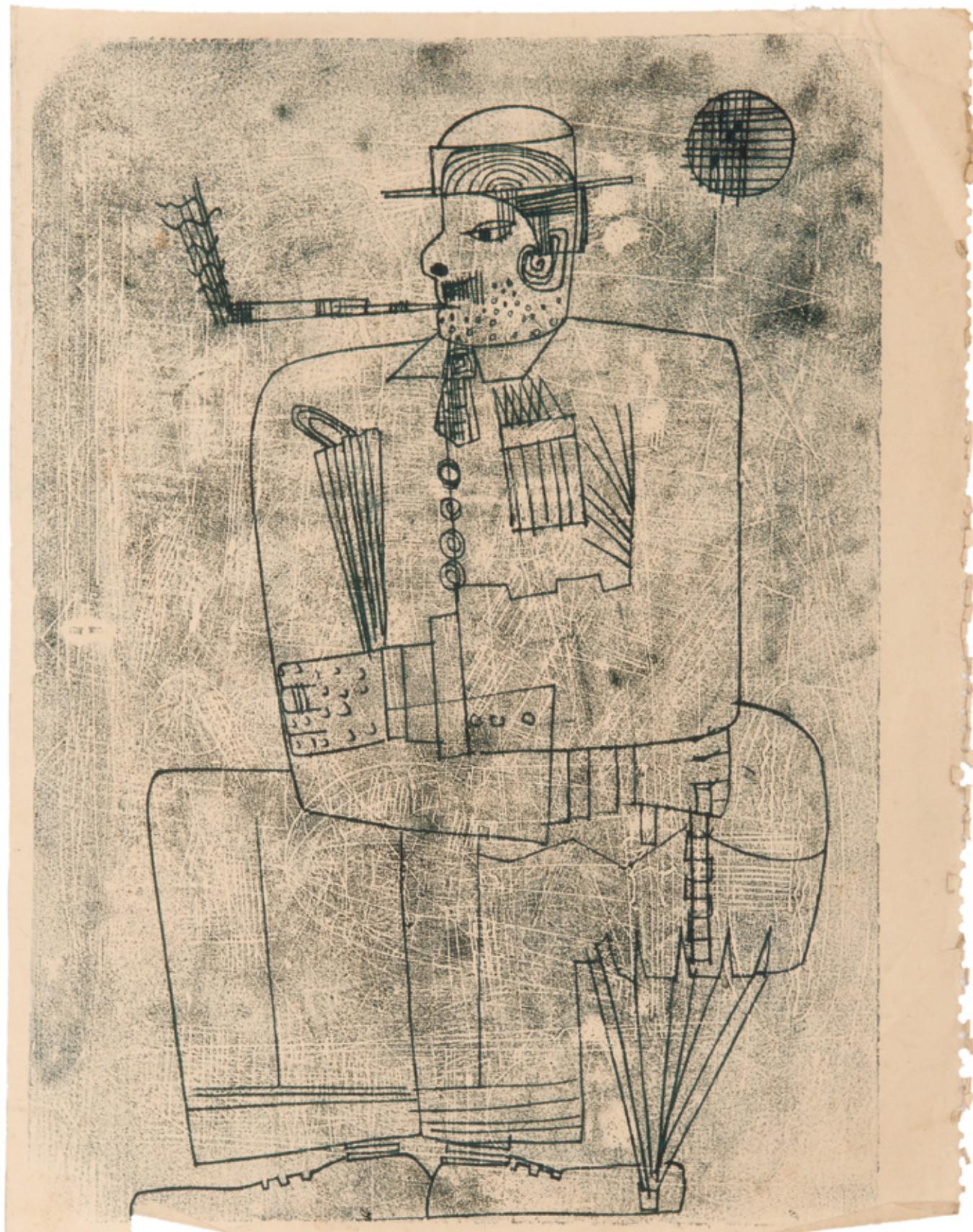
Frugal, 1986
desenho de set
lápis de cor
film set drawing
color pencil
21 x 35,5 cm

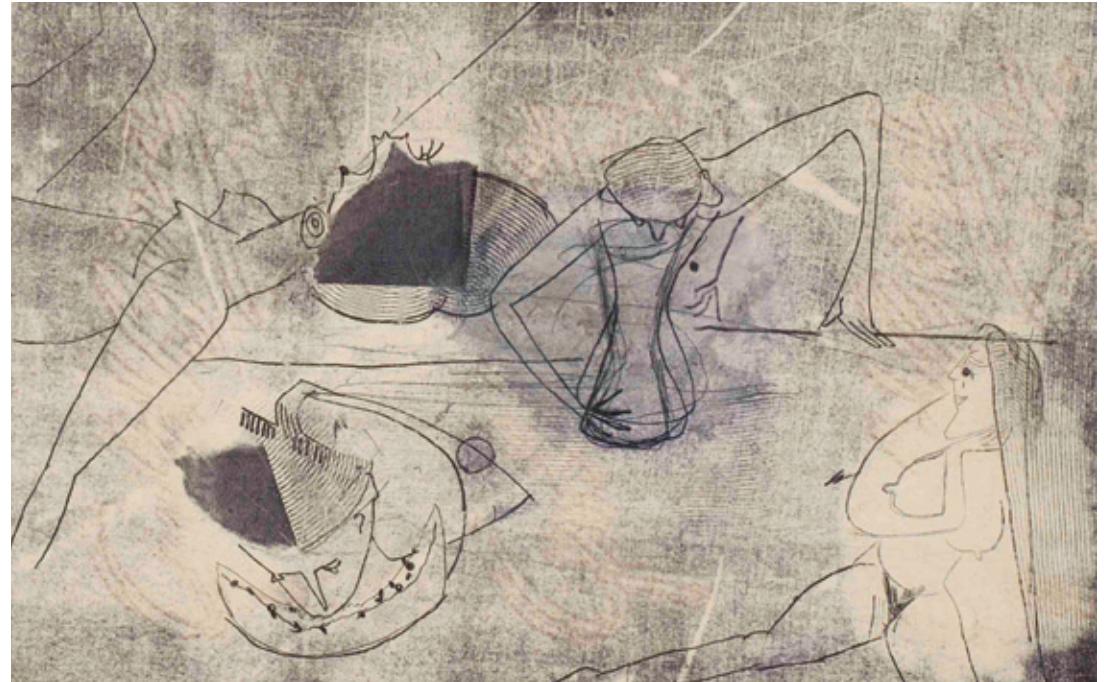
Parati, 2002
desenho de set
lápis de cor
film set drawing
color pencil
18 x 26 cm



Sem título, 1967
monotipia carbono sobre papel
carbon monotype on paper
21,5 x 33 cm

p. 137
Sem título, s/d
monotipia sobre papel
monotype on paper
29,5 x 26,5 cm





Sem título, 1967
monotipia carbono sobre papel,
monotipia a pente
carbon monotype on paper,
comb-made monotype
32 x 46 cm
[mancha 22,5 x 33,5 cm]

p. 139
A Lavagem das Tias, 1957
monotipia sobre papel
monotype on paper
42,8 x 75,8 cm

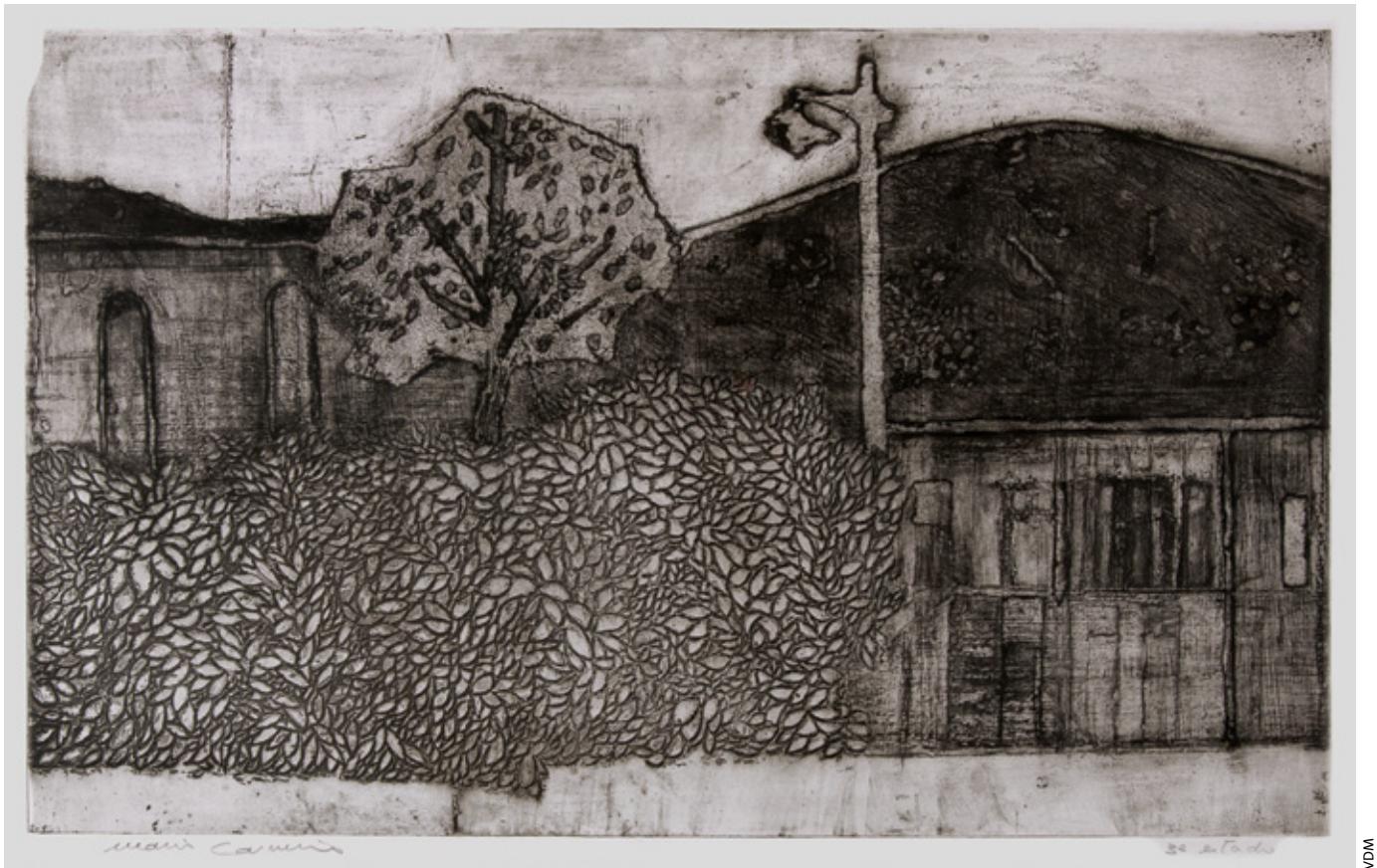




Sem título, s/d
gravura em metal
etching
13,5 x 10 cm
Coleção | Collection
Lucia Rebello

Sem título, s/d
gravura em metal
etching
42,2 x 65,6 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco

VDM



VDM

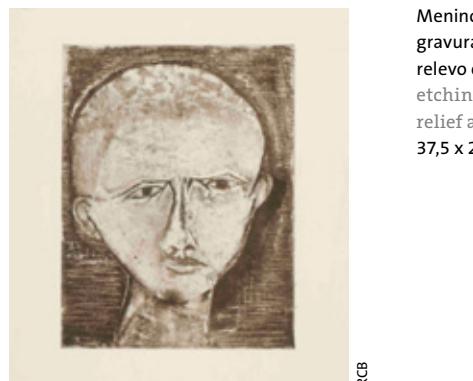
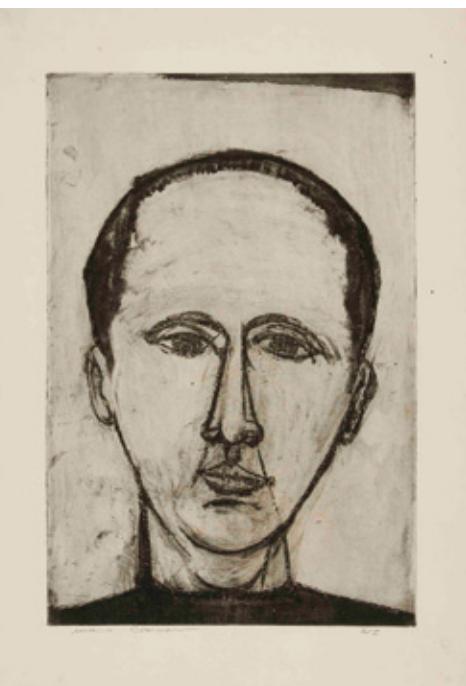


Autorretrato, s/d
gravura em metal,
água-tinta e água-forte
etching,
aquatint on paper
52,5 x 37,5 cm



Velho, 1953
gravura em metal,
ponta seca
etching
dry-point on paper
19,3 x 9,5 cm

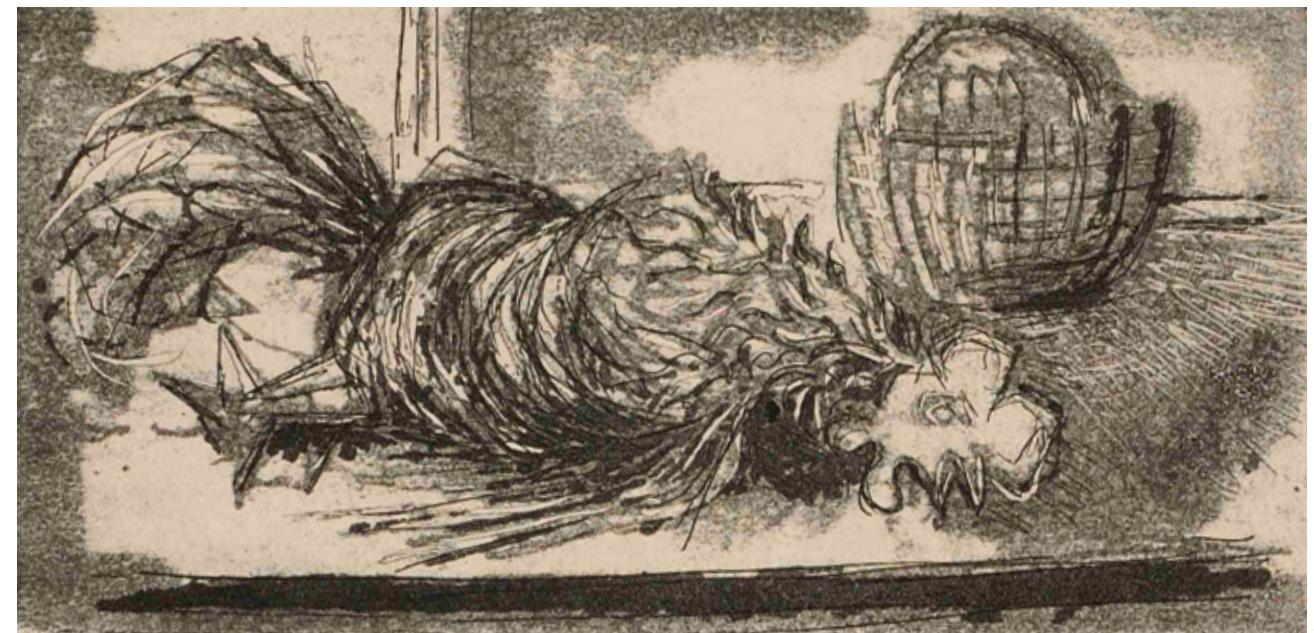
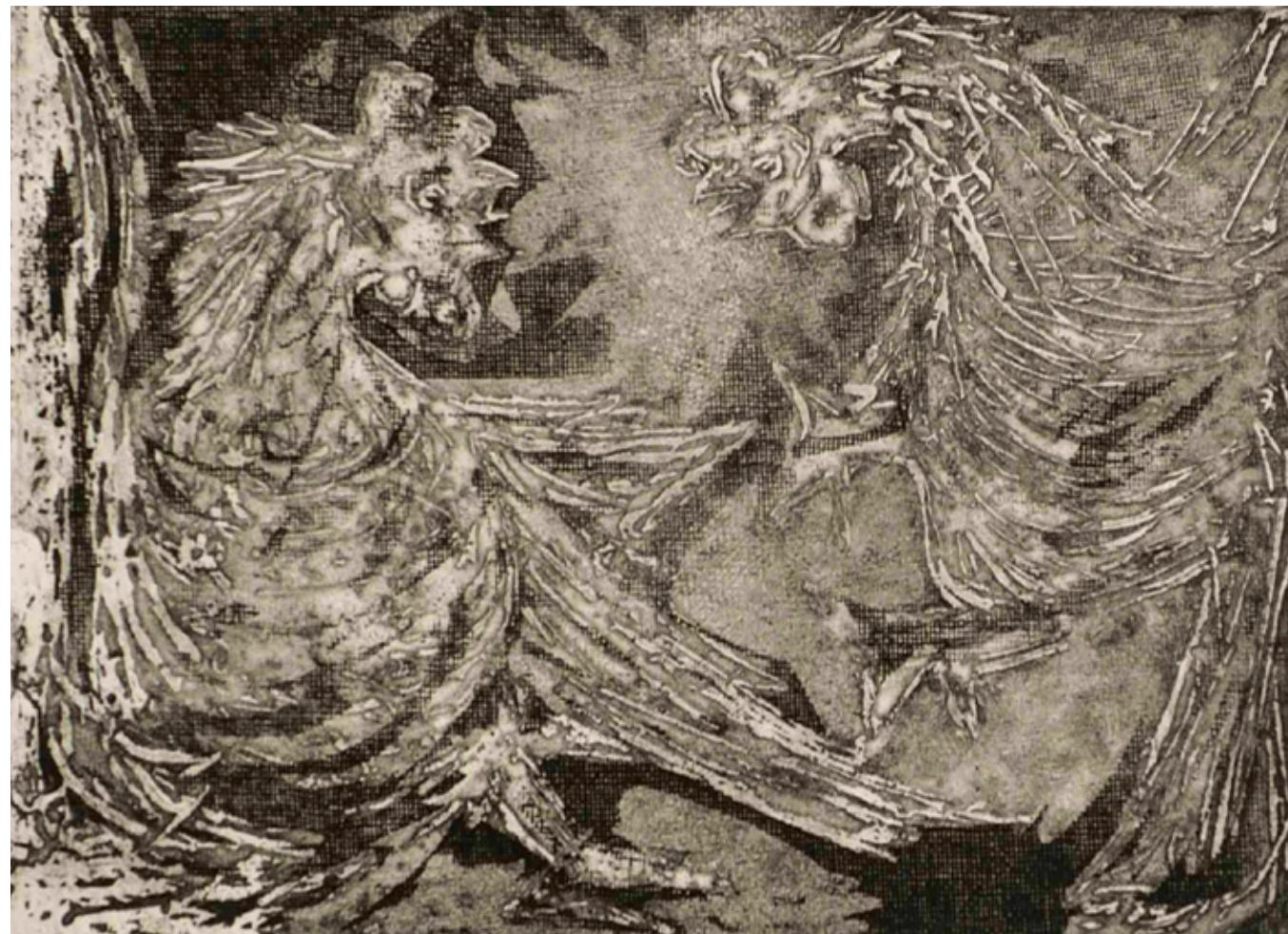
RCB



Menino I, 1953
gravura em metal,
relevo e água-tinta
etching
relief and aquatint on paper
37,5 x 26,5 cm

RCB

Telmo, 1956
gravura em metal,
relevo e água-tinta
etching
relief and aquatint on paper
65,5 x 44,6 cm



fotos RCB

As Onças, 1953
gravura em metal
relevo e água-tinta
etching
relief and aquatint on paper
16,5 x 52,5 cm

Galo Morto, 1952
gravura em metal
etching on paper
19,2 x 28 cm

p. 142
Briga da Galos, 1954
gravura em metal
relevo e água-forte
etching
and relief on paper
25 x 32,5 cm



VDM



VDM

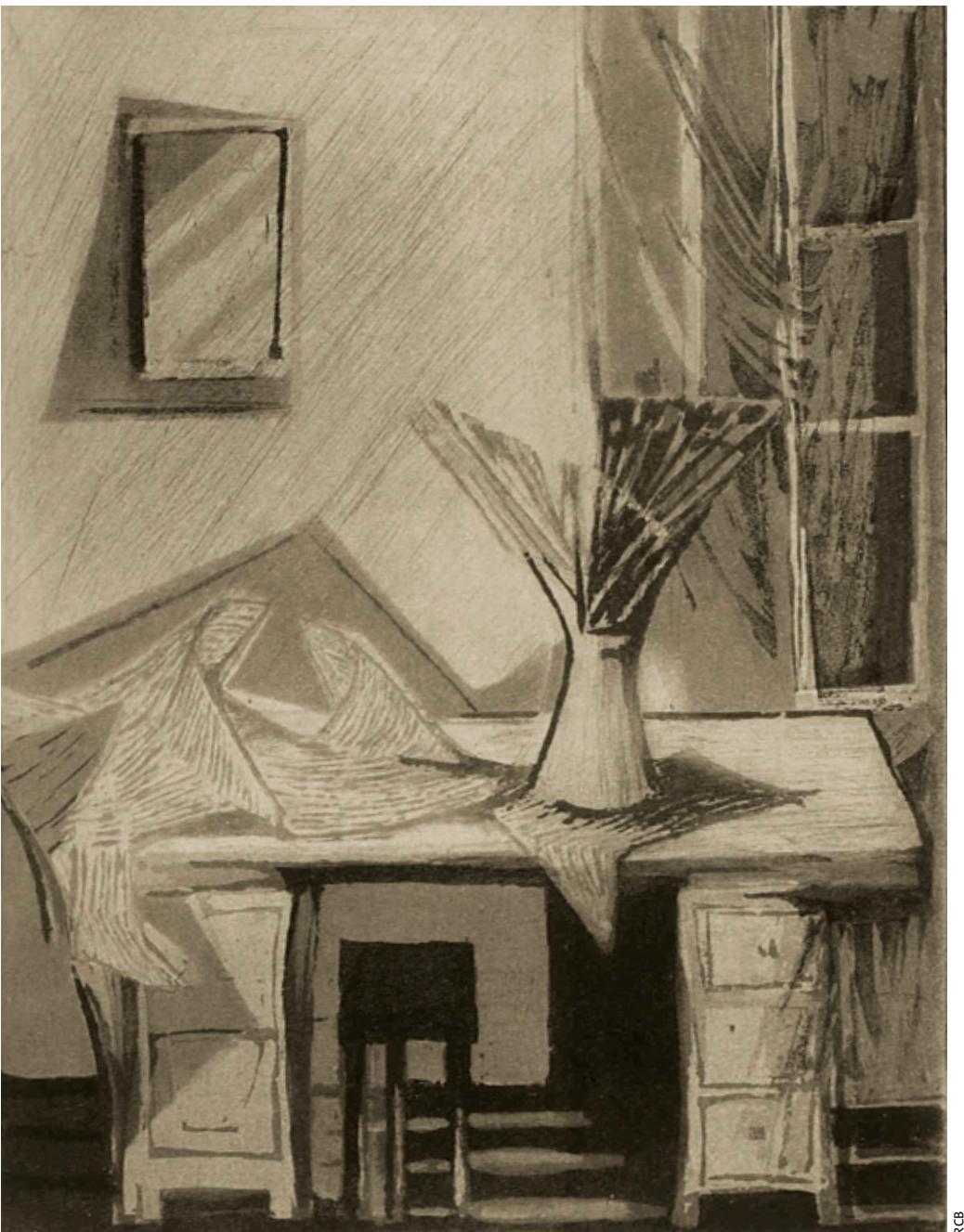
Sem título, s/d, 37/100
gravura em metal,
água-forte e água-tinta
etching and aquatint on paper
60 x 30 cm
Coleção | Collection
Monica e George Kornis
O MAM RJ possui a mesma gravura em sua coleção,
numerada 99/100, de 1958, doada pela Sociedade Amigos
da Gravura Raymundo Ottoni de Castro Maya
The same 1958's print numbered 99/100 was donated
by Sociedade Amigos da Gravura Raymundo Ottoni
de Castro Maya to the collection of the Modern Art
Museum in Rio de Janeiro

p. 144
Sem título, 1959
gravura em metal,
água-forte e água-tinta
etching and aquatint on paper
[prova do artista | artist's proof]
62 x 42 cm
Coleção | Collection
Monica e George Kornis

Sem título, s/d
nanquim, aquarela e lápis
sobre papel
china ink, watercolor and pencil
on paper
46,8 x 31,4 cm
Coleção | Collection
Vivi Nabuco

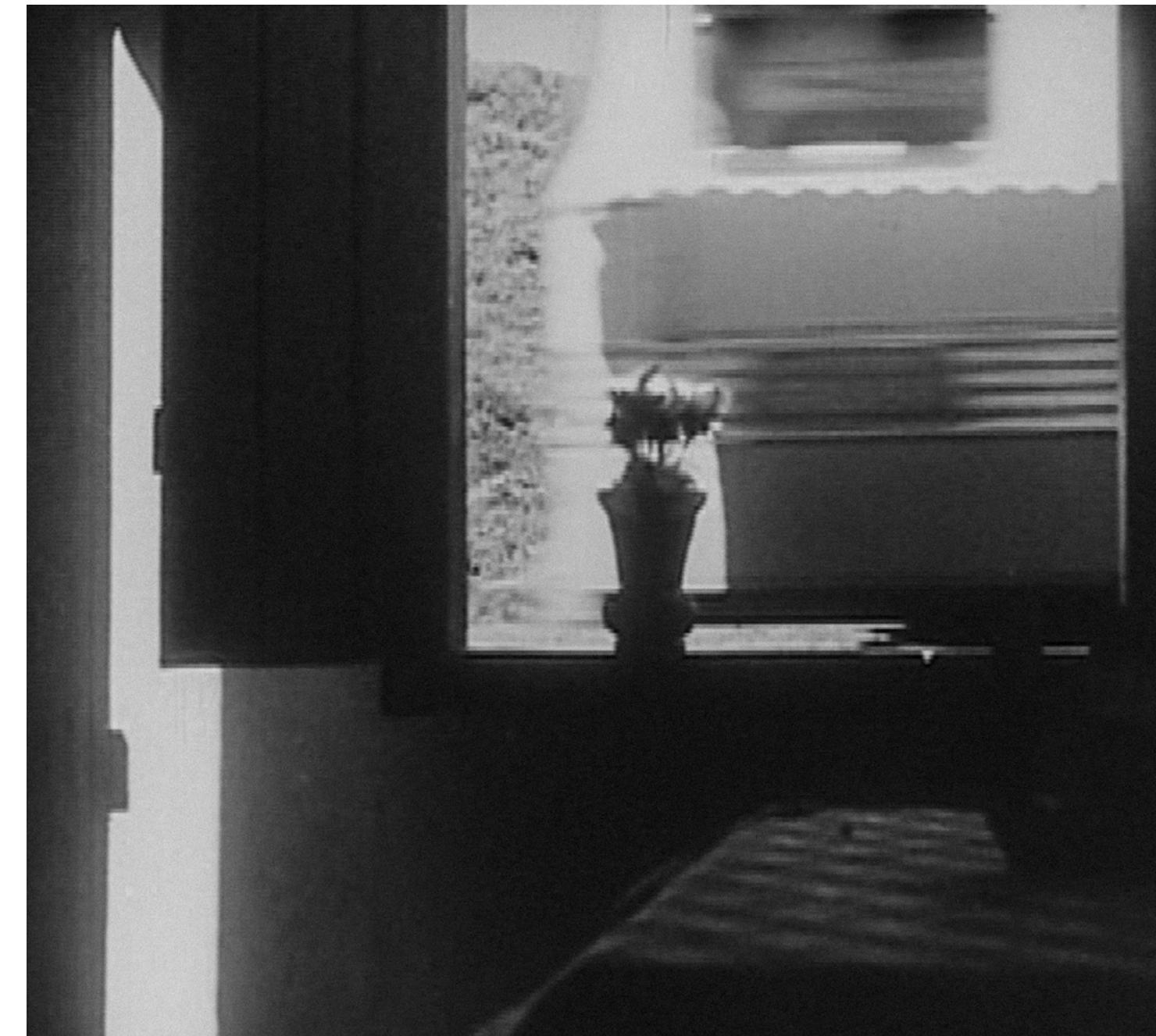


VDM



RCB

Interior, 1953
gravura, águ-a-tinta sobre papel
etching and aquatint on paper
[prova do artista | artist's proof]
23,5 x 18 cm



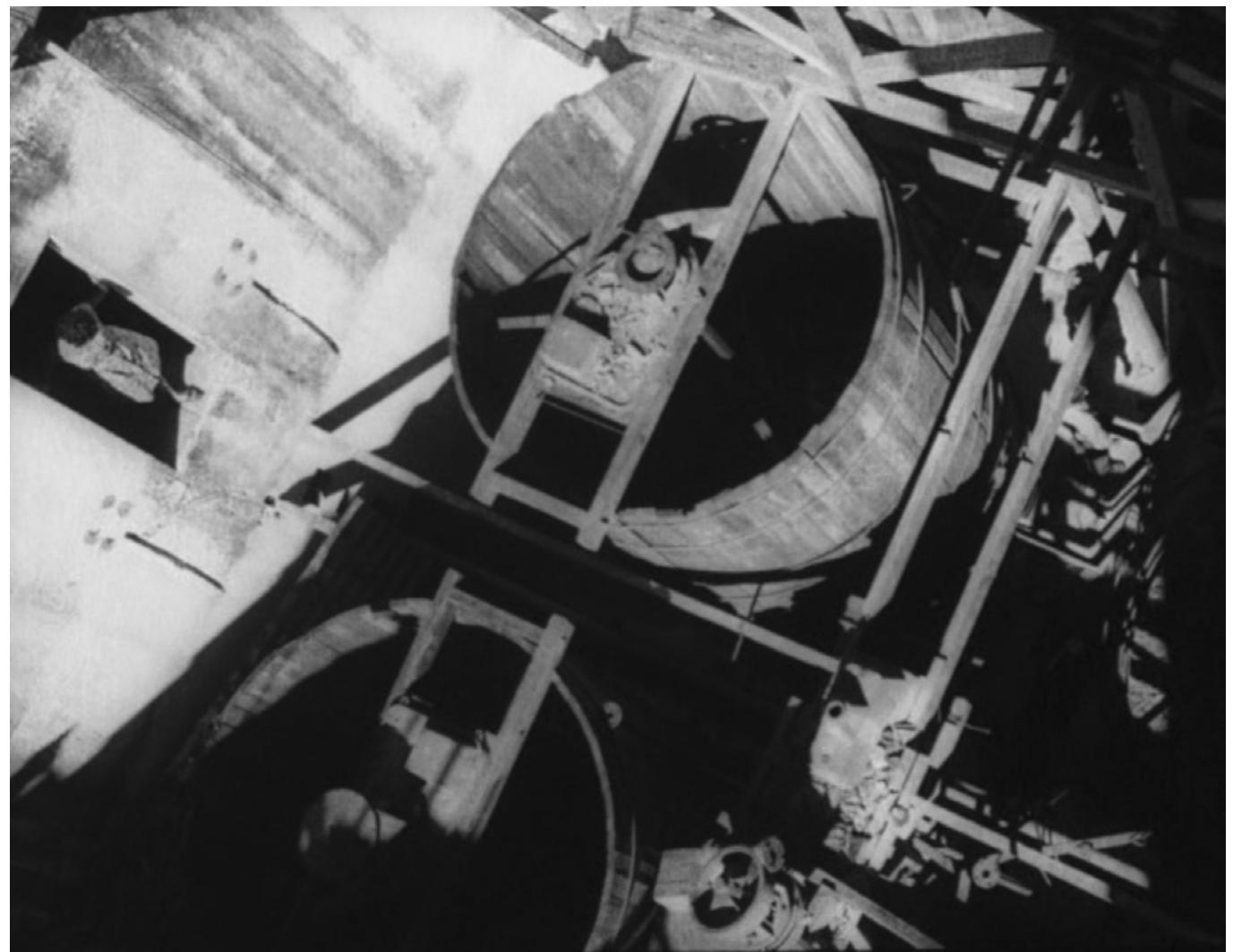
Arraial do Cabo, 1959
fotograma | frame



Semana Santa em Outro Preto, 1970
fotogramas | frames



Milton Dacosta - Íntimas Construções, 1998
foto | frame



Porto das Caixas, 1962
fotogramas | frames



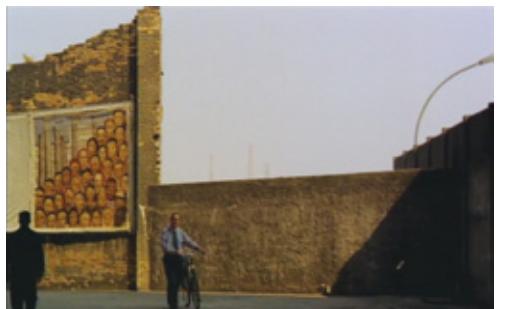


O Mágico e o Delegado, 1983
fotogramas | frames

p. 152
Arraial do Cabo, 1959
fotogramas | frames

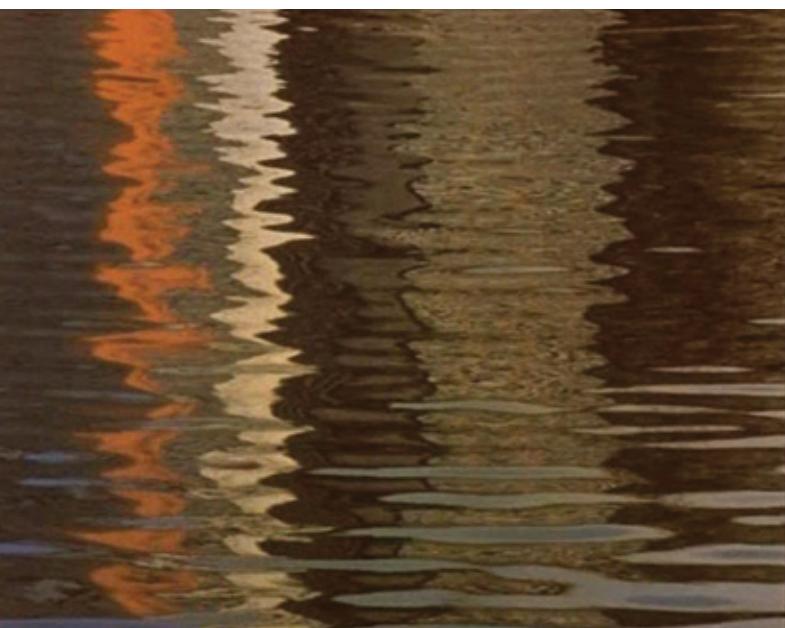
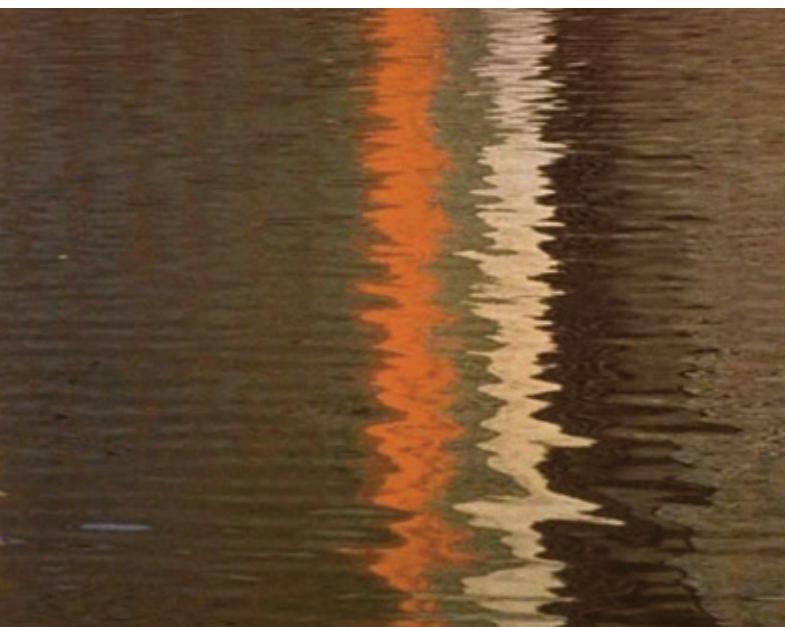
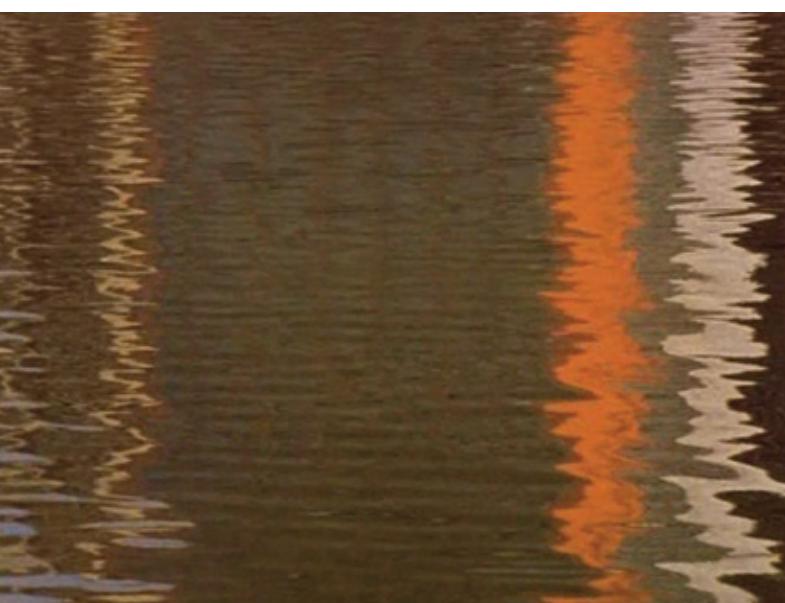


Semana Santa em Ouro Preto, 1970
fotogramas | frames



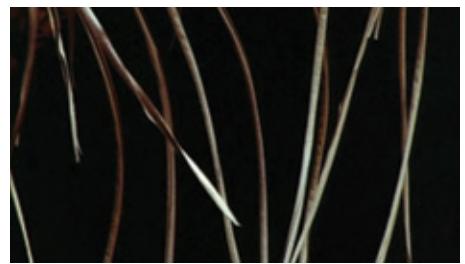
Enigma de Um Dia, 1996
fotogramas | frames

p. 157
Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife, 2003
fotogramas | frames





500 Almas, 2004
fotogramas | frames



falas, escritos e documentos

speeches, writings
and documents

Posterity

For Mario Carneiro

My grandfather's black vest rode on
a black ass and posed for portray
The vest became dust
of the ass we know nothing
and my grandfather went nuts

Cacaso

[pg. 15 of the book *Mar de Mineiro*]



foto Pedro de Moraes

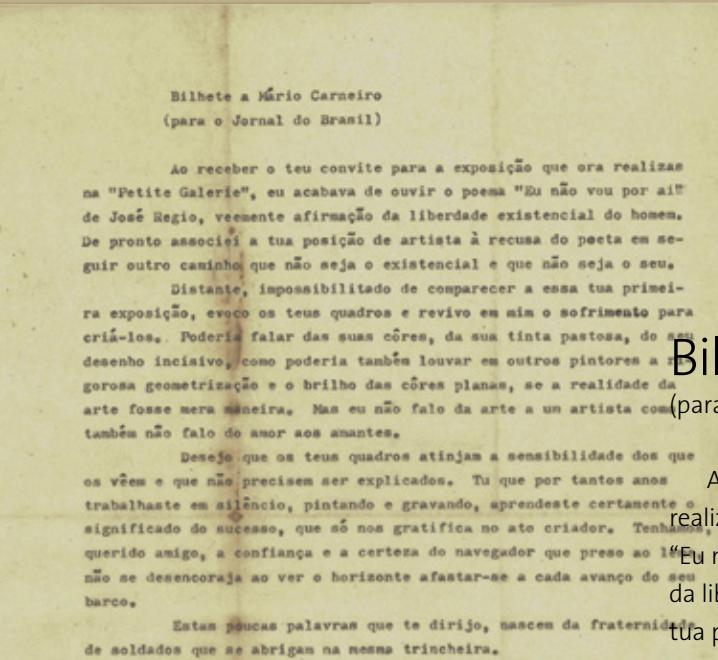
Posteridade

Para Mario Carneiro

O colete preto de meu avô montava num burro
preto e posava para retrato
O colete virou sorvete
do burro não mais se soube
e meu avô ficou demente

Cacaso

[pg. 15 do livro *Mar de Mineiro*]



Note to Mário Carneiro

(for Jornal do Brasil)

When I received your invitation to the exhibition you are currently realizing at Petite Galerie, I had just heard the poem "Eu não vou por aí" (I don't go around), written by José Regio, an enthusiastic assertion of man's existential freedom. Immediately I identified your condition as an artist with the poet's refusal to go another way that is not the existential and his own.

Being away and not able to attend this first exhibition of yours, I evoke your paintings and revive in myself all the suffering you must have been through to create them. I could talk about your colors, your pasty paints, your incisive drawing, and praise in other painters their strict geometric forms and the gloss of plane colors, if the reality of art were mere manner. Yet I do not speak of art to an artist as well as I do not speak of love to lovers.

I wish that your paintings may reach the sensibility of those who see them and that they do not need to be explained. You who for so many years have worked in silence, painting and engraving, learned for sure the meaning of success, which only gratifies us in the creative act. Let us have, dear friend, the trust and the conviction of the navigator who, stuck to the helm, is not discouraged when he sees the horizon become far away at each progress of his vessel.

These few words that I address to you are born from the fraternity of soldiers who seek refuge in the same trench.

Affectionately yours,

Iberê Camargo | Porto Alegre, May 16th 1969

Bilhete a Mário Carneiro (para o Jornal do Brasil)

Ao receber o teu convite para a exposição que ora realizas na "Petite Galerie", eu acabava de ouvir o poema "Eu não vou por aí" de José Regio, veemente afirmação da liberdade existencial do homem. De pronto associei a tua posição de artista à recusa do poeta em seguir outro caminho que não seja o existencial e que não seja o seu.

Distante, impossibilitado de comparecer a essa tua primeira exposição, evoco os teus quadros e revivo em mim o sofrimento para criá-los. Poderia falar das suas cores, da sua tinta pastosa, do seu desenho incisivo, como poderia também louvar em outros pintores a rigorosa geometrização e o brilho das cores planas, se a realidade da arte fosse mera maneira. Mas eu não falo da arte a um artista como também não falo do amor aos amantes.

Desejo que os teus quadros atinjam a sensibilidade dos que os vêm e que não precisem ser explicados. Tu que por tantos anos trabalhaste em silêncio, pintando e gravando, aprendeste certamente o significado do sucesso, que só nos gratifica no ato criador. Tenhamos, querido amigo, a confiança e a certeza do navegador que preso ao leme, não se desencoraja ao ver o horizonte afastar-se a cada avanço do seu barco.

Estas poucas palavras que te dirijo, nascem da fraternidade de soldados que se abrigam na mesma trincheira.

Afetuosamente, do teu

Iberê Camargo

Porto Alegre, 16 de maio de 1969

Distante, impossibilitado de comparecer a essa tua primeira exposição, evoco os teus quadros e revivo em mim o sofrimento para criá-los. Poderia falar das suas cores, da sua tinta pastosa, do seu desenho incisivo, como poderia também louvar em outros pintores a rigorosa geometrização e o brilho das cores planas, se a realidade da arte fosse mera maneira. Mas eu não falo da arte a um artista como também não falo do amor aos amantes.

Desejo que teus quadros atinjam a sensibilidade dos que os veem e que não precisem ser explicados. Tu que por tantos anos trabalhaste em silêncio, pintando e gravando, aprendeste certamente o significado do sucesso, que só nos gratifica no ato criador. Tenhamos, querido amigo, a confiança e a certeza do navegador que preso ao leme, não se desencoraja ao ver o horizonte afastar-se a cada avanço do seu barco.

Estas poucas palavras que te dirijo, nascem da fraternidade de soldados que se abrigam na mesma trincheira.

Afetuosamente, do teu

Iberê Camargo | Porto Alegre, 16 de maio de 1969

Friedlaender

MARIO CARNEIRO

Cats made of darkness
And flowers grow from slime-fed mouths.

Purple moons, ballads
Rhyming with the light
Of millenary stars, incrusted
On hard rocks of death

Mud-made is the music
Permeating your spaces,
Wing traces on foam
Silence amidst footprints
deep-seated on concrete,
Where through lines and leaves
Fossilized souls
Of these venereal and vegetal
Women glide.
And an eternal breeze
Blows their hair
In the drowned humidity
Where vessels sleep
And from nestling seaweeds
Winged creatures were born
Trajectories in parallel:
Sea-flower and birdling.
And cats made of darkness
Align the arch of their back
In the lines of these breasts
Dark millenary moonlike shadows
Incrustated on hard rocks of death.

Friedlaender

Há gatos feitos de escuro
E flores nascem das bocas
Alimentadas de limo.
Luas roxas, redondilhas
Que rimam com a luz dos astros
Milenares, incrustados
Em dura rocha de morte

É feita de barro a música
Que percorre teus espaços,
Marcas de asas na espuma
Silêncio por entre os passos
Indeléveis na argamassa,
Onde por pautas e folhas
Deslizam fossilizadas
Estas almas de mulheres
Venéreas e vegetais.

E há ventos de eternidade
Desgastando estes cabelos
Na submersa umidade
Em que dormem as caravelas
E destas algas em ninho
Brotaram bichos alados
Trajetórias paralelas,
Flor de mar e passarinho.
E os gatos feitos de escuro
Ajustam a curva do dorso
No percurso destes seios
Escuras manchas de lua,
Milenares, incrustadas
Em dura rocha de morte.

Friedlaender

MARIO CARNEIRO

Há gatos feitos de escuro
E flores nascem das bocas
Alimentadas de limo.
Luas roxas, redondilhas
Que rimam com a luz dos astros
Milenares, incrustados
Em dura rocha de morte

É feita de barro a música
Que percorre teus espaços,
Marcas de asas na espuma
Silêncio por entre os passos
Indeléveis na argamassa,
Onde por pautas e folhas
Deslizam fossilizadas
Estas almas de mulheres
Venéreas e vegetais.

E há ventos de eternidade
Desgastando estes cabelos
Na submersa umidade
Em que dormem as caravelas
E destas algas em ninho
Brotaram bichos alados
Trajetórias paralelas,
Flor de mar e passarinho.
E os gatos feitos de escuro
Ajustam a curva do dorso
No percurso destes seios
Escuras manchas de lua,
Milenares, incrustadas
Em dura rocha de morte.



Colagem, impressão e pintura do período em que MC frequentou o curso de gravura no ateliê de Friedlaender

Collage, printing and painting from the period in the printmaking course taught by Friedlaender
Paris, 1953



EVOCAÇÃO DE MARIO

Mario morava perto do mar. Na Nascimento Silva, num apartamento-estúdio térreo (ele temia andares altos), Ipanema, Oceano Atlântico. Chegava na praia muito chique: de camisa social azul clara desabotoada, de boa qualidade, bem cômoda pelos anos de uso para aquele fim, com um maço de cigarros no bolso e calção azul-marinho. Poderia sair dali, passar em casa para vestir uma calça de brim bege e calçar, sem meias, mocassins do mesmo tom e ir direto para qualquer salão. Sua elegância era natural, sem esforço ou pose. Era um *causer* inato que disfarçava sua gagueira com pigarros estratégicos e a mímica de suas longuíssimas mãos, que lembravam as de Murilo Mendes: seus muitos dedos de prosa regiam a conversação e, quando preciso, aproximavam a interlocutora, que já tinha caído na rede tecida por sua fala *saccadée* e gesticulação de maestro.

Quanto eu estava para fazer 40 anos, em fevereiro de 1980, e entrar para sempre na Casa dos Enta (casa ou prisão?), resolvi passar por esse transe com algum amigo que já o tivesse experimentado. Escolhi Mario, por sua sabedoria inteligente e companheira, que estava filmando *Chico Rei*, de Walter Lima Jr., em Ouro Preto, e me mandei para lá; ao chegar, tarde da noite, ele foi logo me avisando, de boina preta tipo Guevara na cabeça: estamos em guerra! Havia um desentendimento entre os produtores, se não me engano alemães, e a equipe brasileira. Mario tinha escondido as latas do filme debaixo da cama. Nunca tinha visto uma filmagem e nos 15 dias que passei na cidade continuei sem ver. Se por um lado foi ruim, por outro foi bom, pois conversamos bastante. Eu tinha assunto novo e importante: acabara de me separar daquela que, poucos anos depois iria ser sua mulher, de papel passado e tudo. Mas antes desse casamento, que o fez feliz, namoramos uma mesma moça, cada um no seu tempo, é claro.

Além da gagueira, do amor pelo cinema, pela pintura (o livro de cartas de Mario e Iberê Camargo é uma primorosa lição de artes plásticas) e pela poesia que há em todas as coisas, tínhamos outros pontos em comum, portanto. Por isso mesmo, a dedicatória escrita num belo desenho que me deu: "Nasceu feito para meu irmão Armando", tem tudo a ver. De fato, ele foi, para esse filho único, num período importantíssimo da vida dele, um irmão: um irmão maior.

Armando Freitas Filho | abril 2013

EVOKING MARIO

Mario lived close to the sea. In Rua Nascimento Silva, in a ground floor studio-flat (he feared high floors), Ipanema, near the Atlantic Ocean. He would go to the beach in high style, wearing a faded blue dress shirt, of good quality, made comfortable by years of wear to that purpose, a packet of cigarettes in his pocket and marine-blue bathing trunks. He could leave, go home to change, put on beige slackers, moccasins in the same color, without socks, and go to any salon. His elegance was a natural, effortless, unaffected thing. He was natural-born causer disguising his stammering as he strategically clearing his throat and gesturing with his extremely long hands, which resembled those of Murilo Mendes: his loquacity conducting the conversation and, if necessary, they would attract any girl, who had already fallen in the fishnet woven by his saccadé speech and conductor's gesticulation.

When I was about to turn 40, in February 1980, and become a middle-aged man, I decided to spend this moment with some friend who had already gone through this experience. For his acute and friendly wisdom I chose Mario, who was shooting *Chico rei*, directed by Walter Lima Jr., in Ouro Preto, and I went there. On arriving late at night he, wearing a Guevara-like black beret, warned me without delay: "We're at war!". There was a disagreement between — if I'm not mistaken — the German producers and the Brazilian crew. Mario had hidden the film cans under his bed. I had never seen a shooting in my life and during the fifteen days I spent in the city I did not see any. If on the one hand it was bad, it was something good on the other, for we talked a lot. I had a new and important issue to deal with: I had just parted with the one who a few years later would become his legal wife. But before this marriage, which made him happy, we dated the same girl, each at his turn surely.

Besides our stammering, our love for films, for painting (the book of letters between Mario and Iberê Camargo is an excellent class of plastic arts), and for the poetry that exists in all things, we had other points of contact. Therefore his dedication written on a nice drawing he gave me: "It was born for my brother Armando" is very appropriate. In fact he was for this only son — in a very important period of my life — like a brother: a greater brother.

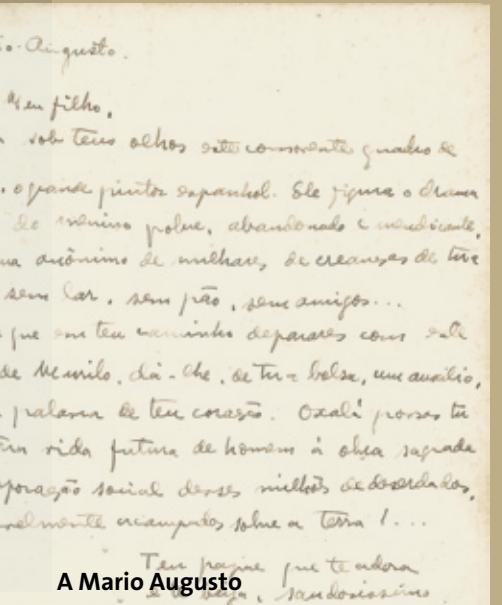
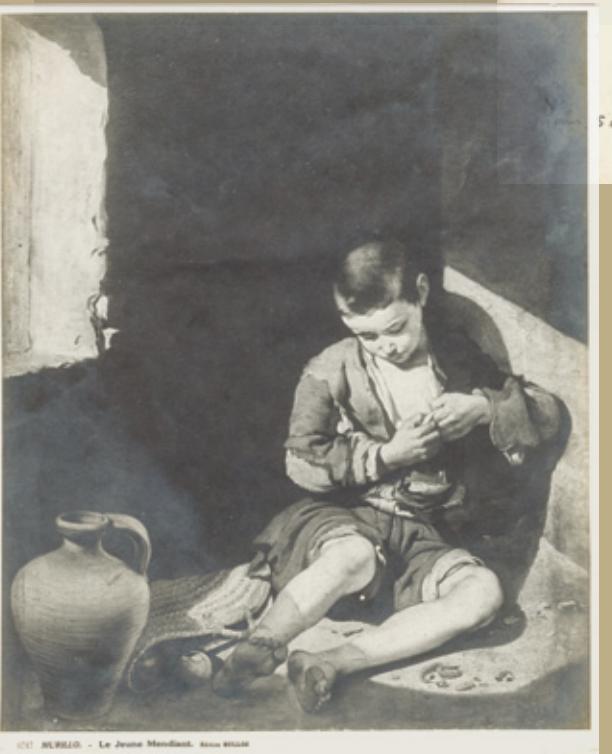
Armando Freitas Filho | April, 2013

To Mario Augusto

My son,
keep under your eyes this moving
painting by Murillo, the great Spanish
painter. It depicts the dolorous
drama of a poor boy, abandoned and
mendicant, the anonymous drama
of thousands of children your age,
homeless, breadless, friendless...
Whenever you come across on your
way with Murillo's boy, give him an
aid from your pocket and a word
from your heart. Let us hope you can
devote your future life as a man to the
sacred duty of socially incorporating
these millions of disinherited people,
miserably camped on earth!
From your daddy, who loves you and
kisses you, missing you so much

Paulo

Paris, September 5th 1938



A Mario Augusto

Meu filho,
guarda sob teus olhos este comovente quadro de
Murillo, o grande pintor espanhol. Ele figura o drama
doloroso do menino pobre, abandonado e mendicante,
um drama anônimo de milhares de crianças de tua
idade, sem lar, sem pão, sem amigos...
Sempre que em teu caminho deparares com este
menino de Murillo, dá-lhe, de tua bolsa, um auxílio, e
uma palavra de teu coração. Oxalá possas tu votar tua
vida futura de homem à obra sagrada de incorporação
social desses milhões de deserdados, miseravelmente
acampados sobre a terra!
Teu papai que te adora e te beija, saudosíssimo

Paulo

Paris, 5 de setembro de 1938

For Mario Carneiro¹

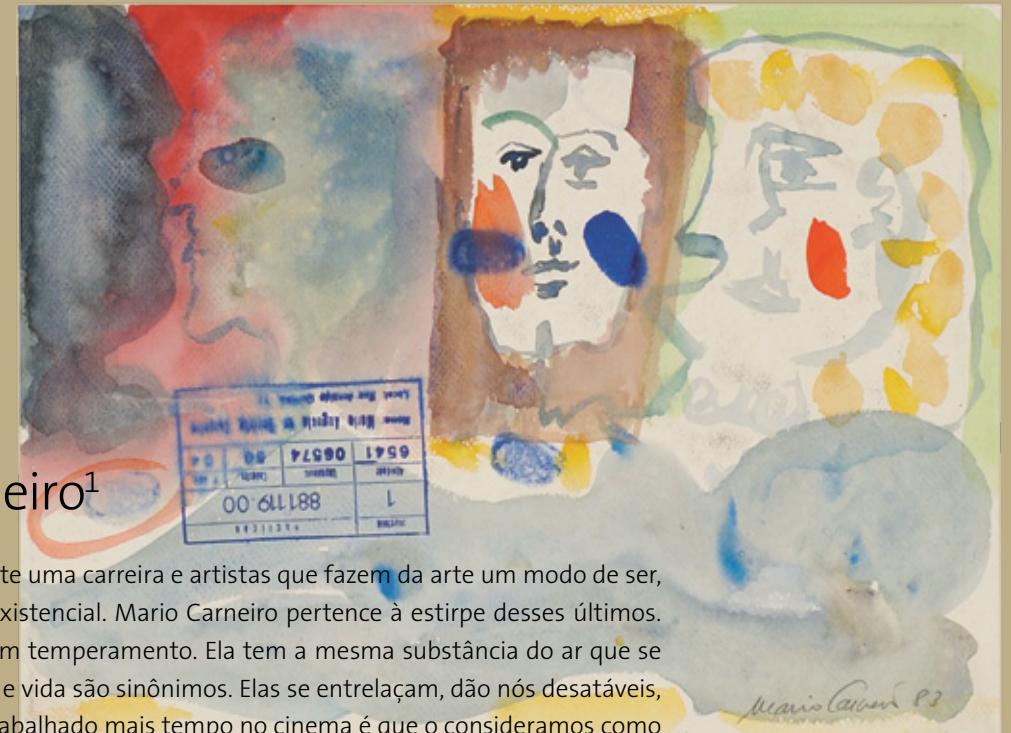
There are artists that out of art make a career and artists that transform art in a way of being, a spirit, an existential sensibility. Mario Carneiro belongs to the latter type. For him art is more than a temperament. It has the same substance found in the air we breathe. It is life. For Mario, art and life are synonyms. They intertwine, knot in a way that cannot be untied. Thus we consider him a cinematographer because he worked longer with cinema, or called him film-maker when he directed his film. Mario, however, is more than a form in this chain of forms we refer to as art. As a cinematographer he is no doubt a master. It was through a mere detail in the circumstances of the life and history of a culture that Mario decided to be a master in cinema. He is one of the doormen of Cinema Novo, and much of the plastic beauty we admire in the films belonging to that era is a result of the wise look Mario would give to a plan, a sequence, a landscape, a face or a mood. The wise look. That is where everything happens. When he is praised as a man of cinema, people forget the ancestral plot that sets going his approach to the things he perceived and later filmed. One forgets the paintings, the engravings, the lessons with Iberê Camargo; one forgets that the wisdom of this look we love so much, when it reveals a shot image, was depurated before by 500 years of visual history. As art is in life and life in art, Mario made more cinema. Yet one knows that he could do anything: drawings, engravings, paintings and sculptures, imprinting his mastery in any of these forms and means. If he spent most of his life painting, we would be here praising his mastery – and moved and sad because he did not make much cinema. Still what we see in his extensive talent is not a miserly saving of time, which would limit a destiny. It is because Mario is in everything: highly personal, ironic, elegant, dilating the boundaries of forms, where he reigns wonderfully unique. Besides, Mario is a gentleman. It is as if on top of that he offered, adding to our pleasure in life, this human refinement.

Wilson Coutinho

1

This text was written on August 21, 1990, on the occasion of Mario Carneiro's individual exhibition, Passeio pelo olhar de Mario Carneiro, at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.

Oficialmente, 1983
acquarela sobre papel e
carimbo profissional,
water color and stamp
on paper
24 x 32 cm
Coleção Hileana Carneiro



Para Mario Carneiro¹

Existem artistas que fazem da arte uma carreira e artistas que fazem da arte um modo de ser, um espírito, uma sensibilidade existencial. Mario Carneiro pertence à estirpe desses últimos. A arte, para ele, é mais do que um temperamento. Ela tem a mesma substância do ar que se respira. É a vida. Para Mario, arte e vida são sinônimos. Elas se entrelaçam, dão nós desatáveis, de modo que, somente por ter trabalhado mais tempo no cinema é que o consideramos como fotógrafo ou quando realizou o seu filme o denominamos de cineasta. Mas Mario é mais do que uma forma na cadeia de formas do que se designa como arte. Como fotógrafo de cinema, sem dúvida, é um mestre. Por puro detalhe das circunstâncias da vida e da história de uma cultura é que Mario resolveu ser mestre no cinema. Ele é um dos porteiros do Cinema Novo, e muito da beleza plástica que admiramos nos filmes daquela época é fruto do olhar sábio, que Mario depositava em um plano, em uma sequência, em uma paisagem, em um rosto ou em uma atmosfera. O olhar sábio. É por aí que se passa tudo. Quando ele é elogiado como homem de cinema, esquece-se da trama ancestral que desencadeia a sua abordagem das coisas percebidas, e depois filmadas. Esquece-se a pintura, as gravuras, as lições com Iberê Camargo; esquece-se que a sabedoria desse olhar, que tanto amamos, quando nos revela uma imagem filmada, foi antes depurado por mais de 500 anos de História visual. Como a arte está na vida e a vida na arte, Mario fez mais cinema. Sabe-se, porém, que ele pode fazer de tudo: desenhos, gravuras, pinturas e esculturas. E calcar a sua maestria em qualquer dessas formas e meios. Se passasse a maior parte da sua vida fazendo pintura, estaríamos aqui a elogiar a sua maestria – e comovidos e tristes porque fez pouquíssimo cinema. Mas, o que vemos diante da extensão do seu talento, não é uma miserável economia do tempo, que limitaria um destino. É que Mario está em tudo: personalíssimo, irônico, elegante, dilatando essas fronteiras das formas, onde ele reina maravilhosamente único. Depois, Mario é um *gentleman*. É como se oferecesse, ainda por cima, para o nosso prazer de viver, essa gentileza humana.

Wilson Coutinho

1
Texto escrito em 21 de agosto de 1990, por ocasião da exposição individual de Mario Carneiro, Passeio pelo olhar de Mario Carneiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ

FOR A STRUCTURAL ANALYSIS OF GORDOS E MAGROS

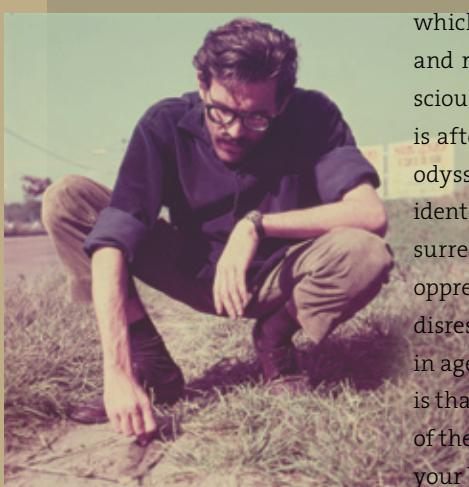


VIII – A SUMMARY FOR OUTSIDERS

Gordos e magros is a key film for us to understand in an ironical way our educational level. The origins of the bourgeois family shape its existential discourse into lying as a methodology of LIFE, as an ideological body of saving systems and nonexistent miracles. The whole set of tools accessory to lying answer for individual and even collective madness. The film-poem directed by Mario Carneiro should deserve a deeper, more radical study — but on the other hand, since it is here that one is living, it is impossible to be outspoken — a study of life, of the testimonies, the truths and passions for works like this one. When one does not live the truth, life becomes a representation. And what would it be without representation? Would man be happier? Personally I think so. And the film, when it shows its characters' madness, in our time, issues a certificate of freedom. A reality made of lies is exchanged for a trip to the unconscious side of non-manipulated pleasures, in which man is a mere shadow of his own character, unrestricted by a linear, "tidy", well-behaved and reactionary language. The poor bourgeois son, returning to his past, navigates the unconscious, allowing himself to consider that Aterro do Flamengo (the past / present of his character) is after all the Hollywood of his former primers... People from the outside, who contemplate this odyssey, in a permanent tone of testimony, will be able one day, in their personal regression, to identify Hollywood with the Marquis of Sade. Traditional references are demolished in the nearly surrealist discourse of Carlos Kroeber, in his best Brazilian cinema role. Because he belongs to an oppressive social class, a character who favors his poetical unconscious, his childish illusions, the disrespect of hunger as an official respect to a problem without "solution" among us. He discerns, in aged Positivist books, the wrought flesh of Potemkin. What makes different the anger of either is that for Eisenstein, the perspective is historic, and for Mario Carneiro, the oppressive conscience of the bourgeoisie has the panicked fear of madness, a prospective identification with death. I buy your beauty, books, words, women, pleasures and finally come across with sex and hunger, things overlooked in your schools!!!! What is this mystery, never identified by our educational system???? Will hunger be a definitive reality among "men of good will"? I will give you a testimony of how I have turned poverty into a money-making machine; sleazy poems of a puked lewdness because it is lukewarm. Both you and I have a lot to do with the analytical irreverence of Gordos e magros. Its theoretical process is our machine-body mutilated by vague fantasies. The Oedipus of Carlão is the social Oedipus: the transference of the MOTHER to the idolized HOMELAND... Yet what does it mean idolizing a mother who does not feed her children anymore and leave them in the lie of a representation, as the building of a necessary state — for the sake of old traditions? The meeting of the family is a unity of contradictory reactions, in a desperate search of a lost time... Death is sure, but I cannot assume gradual aging. Idealizing the fair mother is a desperate attempt to free one from all mothers: the motherland, the Culture mother, the Profession mother, the Death mother...

It is necessary trying to be free so as to internally fathom the poetical lightness of Mario Carneiro's political discourse. His film is our testimony, our society, our analytical process, our wild chaos, our BEING represented by a lust for love, sex and freedom... Not rhetorical freedom, but the abandoned body, as a link between reason and poetical movement, marked by passion, by the suffering of unrequited passions... It is a childish fantasy taking on a coherent measure of reunion, with a sense of discourse much more objective than the empty rhetoric of our political leaderships. Thus Mario Carneiro's film turns into a poem open to all analyses of the world. It is a gestural film, a rebirth of its own director and the public, in need of meaningful TESTIMONIES.

Luiz Rosemberg Filho, 1977



MC e Luiz Rosemberg, Rio, década de 60

POR UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DE GORDOS E MAGROS



VIII – UM RESUMO PARA OS LEIGOS

GORDOS E MAGROS é um filme-chave para que possamos compreender, com ironia, o nosso estágio educacional. A raiz da família burguesa, pautando o seu discurso existencial na mentira como metodologia de VIDA. A mentira como corpo ideológico do sistema de poupanças e milagres inexistentes. O instrumental da mentira como responsável pela loucura individual e mesmo coletiva. O poema-filmico de Mario Carneiro mereceria um estudo mais profundo, mais radical mas por outro lado como é aqui que se vive, tem-se que ficar pelas metades da vida, dos depoimentos, das verdades e das paixões por obras como essas.

Por não se viver na verdade, se representa o viver. O que seria a vida sem a representação? O homem seria mais feliz? Particularmente eu creio que sim. E o filme, ao colocar o personagem na loucura, assina, no nosso tempo, um atestado de liberdade. Abandona-se uma realidade de mentiras para uma viagem pelo inconsciente de prazeres não manipulados, onde o homem é a sombra do seu próprio personagem, não alinhavado por uma linguagem linear, bonitinha, comportada e reacionária. O pobre filho da burguesia, regredindo ao seu passado, navega no inconsciente, se permitindo achar, por fim, que o Aterro do Flamengo (o passado/presente de seu personagem) é a Hollywood das suas ex-cartilhas... Quem de fora contempla essa odisseia, em tom permanente de depoimento, poderá um dia em sua regressão pessoal identificar Hollywood com o Marquês de Sade. Rompem-se as referências tradicionais, no discurso quase surrealista de Carlos Kroeber, no seu melhor papel no cinema brasileiro. A ser de uma classe social opressora, o personagem prefere o seu inconsciente poético, os seus delírios infantis, o desrespeito à fome como respeito oficial, de um problema entre nós sem solução. Percebe, nos livros envelhecidos do Positivismo, as lavradas carnes do Potemkin. E, justamente, o que diferencia a revolta de um e de outro é que para Eisenstein a perspectiva é histórica e pra Mario Carneiro a burguesia tem como fim de sua consciência opressiva, o medo pânico da sua loucura, de uma possível identificação com a morte. EU compro a sua beleza, os seus livros, as suas palavras, as suas mulheres, os seus prazeres e, finalmente, me deparo com o sexo e com a fome, omitidos das vossas escolas!!!!... O que vem a ser esse mistério, jamais identificado no nosso processo educacional???? A fome será uma realidade definitiva entre os homens de boa vontade? EU te darei um depoimento, de como transformei a miséria numa máquina de faturar, poemas sórdidos de uma libidinagem vomitada, por ser morna. EU como você, temos muito a ver com a irreverência analítica de GORDOS E MAGROS. O seu processo teórico é o nosso corpo-máquina mutilado por fantasias indefinidas. O Édipo de Carlão é o Édipo social: a transferência da MÃE para a PÁTRIA, idolatrada... Mas o que é idolatrar uma mãe que não mais alimenta os seus filhos e os abandona na mentira de uma representação, como formação de um estado necessário - para a manutenção das velhas tradições. O encontro da família é uma unidade de reações contraditórias, numa busca desesperada do tempo perdido... A morte é certa, mas eu não posso assumir o envelhecimento gradativo. A idealização da mãe bela é uma tentativa desesperada de se libertar de todas as mães: a mãe Pátria, a mãe Cultura, a mãe Profissão, a mãe Morte...

É preciso tentar ser livre para dimensionar internamente a leveza poética do discurso político de Mario Carneiro. Seu filme é o nosso depoimento, é a nossa sociedade, é o nosso processo analítico, é o nosso caos selvagem, é o nosso SER representado por uma fome de amor, sexo e liberdade... Não a liberdade retórica, mas o corpo abandonado, como elo entre a razão e o movimento poético, marcado pela paixão, pelo sofrimento de paixões não correspondidas. É a fantasia infantil, tomando uma medida coerente de reencontro com um sentido de discurso muito mais objetivo que a retórica vazia das nossas lideranças políticas. Nessa medida o filme de Mario Carneiro se transforma no poema aberto a todas as análises do mundo. É um filme gestual de renascimento do próprio autor e do próprio público, carente, de DEPOIMENTOS significativos.

Luiz Rosemberg Filho, 1977

PICTORIAL CINEMA

Mario Carneiro

From 1953 onwards I started making films frequently — about everything, sort of documentaries. If there was a luncheon at home, I would have my camera at hand. On one of these occasions, which I documented in Paris, there were present Cecília Meireles and her husband, Heitor Grillo, Mário Pedrosa and Vera Pedrosa, Max Bill, Hebert Read... Later, in Switzerland, where I stayed a month, I made another film — a doll thrown at a river but with a very abstract approach, the work of a painter (Vinícius advised me to "stop everything" and devote myself to cinema because of this film...). Since then, people of my generation started to send me invitations, everyone wanted to make a film with me: "Ah, you're going to be my cinematographer!"... I would find that funny. In 1959 Paulo César Saraceni invited me to work in Arraial do Cabo; we spent nearly three months in Arraial; then I edited it, put a soundtrack and sent it over to the Bilbao Festival — at that time Paulo César was in Rome with a scholarship. Arraial "happened" throughout Europe and received six international awards in succession. My life had to change then, because there were a lot of invitations, many people wanting me to participate in their films. Soon after I made *Couro de gato*, directed by Joaquim Pedro de Andrade, and shortly *Porto das Caixas*, again with Paulo César, and later *Gimba* with Flávio Rangel... But I would still make my engravings up to 1963 or 1964. I participated in every biennale, here and abroad, but when I made *O padre e a moça*, it was impossible not to fix on cinema as my primary activity.

IBERÊ AND THE COWBOY FILMS

At that time, when I was so completely engrossed in my cinematic output, Iberê began to develop an interest in the films he had seen as a boy. They were westerns — to my surprise. We never talked a lot about cinema, and I think it was not a thing that fascinated him much so far. Anyway, he bought one of those 8 mm projectors and started collecting the films that had caused an impression on him during his childhood. He managed to gather quite a lot of them, with all those great American films' cowboys; he would screen them at home and watch... However, he was not much aware of my cinematic activity. I knew it was hard for him to leave his personal engagement with painting... I recall his air of frustration after watching *Gordos e magros*, a 1977 feature film, the only one I ever directed and wrote the screenplay... In any case, Iberê was never a movie buff exactly; he only longed for that childhood hero... that mythic figure, tough, fighting against rough weather, people's hostility, loneliness. At the same time that I devoted myself fully to cinema, I kept nonetheless my painting activities; to tell the truth, I have always seen myself as a painter that made films. Thus I think I am able to keep aloof when I work with cinema; I was never completely happy while making films. This is not saying that I was never joyous but I always felt like "diverting"...

1

Mario Carneiro refers to Maria Camago, Iberê's wife (editor's note).

IBERÊ CAMARGO / PINTURA, PINTURA

(The motion picture)

On leaving prison, Iberê thought he was not in a position to stay in Rio de Janeiro. It was in this mood that I finished the film I was making about him. At that time, he was keen on reorganizing his life and his study in Porto Alegre. Max Perlingeiro, Paulo Bittencourt and Luiz Buarque de Holanda set up an exhibition of his work in order to finance his move. Therefore, when I completed the film, Iberê was already painting in his down south study. It took me over a year to finish it. The last sequence is impressive; everyone knows that on account of his total commitment to a painting, at a given moment, he would start scraping the canvas destroying everything he had done. At any rate, when I was ready to document this moment, my camera ran out of film, and I did not want by any means to lose it. So I decided to photograph this decisive event instead: I bought reversal film and later overlapped the images, creating a very fine sequence. Iberê would remake the paintings, scraping one and then another.

Maria¹ used to joke about that, saying: "I wish I had a trapdoor under Iberê's feet, right by the easel, so that when he started "destroying" the painting, I would pull a cord and make him go down!" Accordingly the film ends with one of those paintings, in which Iberê scrapes mercilessly all he had just done. The girl who modeled for him happened to fall ill before he finished the painting. After the film, dissatisfied at the work, he tore it to pieces. Later, watching the movie, he was furious with himself: "It was so beautiful, why did I tear it up?" I think this kind of attitude if, on the one hand, shows that he had very high painting standards for himself, on the other, has a lot to do with the anguish imprinted on him after that death.

A NEW FILM

After Iberê's demise, I made other films about him, with Joel Pizzini, using material I had from that short. We travelled through Rio Grande do Sul, going back to his childhood, visiting Boca do Monte, Jaguari, old people and friends, who still had memories... I could see the first house where Iberê painted a mural in a little town called Restinga Seca, in which he had been born. A striking place, impervious to time, with its railroad where his father worked. The panel had disappeared but we managed to find an old resident of the region, current owner of the house, who described to us a work predominantly in green. I thought it was funny because he abhorred this colour. Iberê had tried to build there a museum with his drawings but he could not, because the city lacked the necessary financial resources. In any event, this film depicts his last phase; I made more use of scenes in which he painted his old model naked, no longer young at that time. He is shown making various drawings of her.

CINEMA PICTÓRICO

Mario Carneiro

A partir de 1953, eu havia começado a fazer filmes com frequência — a respeito de qualquer coisa, espécies de reportagens — se havia um almoço lá em casa, lá estava eu, com a câmera na mão. Num desses almoços, que filmei em Paris, estavam presentes Cecília Meireles com o marido, Heitor Grillo, Mário Pedrosa e Vera Pedrosa, Max Bill, Herbert Read... Depois, na Suíça, onde permaneci um mês, fiz outro filme — uma boneca jogada num rio, mas com um tratamento bastante abstrato, coisa de pintor (foi a propósito desse filme que Vinícius havia me aconselhado a "largar tudo" pelo cinema...). Minha geração, a partir desse momento, começou a se manifestar, todo mundo queria fazer filme comigo: "Ah, você vai ser meu fotógrafo!"... Eu achava graça... Em 1959 fui chamado para fazer *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni; passamos quase três meses em Arraial; depois montei o filme, coloquei a música, e eu mesmo o mandei para o festival de Bilbao — nesse período Paulo César estava em Roma, com uma bolsa de estudo. O *Arraial* "estourou" pela Europa, ganhou seis prêmios internacionais, um atrás do outro. Minha vida, então, teve de mudar, porque havia uma solicitação grande, muita gente querendo minha participação em seus filmes. Em seguida fiz *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, depois *Porto das Caixas*, novamente com Paulo César, logo Flávio Rangel me chamou para fazer *Gimba*... Mas continuei a fazer gravura até 1963 ou 1964. Participava de todas as bienais de gravura, aqui e no exterior, mas quando fiz *O Padre e a Moça* não deu mais para não optar pelo cinema em primeiro lugar.

IBERÊ E OS FILMES DE COWBOY

Nesse período em que eu estava completamente mergulhado no cinema, por coincidência Iberê começava a voltar-se aos filmes que havia visto na infância. Eram fitas de faroeste — veja você. Conversávamos pouco sobre cinema, e acho que o cinema não era muito presente no universo de interesses dele, até então. Mas o fato é que comprou um desses projetores de 8 mm, e começou a colecionar filmes que o haviam marcado na meninice. Juntou uma quantidade deles, com os grandes cowboys da história do cinema americano; fazia sessões em casa... Mas não acompanhava muito meu trabalho em cinema. Eu sabia que era difícil para ele sair daquela aventura pessoal com a pintura... Lembro-me da cara de decepção que fez, depois de ver meu longa-metragem *Gordos e Magros*, de 1977, o único que dirigi, fiz roteiro... Em todo caso, Iberê não era um cinéfilo; tinha saudade daquele herói da infância... aquela figura mítica, rude, que lutava contra um clima inóspito, a hostilidade dos outros, a solidão. Ao mesmo tempo em que me dedicava como nunca ao cinema, eu continuava minha vida de pintor; aliás, sempre me vi como um pintor fazendo cinema. Por isso acho que mantenho certo distanciamento quando faço cinema; nunca me senti completamente feliz fazendo cinema. Não é que não tenha experimentado alegrias, mas sempre me percebia como que "saindo do caminho"...

O FILME IBERÊ CAMARGO...PINTURA, PINTURA

Depois que saiu da prisão, Iberê achou que não tinha condição de permanecer no Rio de Janeiro. Foi nessa atmosfera que finalizei o filme que fazia sobre o artista. Iberê se empenhava, então, em reorganizar sua vida, seu ateliê em Porto Alegre. Max Perlingeiro, Paulo Bittencourt e Luiz Buarque de Holanda fizeram uma exposição do artista a fim de levantar recursos para a mudança. Terminei o filme, dessa maneira, com imagens de Iberê pintando já em seu ateliê gaúcho. Levei mais de um ano para concluí-lo. A última sequência é forte; você sabe que ele, em razão daquele envolvimento absoluto com o quadro, chegava a um certo ponto em que começava a raspar tudo o que tinha feito. Mas ocorre que, quando eu estava pronto para registrar esse momento, a fita acabou, e eu não queria perdê-lo, de modo algum. Então decidi fotografar aqueles lances culminantes: comprei filmes de slides, fiz depois superposições dessas imagens, e disso produzi uma sequência muito bonita. Iberê ia refazendo os quadros, raspava um, raspava outro.

Maria¹ tem uma piada sobre isso: "Minha vontade era construir um alçapão sob os pés de Iberê, rente ao cavalete, para que quando ele começasse a "destruir" o quadro, eu tivesse apenas de puxar uma corda, e pronto, lá se ia ele para baixo!". Pois o filme termina com uma dessas pinturas, na qual Iberê não cessa de apagar tudo o que havia acabado de fazer. A modelo que posava para ele nessa pintura acabou adoeecendo, antes que Iberê desse o quadro por finalizado. Depois do filme, insatisfeito com o trabalho, rasgou-o inteiro. Vendo posteriormente o filme, ficou furioso com a própria atitude: "Estava tão bonito, por que o rasguei?". Acho que essas atitudes, se por um lado se devem à profunda exigência que tinha de si mesmo, da pintura, têm muito a ver com a angústia que ficou gravada nele depois daquela morte.

UM NOVO FILME

Depois do falecimento de Iberê, fiz outro trabalho com o artista, com Joel Pizzini, usando material desse curta. Viajamos pelo Rio Grande do Sul, recuamos até a infância do artista, visitamos a Boca do Monte, Jaguari, os antigos e amigos... Muita gente ainda trazia velhas recordações... Pude conhecer a primeira casa onde Iberê realizou uma pintura mural, na cidadezinha de Restinga Seca, onde ele nasceu. Lugar impressionante, resguardado no tempo, com a linha de trem onde o pai de Iberê trabalhava. O painel havia desaparecido, mas localizamos um velho habitante da região, proprietário atual da casa, que nos descreveu um trabalho com dominante verde. Achei engraçado, logo verde, que ele tanto execrava. Iberê havia tentado construir ali um museu com seus desenhos, mas não conseguiu, porque a cidade não tinha recursos. Em todo caso, nesse filme aparece a última fase do artista; aproveitei mais as cenas que pinta sua velha modelo, nua, àquela altura já com certa idade. Ele aparece fazendo vários desenhos dela.

Letter on Di-Glauber to the Judge

I began my artistic career as a painter and engraver. I exhibited my pictures in Modern Art salons since I was 16.

Therefore, I learned to admire the work of Di Cavalcanti very early.

He was a friend of my father and we met many times in life, sometimes in Rio, sometimes in Paris. They were always warm meetings, which the great painter's joy of living colored and charmed.

My professional life led me to the Architecture School from where I graduated as an architect in 1955.

Later I kept for a long time an atelier in which the great etching press was surrounded by drawing boards, and where my painter's easel was never empty.

I displayed my works at Biennales in São Paulo, Paris (the one for young artists); in collective exhibitions in Mexico, India and Paris again; in the Modern Art Salon I won the "Hors Concours" award in etching.

It was then that cinema, which has always fascinated me because of its complexity and capacity of uniting in itself all arts, seduced me and I became a professional in it with *Arraial do Cabo*, a short film I shot in 1959 together with Paulo Cesar Saraceni. This film won six international awards, among which the Bilbao Festival's Gold Medal and the Critics Award in Florence. From then on I have devoted most of my creative endeavors to work as a cinematographer, film-editor and film-director not only for myself but also for my Cinema Novo friends. Therefore, in 20 years we transformed an industry that was only beginning into a producer of 80 films a year, award-winners and respected all over the world.

I apologize for such a long and maybe a little vain introduction of our trajectory as art laborers in Brazil — something not easy to do. All this to arrive where I must: the perplexity caused by the judgment of the film *Di Cavalcanti*, directed by Glauber Rocha and photographed by me.

Mr. Judge, there are innumerable examples I could give you of great artists who after death had their dead masks molded by their friends; their lifeless features, faces, hands were affectionately drawn for posterity. A manner of honoring the artist, which seeks to preserve the life that time inexorably took away. Princes, poets, musicians, so many faces are perpetuated like this in museums all over the world!

It is also well-known the collection of drawings that architect-painter Flávio de Carvalho made of his dying mother. Such beautiful and heartbreaking drawings, in which beauty must many times associate with what is sad, ugly and poor.

However, it would never occur to anybody imagining that these artists who honored their dead like this had the intention of economically benefit from their drawings, masks and photos.

It would never occur to me to shoot the hands, the face, so intensely lived, of the dead *Di Cavalcanti* without my working instrument, the film camera, repeating the traditional homage paid by a live artist to a dead one.

And it was certainly with this same honesty and generosity that Glauber Rocha suggested realizing (and in what conditions!) this little masterpiece that, I have no doubt, thanks to its creativity, vitality (even dealing with death), intelligence, should be not be forbidden but seen by all those who really love art.

Having been sponsored by Embrafilme's "Department of Non-Commercial Films", with funds strictly indispensable to its cost, it is very clear to me the film's cultural character and never a production that would seek somehow a commercial career.

Its award at the Cannes Festival, the "Special Jury Prize", seems to confirm entirely the high moral and artistic qualities of the film, even though who presided the jury was one of *Di Cavalcanti*'s best friends, the also brilliant Roberto Rossellini. How can one suppose then that this great friend of the deceased would award a film that could somehow sully the image of his great friend?

It would be nonsense.

Therefore, I would like, Mr. Judge, the film *Di Cavalcanti* to be judged with sensibility and understanding.

Yours respectfully,

Mario Carneiro

Carta sobre *Di de Glauber* ao Juiz

Comecei minha carreira artística como pintor e gravador. Expus quadros nos salões de arte moderna desde a idade de 16 anos.

Foi portanto muito cedo que aprendi a admirar a obra de Di Cavalcanti.

Amigo de meu pai, nos encontramos diversas vezes vida afora, ora no Rio, ora em Paris, sempre calorosos encontros, que a extraordinária alegria de viver do grande pintor coloria e encantava.

Minha vida profissional me levou à Escola de Arquitetura onde me formei arquiteto em 1955.

Mantive então por longo tempo um *atelier* em que a grande prensa de gravura era cercada por pranchetas, e onde meu cavalete de pintor nunca esteve vazio.

Expus em Bienais, em São Paulo, em Paris (dos jovens), em coletivas, no México, Índia, Paris, no Salão de Arte Moderna cheguei à premiação "Hors Concours" em gravura.

Foi então que o cinema, que sempre me fascinou pela sua complexidade e capacidade de juntar em si todas as artes, me seduziu e nele me profissionalizei com a realização de *Arraial do Cabo*, curta-metragem, rodado em 1959, junto ao amigo Paulo Cesar Saraceni. Este filme tirou 6 prêmios internacionais, entre os quais medalha de ouro no Festival de Bilbao e Prêmio de Crítica no de Florença. A partir daí dediquei a maior parte do meu esforço criador a fotografar, montar e dirigir filmes, meus e de meus amigos do Cinema Novo. Foram portanto 20 anos em que praticamente tornamos uma indústria que apenas engatinhava numa produtora de 80 filmes por ano, premiados e respeitados em todo o mundo.

Peço desculpas pela introdução um tanto longa e talvez um pouco vaidosa do nosso trajeto de operários das artes no Brasil — E não é fácil sé-lo — Tudo isto para chegar onde devo: a perplexidade que me causou o julgamento do filme *Di Cavalcanti*, dirigido por Glauber Rocha e por mim fotografado.

Sr. Juiz, são inúmeros os exemplos que poderia citar, de grandes artistas que, quando mortos, tinham suas máscaras mortuárias moldadas por companheiros; seus traços já sem vida, rosto, mãos, carinhosamente desenhados para a posteridade. Uma forma de homenagear o artista que busca preservar a vida que o tempo inexoravelmente levou. Príncipes, poetas, músicos quantos rostos não eram assim eternizados pelos museus do mundo!

É notória também a coletânea de desenhos que o arquiteto-pintor Flávio de Carvalho fez de sua mãe em agonia. Belíssimos e sofridos desenhos, que a beleza muitas vezes tem de se unir ao triste, ao feio, ao pobre.

A ninguém ocorreria entretanto imaginar que estes artistas que homenageavam seus mortos, tiveram o intuito de aproveitar-se economicamente de seus desenhos, máscaras, fotografias.

Como a mim jamais ocorria que ao filmar as mãos, o rosto, plenamente vividos de *Di Cavalcanti* morto, que não estivesse com meu instrumento de trabalho, a câmera de filmar, repetindo a tradicional homenagem de um artista vivo ao seu companheiro morto.

E não foi certamente senão com esta mesma honestidade e generosidade que Glauber Rocha se propôs a realizar (e em que condições!) esta pequena obra-prima, que estou certo, pela criatividade, vitalidade, (mesmo tratando da morte), inteligência, deveria ser não proibida, mas vista por todos os que amam realmente a arte.

Tendo sido financiado pelo "Departamento de filmes não comerciais" da Embrafilme, com o dinheiro estritamente indispensável ao seu custo, fica para mim bastante claro o caráter cultural do filme e nunca uma criação que buscasse de algum modo uma carreira comercial.

Sua premiação em Cannes, "Prêmio Especial do Júri", me parece confirmar inteiramente a alta qualidade moral e artística do filme, posto que, quem presidia o júri era um dos maiores amigos de *Di Cavalcanti*, o também genial Roberto Rossellini. Como imaginar então que este grande amigo do morto, premiasse um filme que de algum modo pudesse denegrir a imagem de seu grande amigo?

Seria um contrassenso.

Gostaria portanto, Sr. Juiz que o filme *Di Cavalcanti* fosse julgado com sensibilidade e compreensão.

Sem mais, respeitosamente,

Mario Carneiro



fotos Julia Equi

Eu sempre gostei muito de fazer **desenho**, eu acho que isso tem muito que ver com essas imagens que as crianças produzem. Geralmente são reclamações que elas têm em relação à sua

infância

situação, né? Acho que a talvez seja, dos desprotegidos do mundo, a que mais manifesta as suas apreensões, suas angústias, suas carências. Então eu lembro que meu pai e minha mãe já se desentenderam quando eu tinha cinco anos. (...) essa perturbação da separação de pai e mãe muito cedo dentro da cabeça da criança gera imagens, e são imagens muito violentas, algumas... não me lembro o que eu desenhava naquela época, mas procurava sempre me tirar do meu ensimesmamento, da coisa mais complicada... persiste até hoje (...) essa formação

visceral que faz uma pessoa insistir na arte... é insistir em explicar essas laçadas que levou, esses golpes da incompreensão, e aí não há bem o que fazer... porque

é o mundo e ninguém é muito perfeito, sobretudo tá muito pior hoje com os abandonados de guerra. (...)

Esse mundo da imagem vem um pouco dessa necessidade de refazer os laços afetivos que foram, senão quebrados, muito amarrados nesse primeiro embate e deixaram muitos percursos incompletos, de muita responsabilidade antes da hora, eu virei o homem

da casa de repente. (...) Então essas desconexões é que levam a criança a começar a ter medo, a ter angústias, é uma coisa terrível. Isso é muito importante porque esse é o núcleo, digamos, ansioso dos quadros que eu faço até hoje. São quadros sempre que têm um lado

de briga. Outro dia eu produzi um quadrinho pequeno que é uma briga, uma coisa meio feroz, tem um lado muito vital, digamos, uma coisa até meio lúdica (...)

eu queria até amansar isso, fazer uma pintura mais digerível, mas poucas vezes eu consegui. Sempre foi

muito difícil pra mim vender quadro, esse lado prático da arte foi sempre complicadíssimo, porque eu nunca

me dei conta de que essa era matéria de venda, que eu precisaria vender isso um dia pra sobreviver. Mas,

enfim, essa é a origem. A verdadeira origem está nesses fatos. Agora, daí seguiu que pelo lápis e papel que

me veio à mão, eu ficava desenhando sem parar.

I have always liked to **draw**, I think that this has a lot to do with these images children create. Usually they are complaints they have in relation to their situation, isn't it? I think

children are maybe, among the defenseless, those who express more their apprehensions, afflictions and needs. I remember that my parents already had their disagreements when I was five (...) this annoyance of father and mother divorcing so early in any child's mind generates images, and they are very violent ones, some of them... I don't remember what I drew at that time but I was always trying to rescue myself from my inwardness, from the most complicated things... it remains till today (...)

what I mean is that this visceral breeding is what makes a person insist in art... it's to insist in explaining these blows one suffered, blows dealt by incomprehension, and there's nothing you can do... because the world's like this and nobody's perfect. Today it's much worse with all these abandoned people (...) This world of image comes somehow from this need to remake emotional ties that were, if not broken, very damaged in that first clash, which left so many trajectories incomplete, too much responsibilities before it was time. Suddenly I became the man of the house (...) So these disconnections are what leads a child to start having fear, anguish, it's something terrible. This is very important because this is the anxious core, say, of the paintings I make till today. They are paintings that always a certain feel of quarrels. On the other day I made a very small painting that is a fight, something a little fierce, it's got a very vital side, say, something even recreational (...)

I wish I could tame it, make my paintings more palatable, but I've managed to do it only a few times. It has always been very difficult for me to sell paintings, this practical side of art has always been rather complicated, because I had never realized that these were merchandise to be sold, that one day I would need to sell them to earn a living. But this is the origin after all. The true origin lies in these facts. Then it happened that, by means of pencil and paper that happened to come to my hands one day, I started drawing all the time.

“Falas de Mario”
são trechos da entrevista dada a Samantha Ribeiro em 2002, em que Mario Carneiro conta sua vida, formação e trabalho e opina sobre arte e mundo.

“Falas de Mario”
[“*Mario’s Speeches*”] are fragments of his interview to Samantha Ribeiro in 2002, in which Mario Carneiro talks about his life, education and work and ponders about art and the world.

Estou contando muito a minha história porque essa é a história que a gente fica contando pro resto da vida.

Origens

são muito importantes porque eu acho que tem uma quantidade de coisas brasileiras. Tem o circo, tem a *mulatice*, tem o português, tem esse preconceito, tem a matemática, tem o saber, tem a vantagem do saber, tem o abandono, tem quem tem costas quentes, quem tem

pai, quem não tem, tem esse paternalismo brasileiro. Então toda a história do Brasil está mais ou menos contida na

nossa formação.

E isso é que vai nos dar sufoco ou tirar o sufoco, pra você encontrar forças

pra se filiar a um lado dos partidos da humanidade,

ou o lado dos ricos, ou o lado dos pobres. Tem uma tendência a ficar filiado a uma facção, lutar por uma coisa melhor ou se deixar viver tranquilamente do outro lado, sem ter preocupações “que é isso, que bobagem!

Vai reformar o mundo?”. Vai reformar o mundo! Vai reformar o mundo porque o mundo precisa de reformas (...).

Então por isso a gente encontra o seu lugar dentro das opções marxistas ou não. Mas o fato é que é

uma coisa muito mais profunda do que o marxismo, é um problema da

justiça e da injustiça. E de você querer uma harmonia porque você sabe

que a coisa está perto de você. Pra ir à praia feliz da vida basta que haja

isso, aquilo e aquilo, pra você chegar na praia e mergulhar no mar limpinho. Às vezes me acontecia isso. Um sábado que eu podia mergulhar no

mar clarinho, a água clara, abria os olhos e via tudo limpo. Aí sabia que ia

voltar pra casa e ter “vai fazer isso, vai fazer aquilo”. Então tem toda essa

organização anti-infantil pra te tirar toda a possibilidade de uma ilusão

de que o mundo é pra você ser feliz, e não pra você ser explorado, lascado

e com pouco... **tem que tirar de muito pouco o seu**

tudo.

A gente já é criado pra ser escravo ou do inglês ou do americano,

ou dos brasileiros ricos mesmo, qualquer coisa... e essas coisas são todas

contidas nessa origem.

When Lasar Segall saw my paintings – he was a great friend of my father – daddy said: “Take a look at this painting by my son, because he is mad now about the idea of enrolling himself in the Arts School and I want to prevent this”. But the fact is that Lasar Segall liked my painting. He said: Look, Paulo, unfortunately I have to say that your son will probably be a

painter”.

Then daddy said: “Segall liked your painting”. And daddy sent me a book about Cézanne, I was so very interested...

Quando o Lasar Segall foi ver meus quadros – era muito amigo de meu pai –, papai disse: “Dá uma olhada nesse quadro do meu filho, porque está com mania de fazer vestibular pra Belas Artes e eu quero combater isto”. Mas o fato é que o Lasar Segall gostou dos meus quadros, falou: “Olha, Paulo, infelizmente eu tenho que dizer que seu filho dificilmente não vai ser **pintor**”. Aí depois papai disse: “O Segall gostou dos seus quadros”. Aí papai mandou um livro sobre Cézanne, eu me interessava profundamente...

I tell my story so often because ours is the story we keep telling for the rest of our lives. So these

origins

because I think that there are a lot of Brazilian things involved. There is the circus, the mulatto, the Portuguese, this prejudice, mathematics, knowledge, the advantage of knowledge; there is abandonment, people who have privileges, who have father, those who have not; there is this Brazilian paternalism. So

all the Brazilian history is more or less contained in our breeding.

And it is this that will leave us in a pickle or prevent us to be in a pickle, so you can find strength to affiliate yourself with a side of humanity's parties, be it the rich side or the poor's. There is a tendency to affiliate with a faction, to fight for a better thing or simply live happily on the other side, without any worry, “what's it, what nonsense! Are you going to change the world?”. Go and change the world! Change the world because it needs reforms (...). So

we find our place inside Marxist options or not. But the fact is that this is a thing much deeper than Marxism, it's a problem concerning justice and injustice. And it is a matter of your wanting harmony because you know that the thing is near you. To go to the beach feeling happy: it's enough that it exists, and that and that, so you cargo to the beach and swim in the clean sea. Sometimes it would happen to me. On a Saturday when I could swim in the clear sea, the clear water, I would open my eyes and see everything clean. Then I knew I would come back home and someone would say “do this and do that”. There is a whole anti-childhood organization to take away every possibility of any illusion that the world is a place for you to be happy, and not exploited, unlucky and with so little... **people have got to find their everything in very little.** We are taught to be slaves of the English or of the Americans, or even of the rich Brazilians, anything... and all these things are contained in this origin.



O fato é que nesta viagem, apareceu Iberê Camargo (...)

O Iberê conseguia ficar parecendo que sabia menos do que eu. Se interessava pelos problemas – “Eu preciso saber como esse cara fez isso aí”. Eu não tinha esse interesse não. Eu achava que “é de uma época, pintou de um jeito, é aquilo ali... mas a minha tinta é outra, outro jeito”, mas não tinha que saber aquelas coisas todas. Mas essa investigação do Iberê... ele ficou mais um ano e depois, quando voltou pro Brasil, eu comecei a ter aulas com ele, dentro do ateliê dele.

And it happened that on this trip, Iberê Camargo showed up

(...) Iberê managed to give the impression of knowing less than me. He was interested in the problems of painting – “I need to know how this guy made this”, he would say. I was not that interested. I thought that “it is from another time, he painted it his own way, that's it... but my paint is different, the way I do it is different”, but I didn't feel the need to know all those things. But this investigation of Iberê's... he stayed another year and then later when he came back to Brazil I began having classes with him, in his atelier. Next thing.

I was learning engraving, I learned a lot of things about painting, I saw him painting, but I was the eternal rebel, I wouldn't accept things. In the first place because I was overexcited about the modern movement, I wanted everything modern, I thought abstract painters were great.

Cícero Dias estava pintando abstrato, eu achava aquilo genial. E eu entendia o porquê da evolução da linguagem visual chegar ao abstrato. Eu achava um absurdo eles continuarem a fazer figura. Mas veio Iberê com esse papo, que era um papo do De Chirico, que o movimento moderno também deteriorou bastante o nível... Os *merchants* de pintura moderna descobriram que o filão era muito bom, porque você podia vender pintura cara, uma pintura feita às pressas, a velocidade era importante, fazer desleixado, passaram a ser introduzidos como valores da pintura. Então Iberê lutava muito contra isso, queria recuperar o valor dos pintores clássicos, Rubens, estudar bem como era o problema da cor, que Van Gogh estudou muito em Rubens, nos venezianos. E assim eu entrei por esse caminho da erudição pictórica. (...) na hora que eu estava desenvolvendo a minha linguagem específica apareceu essa: “Você tem de aprender a fazer desenho direito. Ninguém pode ficar sem passar pelas etapas todas”. Então tudo que eu tinha evitado na minha primeira etapa com certo sucesso, de repente eu comecei a fazer... Comecei a fazer cópia no Louvre.

Arquitetura,

Aí, quando tinha 18 anos, fiz vestibular pra e não pra Belas Artes como era o desejo, né? Mas eu não sabia nada de Arquitetura, nunca tinha realmente tido o interesse, a não ser que eu ouvia falar no Capanema Maru, tinha um professor no colégio Andrews que dizia: “Está vendo aquele prédio do Ministério Educação com chaminé? O navio vai partir ao meio-dia, é o Capanema Maru indo embora”¹. O Ministério da Educação, maravilhoso projeto de Lucio Costa com Oscar Niemeyer, mas naquela época aquilo era motivo de risinho, piadinha, e no entanto eles adoravam os bolos de noiva todos. O Ministério da Fazenda, do Trabalho, aquelas coisas. Vinham aqueles arquitetos fascistas italianos e aí faziam aqueles projetos horrendos, mas o Lucio Costa teve essa coragem de ir explicar ao Getúlio Vargas que havia uma transição no mundo, tinha uma lógica impecável e aí o Getúlio teve a grande coragem de mandar rasgar o projeto do Ministério da Educação já feito pelo arquiteto italiano, mandar vir o Le Corbusier e começar um novo tempo dentro das artes brasileiras, com esse reconhecimento oficial. Getúlio era muito habilidoso pra essas coisas de “isso é o Estado Novo”, “tem de haver uma mudança também na maneira de ver as coisas”. Então o Capanema, que era inteligente – todo mundo dizia que

o Capanema era burro, porque eram as velhas forças acadêmicas do Brasil lutando contra essas ideias...

When I was 18, I took an examination to enter the Architecture

School, and not Arts as I wished. But I didn't know anything about Architecture, I never had had a real interest in it. I heard about Capanema Maru, I had a teacher in Andrews School who said: “Can you see the building of the Ministry of Education, the one with a chimney? The ship will depart at noon, it's the Capanema Maru putting out”¹. The Ministry of Education, a wonderful project of Lucio Costa together with Oscar Niemeyer, was at that time a source of laughter, jokes, and yet they loved all wedding-cake-like buildings. The Ministry of Finances, of Labor, that kind of thing. Italian fascist architects would come and make those horrible projects, but Lucio Costa had the nerve to explain to Getúlio Vargas that there was a change in the world, an impeccable logic, and then Getúlio had the great courage to reject the project of the Ministry of Education already made by the Italian architect, and to call in Le Corbusier, starting a new era in the Brazilian arts, by means of this official acknowledgement. Getúlio was very skilled to say things like “this is the New State”, “it's got to be a change too in the way of seeing things”. Then Capanema, who was clever – everybody said that Capanema was stupid,

1
“Fui, durante anos a fio, combatido, ridicularizado por todo mundo. Aquele edifício era conhecido no Rio de Janeiro como “Capanema Maru”, nome que o povo lhe dava porque tinha forma de navio, e “Maru” eram os navios japoneses que frequentavam o Porto do Rio de Janeiro. Mas os artistas, os escritores, de um modo geral, e o próprio presidente Vargas eram a favor da renovação. O presidente, pelo menos, admitia que se fizesse ali, ao lado do Ministério do Trabalho, do Ministério da Fazenda, aquela coisa totalmente diferente que era o Ministério da Educação”. Entrevista de Gustavo Capanema. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*. Coleção Face Norte, vol. 4. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.131

Mas isso daí não me afetava em nada, porque eu nunca tinha olhado nem pro Ministério direito... Aí me davam uma revista sobre arquitetura brasileira, considerada no mundo inteiro um grande padrão por causa do Ministério da Educação, por causa dos irmãos Roberto, tinha cinco ou seis nomes ilustríssimos de arquitetos, Affonso Eduardo Reidy, Oscar, Lucio, e vou eu pra essa companhia ilustre sem nunca ter conseguido olhar um prédio direito na vida. Nunca estive interessado por uma planta baixa, uma coisa de realmente fabricar um objeto fora da minha vida. Mas o fato é que eu consegui passar nesse vestibular, eu levava jeito pra desenho... Entrei pra Arquitetura. Meu pai ficou muito contente porque eu não fiquei pendurado e aí me pagou um ano de Europa, então lá fui eu conhecer o mundo.

1
For years and years I was tormented, ridiculed by everyone. That building was known in Rio de Janeiro as “Capanema Maru”, a name people gave it because it was shaped like a ship, and “Maru” were the Japanese ships that frequented the Rio de Janeiro docks. But the artists, the writers, in general, and president Vargas himself were in favor of a renovation. The president, at least, admitted that it should be built, next to the Ministry of Labor, The Ministry of Finances, that thing completely different that was the Ministry of Education. Interview with Gustavo Capanema. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*. (Testimony of a Generation. Brazilian Modern Architecture). Coleção Face Norte, vol. 4. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.131.

because it was the old Brazilian academic powers fighting against these ideas... But this did not affect me in any way, because I never had cast a proper glance at the Ministry... Then they gave me a magazine about Brazilian architecture, considered to be of a very high level all over the world because of the Ministry of Education, because of the brothers Roberto. There were five or six names of very illustrious architects, Affonso Eduardo Reidy, Oscar, Lucio, and there I went to this illustrious company without having ever looked properly at a building. I was never interested in a floor plan or in creating an object outside my life. But the fact is that I managed to pass the admission examination, I had a knack for drawing... I was admitted into the Architecture School. My father was so glad because I did well that he paid me one year in Europe. And there went I to know the world.



Violinista e Flores, 1954
desenho preparatório
lápis
preparatory drawing
pencil
32,5 x 49,5 cm

(...) o desenho é sempre uma afirmação. Mas coisas que não eram muito reais pro vocabulário da pintura moderna. Você não tem desenho. Mas, de fato, você tem de ser afirmativo, sempre que você pinta não pode ter dúvida, você não pode ter dúvida em arte, você tem que ter certezas. Então isso foi a grande lição que eu aprendi com o Iberê, foi que arte não permite você vir com pretextos pra cima dela, que não sabe, que teve dúvida. Ou bem você faz ou bem você não faz. (...) Esse é o caminho que eu tive pra pintura, porque se eu fosse fazer Belas Artes seria muito pior. (...) fui aprender esse negócio dessa pintura que Iberê faz, que passa por Andre Lhote, por De Chirico, um aprendizado muito sólido de pintura moderna. Me custou um trabalho danado. Porque acordar todos os dias à seis horas, quinze para as sete já estar no ateliê do Iberê, ficar lá até uma, e depois à tarde pegava Arquitetura de uma às seis. Vamos em frente! E assim foi, muitos anos.

Minhas gravuras começaram a ficar mais interessantes, do ponto de vista da gravura mesmo...

Iberê valorizava muito: “Ô, tchê, essa gravura tá boa, vou te dizer, essa gravura é boa, agora te prepara, você vai levar um tempo pra fazer outra igual, hein? Igual a essa vai demorar a fazer” (risos). Então tinha sempre esse negócio, e eu: “Agora estou eu contra mim mesmo, tenho que fazer uma melhor do que essa?”. Aí, daí a pouco: “Tchê, sabe que eu não acreditava que tu fosses fazer uma gravura boa depois que fizeste aquela, mas tu sabes, tu és frouxo, são umas gravuras boas, eu não sei como sai isso, mas tu estás com sorte, tá bem?”. Então nesses trancos e barrancos eu, com 23 anos, já tinha isenção de Júri no Salão.

(...) drawings are always a testimony of things that were not very real for the vocabulary of modern painting. You don't have drawings. But, in fact, you've got to be affirmative, there can be no doubt when you paint, you've got to have certainties. So this was the great lesson I learned from Iberê, that art doesn't allow you to come before it with excuses, such as you don't know, you have doubts. Either you make it or not. (...) This is the way I had for painting, because if I was to study Fine Arts it would be much worse. (...) I went to learn this painting thing Iberê does, that goes through Andre Lhote, De Chirico, a very solid learning of modern painting. It did cost me a lot of work. Because waking up every day at six, a quarter to seven being in Iberê's atelier, staying there until one o'clock, and then in the afternoon having architecture classes from one to six. Let's go ahead! And it was like this, during many years.

My own engravings became more interesting, according to engraving's own fundaments... Iberê appreciated it a lot:

“Hey, tchê, this engraving looks good, I tell you, it's a good engraving, now you'd better know that it'll take time to make another one as good, you know? As good as this will take time” (laughter). There was always this thing, and I: “Now it's me against myself, have I to make another better than this one?”. And then: “Tchê, you know that I didn't believe you would make a good engraving after you made that one, but you know, you're a coward, they are good engravings, and I don't know how they come up like that, but you're lucky, ok?”. So I, through thick and thin, being 23 years old, could participate in the Salon without previous jury approval.

Bem, o fato é que eu estava fazendo **Arquitetura** e não estava muito ligado a isso não (...) só me afirmava mesmo na gravura, gravura passou a ser o meu ganha-pão e o meu prumo. Eu fazia muito bem gravura, eu era um dos melhores gravadores brasileiros no período, mandavam gravuras minhas pra exposições coletivas no mundo inteiro... Europa, México, Índia...

Gravura

pra minha formação de fotógrafo de cinema... foi um processo muito importante porque é uma técnica muito rigorosa. A gravura tem muito a ver com a fotografia, eu desde muito cedo tinha esse laboratoriozinho pra fazer fotografia em casa, revelava, fazia ampliação, essas coisas básicas. (...) Então fotografia pra mim era uma maneira de eu guardar lembrança de alguma coisa de arquitetura... eu adorava ver fotografia, livro de Cartier-Bresson... e gostava muito dos fotógrafos de cinema quando eu achava boas fotografias... mas só fui me interessar pela fotografia de cinema de fato quando vi *Limite*, pelo fato de Edgar Brazil ser um brasileiro e achei a fotografia uma coisa brasileira de fato, fugia daquelas formulações europeias que eu estava acostumado a ver nos filmes de vanguarda. (...)

Mas voltando ao assunto de gravura e fotografia, há uma técnica muito parecida que é água-tinta. Água-tinta você cobre a placa com grão, e aí você vai dar tempo, como se fosse tempo de revelação, você bota um minuto no ácido fica um cinza clarinho, depois você manteiga esse cinza clarinho onde você quer, dá mais dois minutos, tem outro cinza mais escuro, você cobre de novo... Assim até o preto, o negro absoluto chegar. (...) Mas é uma escala de cinzas como há na fotografia também, e cada técnica tem o seu processo de se chegar do branco ao negro e cinzas, e você valorizar mais ou menos o lado gráfico, a linha se manifestando (...) A gravura é uma arte gráfica, não tem nada a ver com pintura, salvo quando se usa água-tinta, aí fica bem pictórico, você vai cobrindo com pincel e aí pode dar um caráter de pintura. (...) É um trabalho artesanal muito pesado e no entanto eu trabalhava numas placas grandes, umas placas enormes, pegava na mão, então desenvolvi também uma força nas mãos. Uma coisa que me ajudou muito no cinema, porque depois eu pegava uma câmera e aquilo parecia uma bobagem, porque eu trabalhava com placas bem pesadas, mexendo em prensa, tintando, tirando 50 provas de gravura por dia. (...) Mas o mais interessante foi a visita pelas obras dos grandes gravadores, que aí você vê, você começa a perceber o valor que o cara dava pra um cinza entre um meio tom e o outro, porque o cara trabalha tanto pra conseguir uma relação tão próxima uma da outra, não é assim qualquer coisa não... O Iberê nisso era de um radicalismo absoluto: “O que está na placa tem que estar impresso”. Então tudo isso foi muito útil pra minha formação, foi um dado moral, porque eu tive de transformar magreza em músculo, sensibilidade em energia... Porque eu tenho uma preguiça, o ideal de ficar lento, minha avó dizia: “Esse menino gosta muito de remanchar...”. Então era uma luta permanente. Porque as pessoas que têm a sensibilidade pra fazer essas coisas têm também esse lado frágil, feminino quase, que quer boa vida, né?

So all this was very useful in my training, it had a moral aspect because... I had to turn thinness into muscle, sensibility into energy... Because I'm very lazy, I like reading. My grandmother used to say: “This boy likes to loiter too much”... It was a constant fight. Because people who have the sensibility to do all these things also have a fragile side to it, almost feminine. They enjoy the good life, isn't it?

Well, actually I was studying **Architecture** and was not very keen on making cinema, no, not I (...) I only felt confident making engravings, and I was one of the finest Brazilian engravers at that time. They would send my engravings to collective exhibitions all over the world... Europe, Mexico, India...

Engraving was very important to my training as a cinematographer because it's a very rigorous technique. Engraving has a lot to do with photography. Since an early age I had this small photo lab of mine to practice at home. I developed, blew up, basic things... Photography for me was like a way of keeping a souvenir of something connected to architecture... I loved looking at photos, Cartier-Bresson's books ... and I liked cinematographers very much when I saw good cinematography... But I became interested in cinematography for real only when I saw *Limite*, for the fact that Edgar Brazil was Brazilian and I thought his cinematography was something very Brazilian, escaping that European formulae I was used to seeing in avant-garde films...

But returning to the subject of engraving and photography, there is a very similar technique called water-paint. Water-paint is to cover the sheet with grain and wait a little, like in developing time. You put in acid for one minute and it becomes a very light gray, then you “butter” this light gray where you want, wait two minutes longer, and the gray is now darker. You cover it again and so on... Until it turns absolute black... It's a scale of grays just like you see in photos too, and each technique has its own process of going from white to black and gray. You emphasize the graphic more or less, the line manifesting itself... Engraving is a graphic art, it's got nothing to do with painting, except when you use water-paint. Then it becomes very pictorial, you cover it with a brush and eventually it takes on a painting character... It's a heavy handmade work and, actually, I worked on big, enormous sheets. I held them with my own hands, so they became very strong. It was something that helped me a lot with cinema because later I would hold cameras. And that would seem nothing because I worked with very heavy sheets, handling presses, painting, getting 50 proves of engravings a day... But the most interesting thing was visiting the works by great engravers. You start realizing the value each guy gave to a gray between a semitone and another, start knowing the reason why the guy worked so much to find such a close relation to one another, it's not that easy... Iberê was of an absolute radicalism in relation to this: “What is on the sheet must be imprinted”.



Manequim, Paris, 1953|1994
gravura em metal, água-tinta
etching, aquatint
20 x 13,5 cm
Coleção | Collection
Museu de Arte Moderna
Doação Sociedade Amigos da Gravura
Donation of Friends of Engraving
Society

(...) essa formação de gravador dá uma certa prioridade ao grafismo, mas eu procurei sempre separar uma coisa da outra. Porque antes de eu ser gravador eu era pintor, pintava cavalinhos de chumbo, fazia pintura. A minha gravura inclusive ela é meio pictórica. Quando eu fazia gravura, né, mas você pode ver que ela era resolvida por áreas de textura... a minha pintura tem muito de textura, tem muita cor... em verdade eu evito muito esse negócio de resolver o quadro por linha, porque dá esse caráter gráfico. Picasso, por exemplo, resolvia todos os quadros dele pelo desenho, que ele preenchia com cor. Mas o grafismo em Picasso é muito forte, porque ele desenhava muito bem e... os quadros são muito estruturados pelo desenho. Já Matisse, que era a grande admiração do Picasso, (...) talvez seja o colorista mais requintado que já houve em matéria de cor. E também um grande desenhista. Mas ele concebia desenho como desenho e pintura como pintura. Então esse convívio nas artes é muito bom porque você vê como se influenciam dois pintores como esses, como o diálogo é importante entre dois pintores geniais do seu tempo. E que falta não faria um ao outro, porque é uma coisa terrível você imaginar a Arte Moderna sem esses contrapontos, essa diversidade entre solução gráfica e a solução pela cor. Esses são os grandes problemas que desde que o mundo é mundo e a arte existe são problemas que se põem a cada geração. Agora todo mundo já com o computador acha que alguma coisa mudou, mas de fato não, porque o computador continua fazendo as mesmas coisas que a gente faz. Precisa de uma linha pra contornar porque senão você não enche de cor, você precisa misturar cor porque senão não vai dar o tom certo.

...This training as engraver gives graphism a certain priority but I've always tried to separate one thing from the other. Because before being an engraver I was a painter, I painted small lead horses, made paintings. After all, my engravings are a little pictorial. When I made engravings... But you can see that it was resolved by areas of texture... My painting has a lot to do with texture, it's very colorful... Actually I avoid this thing of resolving a painting through lines, because this is what gives this graphic character. Picasso, for example, resolved all his paintings through drawing, which he filled with color. But graphism in Picasso is very strong because he drew very well and... his paintings are structured mainly by drawings. Matisse, on the other hand, who was so admired by Picasso... might be the most exquisite colorist ever concerning colors. And he was a great drawer too. But he saw drawing as drawing and painting as painting.

This fellowship in arts is very good because you see how such two painters influenced each other, how interaction is important between two brilliant painters of their time. And how one would miss the other, because it's a terrible thing when you imagine modern art without these counterpoints, this diversity between graphic solution and solution through color. These are the greatest problems that, since the year one and since the beginning of art, arise at each generation. Now everyone thinks that something has changed with the advent of computers, but actually not, because computers keep on doing the same things we do. It's necessary a line to contour, otherwise you can't fill in the color, you've got to mix colors to find the right shade.

Cinema não era uma coisa complicada, porque eu sabia fazer.

Pegava uma camerinha de 16 mm, não precisava de nenhuma luz excepcional, como a gente está trabalhando agora aqui eu trabalhava. (...) Chato era fazer a correção, a tal parallax, mas se não houvesse parallax eu não teria feito cinema, porque outro cara teria se dado bem e não teriam me chamado pra fazer fotografia de cinema (ri). Obrigado à parallax, a parallax é ótima!

Cinema

was not a complicated thing because I knew how to do it. I would grab a little 16 mm camera, no exceptional light was necessary. Just like we're working here now, I would work too... The boring thing was to make the corrections, the famous parallax, but if there wasn't parallax I wouldn't have made cinema, because other guy would have made it and they wouldn't have invited me to make cinematography (smiles). Thanks to parallax. Parallax

is great. But I, without knowing many things, know a lot about painting... I have an understanding of engravings. Actually I understand painting reasonably well. Cinema, I know in a way, without pretension. If I was to teach cinema, I would have to study certain things that I never examined carefully, but anyway... Now everything I learn fits in the right place. I think "now it's fitted right here".

That's what I know: **that both in cinema and painting**, when doing it, when I feel I'm doing it, I come into a kind of mental zone that isn't very normal... I leave my natural state. Like the musician who is composing. Suddenly a song gets out of him. A visual artist, as he gets used to this visual meditation, observation, he also gets into an alpha zone.

Mas eu, não sabendo muita coisa, sei bastante de pintura... de gravura eu entendo, de pintura entendo bastante razoavelmente. Cinema eu entendo mais ou menos, mas sem muita pretensão. Se eu for dar aula de cinema, tenho que estudar certas coisas que eu sempre passei um pouco a galope, *au grand galop*, mas enfim... Mas aí cada coisa que eu aprendo agora entra no lugar certinho, penso "agora isso encaixou aqui".

Eu sei o seguinte: **que tanto no cinema como na pintura**, quando eu estou assim, fazendo a coisa, quando sinto que estou fazendo, eu entro numa espécie de zona mental que não é muito normal... você sai do seu natural. Como o músico que está compondo, de repente sai uma música dele. Um artista visual quando ele vai se acostumando com essa meditação visual, de observação, ele vai entrando também numa zona alfa...

Então o cinema pra mim, li o manual da câmera Paillard Bolex e saí filmando. Já dirigi um filminho com minha irmã, aí quando eu fui pra montanha eu já estava mais ou menos sabendo mexer na máquina, e aí eu vi uma boneca, vi uns rios, e eu gostava muito daquela historinha daquele soldadinho de chumbo que você soltava dentro de um barquinho e ele ia virando por debaixo da água. Aí parecia uma coisa simples, mas na verdade era uma complicação dos diabos porque a água gelada, tudo cheio de neve em volta, gelo, você escorrega... [nos alpes franceses] E o [Jorge] Mori era o meu assistente, ele pegava a boneca, saía a cabeça da boneca rolando e ele ia pegar lá embaixo, voltava, repunha a cabeça. Então levamos dois ou três dias fazendo esse filme. Foi o meu primeiro filme mais organizado. Aí comecei a montar esse filme. Ele era bonito, tinha aquele negócio do olhar sem dúvida. E os enquadramentos eram bonitos, eu já estava com um olhar bastante requintado, já tinha três anos de arquitetura, quatros ou cinco anos que fazia gravação, pintura, e via cinema pra burro.

Aí as pessoas viam esse filme (*A Boneca*) e diziam: "Esse negócio de fazer gravação e pintura, tudo bem, mas você tem que fazer cinema, está na cara, basta ver esse seu filme". Vinicius [de Moraes] falou: "Olha, Mariozinho, eu gosto muito de você, das suas pinturas, mas eu vou te dizer o seguinte: onde o Ser se manifesta é no cinema. Você tá manifestado é no cinema!".

framing was nice, I already had an exquisite way of looking at things. I had been studying Architecture for three years, making engravings and paintings for four and five years, and I watched a lot of films. People would watch this film (*The Doll*) and say: "It's ok your involvement with engraving and painting but you have to make films, it's obvious. It's enough to see this film to know it". Vinicius [de Moraes] said: "Listen, Mariozinho, I like you very much and your paintings, but I'll tell you something: the Being manifests itself in the cinema. You are manifested in the cinema!".

Cinema

started for me when I read the Paillard Bolex's camera manual and began shooting. I directed my sister in a film. Later when I went to the mountains, I already knew how to operate the machine. I saw a doll, some rivers, and I liked very much the story of that little tin soldier that you put on a little boat and he sank. It seemed something simple, but actually it was very complicated because the water was freezing, everything around was under snow, ice, and you slide... [on the French Alps]. [Jorge] Mori was my assistant. He would hold the doll, and when its head came off and rolled down the slopes, he would retrieve it down there, return, and attach the head back. This film took us two or three days. It was my first somehow organized film. Then I started editing it. It was beautiful, had a kind of no-doubt feeling about it. The

There are certain painting principles that apply to cinema.

And to any field in which you work visually. For example, a dominant color. When you look up a dominant color for a painting. The issue of cold colors, warm colors, complementing colors, which exalt themselves. These are basic things, look up the grays always, so as not to oversaturate the image with colors. Or assuming then that you want something strident, like "I want a contrast". But these information are already part of your being, they're like de treble and bass notes that arise from the head of a musician. You look for the sky, turn the camera upwards, try to tilt it a little. If you think about all this before, it'll take you a day to make a plan. Most people make two, three plans a day.



MC em seu ateliê, 2003

Então tem certos princípios da pintura que se aplicam ao cinema.

Qualquer campo onde você vai trabalhar visualmente. Por exemplo, uma cor dominante. Você procurar uma cor dominante pro quadro. O problema das cores frias, das cores quentes, das cores complementares, que se exaltam, enfim, são coisas básicas, procurar os cinzas sempre, pra não saturar demais a imagem de cor. Ou então você assumir que quer realmente uma estridência, "eu quero um contraste". Mas... esses dados já fazem parte do seu ser, são como as notas graves e agudas que saem da cabeça de um músico. Você vai procurar o céu, vai virar a câmera pra cima, vai procurar o azul... vai procurar o chão, você vai virar a câmera assim, procurar entortar um pouco. Se você pensar tudo isso antes, vai levar um dia pra fazer um plano, a maioria das pessoas faz dois, três planos por dia.

O que vai tornar uma **imagem** significativa? Quando ela tem uma força objetiva pra dizer o que ela quer dizer. Então ela quer dizer o quê? Que o menino é pobre, o que o cara tá falando? Quer mostrar o morro junto? Não se sabe, vai depender de uma cor, vai depender de um valor... mas isso são os dados que a pintura te dá e que ficam muito no seu inconsciente, que é um aprendizado que se você racionalizar demais pode até fazer uma coisa razoável, mas você não é surpreendido. Porque você tá tão querendo uma coisa, por isso você não pode querer muito não. De repente aparece uma coisa inesperada, um vermelho que surge no muro, não tem nada a ver, mas se aquilo apareceu é porque tem que estar. Então você tem de ter um pouco uma objetividade de se deixar levar pelas coisas e **não querer co-**

image
What makes an **image** significant? When it's got the objective power to say what it wants to say. So what does it want to say? That the boy is poor, what's that guy saying? He wants to show the slums too? No one knows, it'll depend on a color, it'll depend on a value... but these are the data painting gives you, and that remain deep in your unconscious. It's a way of learning that, if you rationalize too much, it will make you able to make a decent thing, but you're not surprised. Because you want that thing so much, you'd better not want things that much. Suddenly an unexpected thing come up, a red on a wall. It means nothing, but if it came up it's because it's got to be there.

You've got to have the objectivity to be led by things, **and not want to put the real in your rules, but find out new interesting rules in the real that arises**. In any surroundings, you've got to find a satisfactory framing, a light, the best way of doing that in that place. Otherwise you're going to become an American: "I want that, I want three trees so it looks like that, I want to pitch a tent to block the sun"... However good it may be, it's always boring, because invention disappears and so does surprise. So when you're a cinematographer with this capacity of transformation, to transform reality into a significant thing. There's always a possibility whatever, and you find it out. It's a gift maybe, a little... like the gift for music. Some guys have more, others have less...

locar o real nas suas regras, mas sim descobrir sempre regras interessantes no real que aparece. Em qualquer ambiente você tem que descobrir o enquadramento que seja satisfatório, a luz, a melhor maneira de fazer aquilo naquele lugar. Senão você vai virar americano: "Eu quero aquilo, eu quero três árvores pra ficar parecido com aquilo, quero que faça uma tenda pra cortar o sol"... Por melhor que seja fica sempre chato, porque o lado da invenção desaparece, o lado da surpresa. Então quando você é um fotógrafo com essa capacidade de fazer transformação, de fazer com que o real vire uma coisa significativa, de alguma maneira sempre existe uma possibilidade, você descobre essa possibilidade. Agora, isso é um dom talvez, um pouco... como é o dom da música. Uns caras têm mais e outros caras têm menos. (...)

Essa pulsão infantil

é uma coisa genial, quando a gente consegue guardar um pouco na vida de adulto afora sem se intimidar. Porque o normal do artista é que depois da sua formação ele comece a desvalorizar a sua inspiração, a sua coragem, **começa a querer criar uma maneira pra criar**, pra poder se engastalhar numa coisa, criar a tal tranquilidade, deixa ganhar o menino rastaquera, como dizia minha avó, o langanho, o langanho vai ganhando a sua existência, vai ficando cordato, vai achando que está tudo bem, perde o *élan* pelas brigas sociais, vai achando que tá tudo legal, vai aceitando as barbaridades que são cometidas no Brasil, perde a capacidade de se indignar com as coisas. É terrível esse massacre do mundo sobre o indivíduo, é uma coisa muito séria porque pode assumir proporções incríveis.

Agora, se você guardar esse chamado "fogo sagrado"... o fogo sagrado existe! É um pouco de infantilidade mesmo, de desprendimento, e não levar as coisas muito a sério porque nada no mundo é muito sério, porque o mundo é uma piada mal construída. Infelizmente tá prejudicando muita gente, atualmente há muito pouca gente com capacidade pra ser feliz nesse mundo, então tá de uma injustiça, de uma crueldade, de uma burrice! São pessoas muito burras que têm o comando do dinheiro do mundo... [O que] tem que fazer é **desenvolver a plena capacidade do mundo de ser mundo**, da gente ser o que devia ser, e não uma coisa remendada por um babaca americano com trilhões de dólares na mão. O mundo tá realmente sinistro. Tem que tentar interagir nessa zorra, senão vai ser tarde demais.

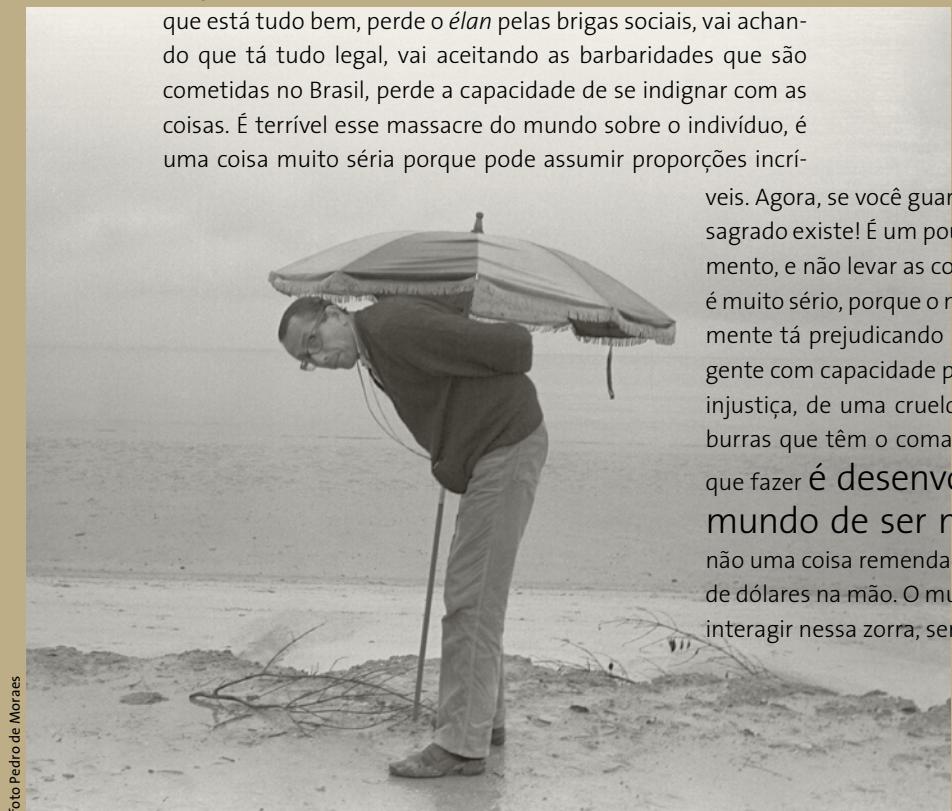


foto Pedro de Moraes

infantile drive

This **infantile drive** is something extremely good, especially when we manage to save some of it for our adult life, without feeling daunted. Usually after his training the artist begins to demean his inspiration, his courage. **He wishes to make up a way of creating** in order to attach himself to something, to bring about the so-called tranquility. It's when the poor boy starts earning a living, like my grandmother would say. He becomes wise, starts believing everything's alright, loses interest in social issues. He thinks all is fine and accepts the cruelties that are perpetrated in Brazil. He loses his capacity of resenting things. This massacre of the world over the individual is something terrible because it can reach incredible proportions. Now if you keep this "sacred fire"... It exists! It's a little bit of childishness, of detachment, and of not taking it too seriously because the world is a badly-told joke. Unfortunately many people are being harmed seeing that today there are very few people capable of being happy in this world. It's so unjust, so cruel, so stupid! People who command the world's money are very stupid... [What] there is to be done is **to develop the full capacity of the world to be the world**, of people being what they should, and not something pasted up by some American asshole with trillions of dollars in his pocket. The world is really weird today. We must try to interact with this mess, otherwise it'll be too late.





p. 186-191
Sem título, s/d
série de 10 nanquins sobre papel
china ink on paper, series of ten
21 x 29,5 cm





cronologia

chronology



1930



Arquivo Fiocruz

[Born in Paris on July 26. Son of Paulo Estevão Berredo Carneiro and Corina de Lima e Silva Carneiro, brother of Beatriz Clotilde Berredo Carneiro, born in 1928. During adolescence, he becomes a Brazilian citizen.

1931
1935

[Mario, his father, his mother, and his sister travel to Brazil.
[Paulo Carneiro, graduated in Chemical Engineering, is invited by the Technical Board of Education of Pernambuco to be part of the Chemistry examination commission of the Normal School and moves to Recife. Corina, Beatriz and Mario remain in Rio de Janeiro.

1936

[Paulo Carneiro moves to Paris where he works as a researcher at the Pasteur Institute.

"I think this visual world came partly from the need to remake my emotional ties that were, if not broken, very crumpled, leaving many unfinished paths, with a lot of early responsibility, I became the man of the house too suddenly."

(Interview with Samantha Ribeiro, 2002)

1938

[Mario and his sister get from their great-uncle Júlio Barbosa Carneiro a Pathé Baby 9.5 mm projector, with which they watch Chaplin, Laurel and Hardy, and films of the time.

1941

[Starts to frequent the Jockey Club of Rio de Janeiro. He is fascinated by the work of an artist who paints toy horses, in the underground of Rua Dona Mariana 65, in Botafogo. He begins to paint little horses, which are ordered by friends.
[Gets from his great-uncle Júlio Barbosa Carneiro his first art book, about Degas.

1942

[Brazil declares war on the Axis powers and the Germans imprison Paulo Carneiro, Ambassador Souza Dantas and the Brazilian diplomatic mission in France.

1944

[With the end of World War II, Paulo Carneiro and other members of the diplomatic corps are released upon the exchange of Brazilians by German diplomats. Paulo returns to Brazil.

1945

[Gets from his godmother Louise Aymée Barboza Carneiro, who was very impressed with his talent, a case of oil paint and takes up painting.

1946

[Makes his first erotic caricatures in China ink on paper, in medium format.
[Makes the pastel works *Carnaval* (Carnival) and *Esquina* (Corner).

1934
MC entre sua mãe, pai e irmã
MC among mother, father and sister

[Nasce em Paris em 26 de julho. Filho de Paulo Estevão Berredo Carneiro e Corina de Lima e Silva Carneiro, irmão de Beatriz Clotilde Berredo Carneiro, nascida em 1928. Na adolescência, é naturalizado brasileiro.

[Mario, seu pai, sua mãe e sua irmã viajam para o Brasil.

[Paulo Carneiro, formado em Engenharia Química, é convidado pela Diretoria Técnica de Educação de Pernambuco para compor a banca examinadora da cadeira de Química da Escola Normal e passa a residir em Recife. Corina, Beatriz e Mario permanecem no Rio de Janeiro.

[Paulo Carneiro vai morar em Paris, onde trabalha como pesquisador no Instituto Pasteur.

"Eu acho que esse mundo da imagem veio um pouco da necessidade de refazer esses laços afetivos que foram, se não quebrados, muito amarrados, deixaram muitos caminhos incompletos, de muita responsabilidade antes da hora, eu virei o homem da casa de repente."
(Entrevista a Samantha Ribeiro, 2002)

[Mario e sua irmã ganham de seu tio-avô Júlio Barbosa Carneiro um projetor Pathé-Baby 9,5 mm, com o qual assistem a Chaplin, O Gordo e o Magro e filmes da época.

[Começa a frequentar o Jockey Club no Rio de Janeiro. Fica fascinado pelo trabalho de um artista que pinta cavalinhos de chumbo, no subsolo da Rua Dona Mariana nº 65, em Botafogo. Começa então a pintar cavalinhos, que passam a ser encomendados pelos amigos.

[Ganha do tio-avô Júlio Barbosa Carneiro seu primeiro livro de arte, sobre Degas.

[O Brasil declara guerra aos países do Eixo e os alemães detêm Paulo Carneiro, o embaixador Souza Dantas e a missão diplomática brasileira na França.

[Com o fim da Segunda Guerra, Paulo Carneiro e os demais membros do corpo diplomático são libertados mediante permuta de diplomatas brasileiros por alemães. Paulo volta para o Brasil.

[Ganha de sua madrinha Louise Aymée Barboza Carneiro, impressionada com sua habilidade, um estojo de tinta a óleo e começa a pintar.

[Realiza as primeiras caricaturas eróticas em nanquim sobre papel, em médio formato.

[Realiza os pastéis *Carnaval* e *Esquina*.

1946

- [Starts dating Sarah de Castro Barbosa.
- [Paulo Carneiro becomes Brazilian Representative to UNESCO, a position he holds until 1965, and moves back to Paris.

1948

- [Participates in the 53rd National Salon of Fine Arts in Rio de Janeiro, with the pastel *Esquina*.

1949

- [Passes the entrance examination for Architecture, interrupts his studies, and travels to Europe for a year, living with his father in Paris. During this period he goes to Italy, the Netherlands and England.
- [Is introduced to Lygia Clark during a dinner party at Paulo Carneiro's house.
- [Meets Iberê Camargo through his father's cousin Vera Mindlin. Iberê had been awarded a trip to Rome to study with Giorgio De Chirico. In Paris, Iberê and Mario study with Nicolas Poliakoff, André Lhote's assistant, whose lessons consisted of critiques of paintings at the Louvre and L'Orangerie.
- [In this period they get closer to each other and begin a dialog which will continue for the next years, united by their common interest in art. Their interaction is of paramount importance to Mario's education and influences the work of Iberê Camargo. Their friendship lasts until 1994, with the death of Iberê.

“ What united us was the fact that we viewed painting with the same voluptuousness, plus the fact that Iberê always needed a pictorial interlocutor.”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – pg. 9)

- [Starts to frequent the Cinémathèque Française, where he watches several avant-garde films, including films by Buñuel and Salvador Dalí.

1950

- [Returns to Brazil, to his Architecture classes and starts to study printmaking and painting with Iberê at the artist's studio on Rua Joaquim Silva, Lapa, Rio de Janeiro. From this time until 1953 he also works as his assistant.
- [Takes part in the 55th National Salon of Fine Arts, in Rio de Janeiro, with the gouaches *Bondes* (Trams) and *Dançarinas* (Dancers).
- [Attends the Círculo de Estudos Cinematográficos (Film Studies Circle), created by Luís Alípio de Barros, Alex Viany and Antônio Moniz Vianna, no auditório da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.
- [Attends the Cinema Club of the National Faculty of Philosophy, where he watches films by Eisenstein and Pudovkin, and *Limite*, by Mário Peixoto, que o impressiona pela fotografia de Edgar Brazil. Neste ambiente cineclubista reúne-se a primeira vertente do Cinema Novo: Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni e Walter Lima Jr.

- [Participates in the 56th National Salon of Fine Arts with the oil painting *Barcos* (Boats).

1951

- [In parallel with the studio work with Iberê Camargo, he frequents film clubs.
- [Meets Joaquim Pedro de Andrade.
- [Breaks up with Sarah de Castro Barbosa.

1952

- [Is diagnosed with typhus and mononucleosis and travels to Europe for treatment. Following medical advice, he spends seasons in the mountains in Crans-sur-Sierre (Switzerland) and Val d'Isère (France).

- [Começa a namorar Sarah de Castro Barbosa.
- [Paulo Carneiro torna-se representante do Brasil na UNESCO, cargo que ocupou até 1965, e volta a morar em Paris.

- [Participa do LIII Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, com o pastel *Esquina*.

- [Passa no vestibular para Arquitetura, tranca a matrícula e viaja para a Europa por um ano, passando a residir em Paris com seu pai. Neste período conhece Itália, Holanda e Inglaterra.

- [É apresentado a Lygia Clark em jantar na casa de Paulo Carneiro.

- [Conhece Iberê Camargo através de Vera Mindlin, prima de seu pai. Iberê ganhara como prêmio uma temporada de estudos em Roma com Giorgio De Chirico. Em Paris, Iberê e Mario estudam com o professor Nicolas Poliakoff, assistente de André Lhote, cujas aulas consistiam em análises críticas de pinturas nos museus do Louvre e L'Orangerie.

- [In this period they get closer to each other and begin a dialog which will continue for the next years, united by their common interest in art. Their interaction is of paramount importance to Mario's education and influences the work of Iberê Camargo. Their friendship lasts until 1994, with the death of Iberê.

- [Neste período estreitam sua amizade e passam nos anos seguintes a desenvolver um diálogo, unidos pelo interesse comum em arte. O convívio entre os dois artistas torna-se fundamental para a formação de Mario e tem desdobramentos na obra de Iberê Camargo. A relação de amizade perdura até 1994, ano da morte de Iberê.

“ O que nos unia era olharmos a pintura com a mesma volúpia, acrescido ao fato de Iberê necessitar permanentemente de um interlocutor pictórico.”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – p. 9)

- [Começa a frequentar a Cinemateca Francesa, onde assiste a diversos filmes de vanguarda, entre estes, filmes de Buñuel e de Salvador Dalí.

- [Volta ao Brasil, retoma o curso de Arquitetura e passa a estudar gravura e pintura com Iberê no ateliê do artista na Rua Joaquim Silva, Lapa, no Rio de Janeiro. Desse período até 1953 também trabalha como seu assistente.

- [Participa do LV Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, com os guaches *Bondes e Dançarinas*.

- [Frequentava o Círculo de Estudos Cinematográficos, criado por Luís Alípio de Barros, Alex Viany e Antônio Moniz Vianna, no auditório da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

- [Frequentava o Clube de Cinema, na Faculdade Nacional de Filosofia, onde vê filmes de Eisenstein, Pudovkin e *Limite*, de Mário Peixoto, que o impressiona pela fotografia de Edgar Brazil. Neste ambiente cineclubista reúne-se a primeira vertente do Cinema Novo: Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni e Walter Lima Jr.

- [Participa do LVI Salão Nacional de Belas Artes com a pintura a óleo *Barcos* (Boats).

- [Em paralelo ao trabalho no ateliê com Iberê Camargo, frequenta cineclubs.
- [Conhece Joaquim Pedro de Andrade.
- [Rompe o namoro com Sarah de Castro Barbosa.

- [Diagnosticado com tifo e mononucleose, viaja para tratar-se na Europa. Por recomendação médica, passa temporadas nas montanhas em Crans-sur-Sierre (Suíça) e Val d'Isère (França).



Arquivo FioCruz

Val D'Isère 12-53

Para a família, ate fato, que se vai me morrer com muita dificuldade, de maneira que de outas as cidades nem fui para lá, mas fui para lá, e refarei que estou entre as coisas que aí estão: "Alimentação" e "foto - cine" ... E é isso mesmo que não mais devo falar, desaparecer. Olhe para... Beijo nandinho,

Mando junto algumas fotos das férias de férias que fiz por aqui sem mandando. Fiz 25 de cada, só portanto. Para as pessoas da família, espero que elas sejam amadas tanto quanto eu.

1953

Foto enviada à família, com bilhete no verso
Photo he sent to his family, with note at the back



1953

MC com a irmã e a mãe
MC with sister and mother
Val D'Isère, França

“ (...) I was overburdened, fragile, too much work, lessons, “little parties” at night, I slept late, I got sick with typhus, and also mononucleosis, I lost eighteen kilos; in short, it was awful! Deplorable clinical picture, I was tested several times and overheard the doctor talking to my mother, saying I had blood cancer. My mother almost collapsed. I called my father and said I wanted to be treated in Europe, that here the doctors were gonna kill me. We boarded the ship and went to Europe; I already felt better. It was a very important year for me.”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – pg. 20)

Through an ad in the Paris newspaper *Beaux Arts* he learns about a printmaking course taught by Johnny Friedlaender. He joins the course along with the painters Flavio Shirô and Jorge Mori. He becomes friends with Jorge Mori and shares a studio with him.

[Studies mosaic making with Severini.
[An intense correspondence with Iberê Camargo begins during this season in Europe, lasting until 1969, in which they comment on art history and events in the art scene of the time. They also share concerns about issues in printmaking training, difficulties of access and acquisition of material in Brazil and problems related to the newly created Municipal Fine Arts Institute of Rio de Janeiro, where Iberê is invited to teach printmaking.

[Meets Max Bill during a lunch at his father's house.
[Starts to make amateur films in 16 mm with a Paillard-Bolex camera, which he gets from his father as a birthday gift as suggested by his sister Beatriz.

[Films *A Boneca* (The Doll) with Jorge Mori in Val D'Isère.

“ To avoid boredom during my morning walks, I am filming in the surroundings. I started to make a black and white film about the town, but I interrupted it to wait for the snow. I will continue on the next days. I am also filming, on the cold streams and lakes covered with strange plants, the adventures of an old doll that floats down the river on a paper boat. I look like a madman on the loose, with Mori, the Japanese, with me, filming old cans, old boots and a torn doll that disgusts the locals. Someday they will put me in a straitjacket...”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – pg. 96)

“ (...) estava sobrecarregado, fragilizado, muito trabalho, aulas, “farrinhas” à noite, dormia tarde, fiquei doente com tifo, e mais uma mononucleose, perdi 18 quilos, enfim, estava péssimo! Quadro clínico deplorável, fiz vários testes e ouvi a conversa do médico com minha mãe, dizendo que eu estava com câncer de sangue. Minha mãe quase desmoronou. Liguei para meu pai e disse que queria me tratar na Europa, que aqui os médicos me matariam. Pegamos o navio e fomos para a Europa; já me sentia um pouco melhor. Foi um ano fundamental para mim.”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – p. 20)

Através de um anúncio no jornal *Beaux Arts* (Paris) toma conhecimento do curso de gravura ministrado por Johnny Friedlaender. Ingressa no curso juntamente com os pintores Flavio Shirô e Jorge Mori. Torna-se amigo de Jorge Mori e divide seu ateliê com ele.

[Faz um curso de mosaico com Severini.
[Inicia-se, nessa temporada na Europa, uma intensa troca de correspondência com Iberê Camargo, que perdura até 1969, na qual fazem comentários sobre história da arte e acontecimentos da cena artística da época. Também partilham preocupações sobre questões do aprendizado da gravura, dificuldades de acesso e aquisição de materiais no Brasil e problemas relacionados ao recém-criado Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde Iberê é convidado a lecionar gravura.

[Conhece Max Bill em almoço na casa de seu pai.
[Começa a filmar de maneira amadora em 16 mm com uma câmera Paillard-Bolex, que ganha de seu pai como presente de aniversário por sugestão de sua irmã Beatriz.
[Filma *A Boneca* com Jorge Mori em Val D'Isère.

“ Para os meus passeios matinais não chatearem, estou filmando pelos arredores. Comecei um filme em preto e branco sobre a cidade, mas interrompi esperando a neve. Vou continuar nestes dias. E estou filmando também, nos riachos gelados e lagos cobertos de plantas estranhas, as aventuras de uma boneca velha que desce o rio num barco de papel. Pareço um louco solto, com o japonês Mori ao lado, filmando latas velhas, botas furadas e uma boneca rasgada que mete nojo à população local. Qualquer dia desses me metem numa camisa de força...”
(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência – p. 96)

1954

- [Returns to Brazil, bringing with him a small Lefranc press from France and resumes his work and studies at Iberê Camargo's studio, in Rio de Janeiro.
- [Participates in the 3rd National Modern Art Salon, with the print *Briga de Galos* (Cockfight). The Salon became known as the *Black and White Salon*, to the protest content of the artists who were against the low quality of the paints produced in the country and the difficulties imposed by the Brazilian government on the import of artistic materials.
- [Works as a scenographer for Ivan Pedro Martins's play *Os Tropeiros* (The Muleteers), directed by Carlos Alberto Murtinho.
- [Shows his films to Joaquim Pedro de Andrade and Paulo César Saraceni.

1955

- [Participates in the 4th National Modern Art Salon with the prints *Galo Morto* (Dead Rooster), *Interior* and *Janela* (Window).
- [Graduates in architecture from the National School of Architecture (Faculdade Nacional de Arquitetura)
- [Becomes partner of Homero Leite in an architecture office.

“ We designed houses and many shops. We had lots of projects and were scammed many times. Architecture was in fashion. Everybody found it great if you did a project, but when it came to paying people gave up and left you empty-handed. But this gave me a good background. It developed in me a more refined view at various levels, in different technologies.”

(Interview with Samantha Ribeiro, 2002)

1956

- [Participates in the group exhibition Brazilian Artists, in New Delhi, India, as part of the 9th General Conference of UNESCO.
- [Edits the print *Mesa* for the project *Os Amigos da Gravura* of the Castro Maya Foundation, in Rio de Janeiro.

1957

- [Participates in the group exhibition *Grabados Brasileños* at Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, in Montevideo, organized by the Uruguayan-Brazilian Culture Institute and by the Cultural Division of the Brazilian Foreign Ministry (Itamaraty).
- [Gets a scholarship to the École Spéciale de Urbanisme, Sorbonne, Paris.
- [At the end of the year he quits the programme, spends his mornings at the Louvre copying El Greco, Veronese, Rubens and works on prints in the afternoons. He gets from his father a large press, suggested by Johnny Friedlaender.

“ And, once again, a press led me towards printmaking, which was key throughout my life, even in my way of seeing and in getting the images I later used in filmmaking.”

(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência, p. 27)

1958

- [Returns to Brazil.
- [Participates in the First Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de Mexico (Inter-American Biennial of Painting and Printmaking), along with an important group of Brazilian artists.
- [Makes a mosaic panel in the Jatúi building, on Rua Bolívar, corner with Rua Pompeu Loureiro, in Copacabana, Rio de Janeiro.

1959

- [Volta ao Brasil, trazendo da França uma pequena prensa da marca Lefranc e retoma o trabalho e o estudo no ateliê de Iberê Camargo, no Rio de Janeiro.
- [Particiipa do III Salão Nacional de Arte Moderna - Sessão Desenho e Artes Gráficas, com a gravura *Briga de Galos*. O Salão ficou conhecido como *Salão Preto e Branco*, devido ao conteúdo de protesto dos artistas contra a baixa qualidade das tintas nacionais e as dificuldades impostas pelo governo brasileiro às importações de materiais artísticos.
- [Faz a cenografia da peça *Os Tropeiros*, de Ivan Pedro Martins, dirigida por Carlos Alberto Murtinho.
- [Mostra seus filmes para Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni.

- [Particiipa do IV Salão Nacional de Arte Moderna com as gravuras *Galo Morto*, *Interior* e *Janela*.
- [Forma-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura.
- [Torna-se sócio de Homero Leite em um escritório de arquitetura

“ Fizemos casas e muitas lojas. Tivemos muitos projetos e levamos muito trambique. Arquitetura estava na moda. Todo mundo achava ótimo você fazer o projeto, mas depois na hora da grana o cara se arrancava e você ficava a ver navios. Mas isso daí me deu uma boa base. Esse período todo formou meu olhar. Formou uma visão mais apurada em vários níveis, em várias tecnologias.”

(Entrevista a Samantha Ribeiro, 2002)

- [Particiipa da exposição coletiva *Artistas Brasileiros*, em Nova Déli, Índia, integrada à 9^a Conferência Geral da UNESCO.
- [Edita a gravura *Mesa* para o projeto *Os Amigos da Gravura*, da Fundação Castro Maya, no Rio de Janeiro.

- [Particiipa da exposição coletiva *Grabados Brasileños* no Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, em Montevidéu, organizada pelo Instituto de Cultura Uruguai-Brasileiro e pela Divisão Cultural do Itamaraty.

- [Obtém uma bolsa de estudos na École Spéciale de Urbanisme, Sorbonne, em Paris.
- [No fim do ano desiste do curso, passa as manhãs no Louvre copiando El Greco, Veronese, Rubens e faz gravura às tardes. Ganhava seu pai uma prensa grande, indicada por Johnny Friedlaender.

“ E, mais uma vez, uma prensa me reconduziu à gravura, o que foi fundamental ao longo de toda a minha vida, inclusive na minha maneira de ver e na obtenção das imagens com as quais mais adiante passei a lidar, através do cinema.”

(Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência, p. 27)

- [Volta para o Brasil.
- [Particiipa da Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado do México, juntamente com um grupo expressivo de artistas brasileiros.

- [Realiza um painel de mosaico no Edifício Jatúi, localizado na Rua Bolívar, esquina com a Rua Pompeu Loureiro, em Copacabana, Rio de Janeiro.

- [Particiipa da V Bienal Internacional de São Paulo com as gravuras *Mesa*, *Natureza Morta*, *Interior* e *Mesa e Cadeira*.
- [Particiipa do VIII Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM-RJ, com as obras *Cabeça*, *Mesa* e *Natureza Morta*, com Certificado de Isenção de Júri.

1960



1958
Mural do Edifício Jatúi,
Rua Pompeu Loureiro,
Copacabana, RJ
Mural in the building Jatúi

foto Julio Castro

1959

- [Particiipa na exposição coletiva *Arte Brasileira*, organizada pelo MAM-RJ, com as gravuras *Lustre* (Chandelier) e *Mesa*. A exposição percorreu as cidades de Munique, Viena, Leverkusen, Utrecht, Madrid, Lisboa e Paris entre junho de 1959 e outubro de 1960.

- [Particiipa na 2^a Sculpture and Printmaking Biennale of Carrara, Italy.

- [Particiipa na exposição coletiva *Panorama Cultural Brasileiro*, organizada pela *Revista Leitura*, em Lima, Bogotá e Caracas. Antes de sair do país as obras ficaram expostas por uma semana no Clube Ginástico, no Rio de Janeiro.

- [Começa a ser requisitado pelos cineastas Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Leon Hirszman to work as a photographer, co-writer and film editor.

- [Premiere of *Arraial do Cabo*, made together with Paulo César Saraceni. The film is considered the starting point of the Cinema Novo movement, winning several awards in international film festivals. In this film he used Sérgio Montanha's Cameflex 35 mm camera bought from Federico Fellini.

“ Quietly I was able to continue my life as a painter and printmaker, but (...) Paulo César Saraceni called me and we went to Arraial do Cabo. When I saw the place, I was overwhelmed by this dizzying state that means you are really entering professional life.

We finished shooting and then Paulo César traveled, he got a scholarship in Italy, and I finished editing *Arraial do Cabo*. It was 25 minutes long and I thought it was too long. Then I was all like '... Cut, don't cut...' It was released by Alberto Shatovsky (film critic) at Cine Alvorada and coincidentally there was another film with boats before it. People were furious and started to throw things at the screen. 'Mario, they are destroying the theatre, come and take *Arraial do Cabo* please.' I went there, got the cans of *Arraial do Cabo*, the only copy, the original. And then I thought: 'I will make a 16 mm copy and re-edit this at home.' I got my little projector and shortened the film from 20 to 18 minutes, and also included music. I changed the music from beginning to end."

(Interview with Lauro Escorel, 1998)

- [Particiipa na exposição coletiva *Jovem Gravura Brasileira*, na Galeria de Exposições do Diário de Notícias, em Lisboa, e na galeria Divulgação, no Porto.

- [Particiipa na exposição coletiva *Gravura Brasileira*, em Washington, promovida pelo Smithsonian Institution.

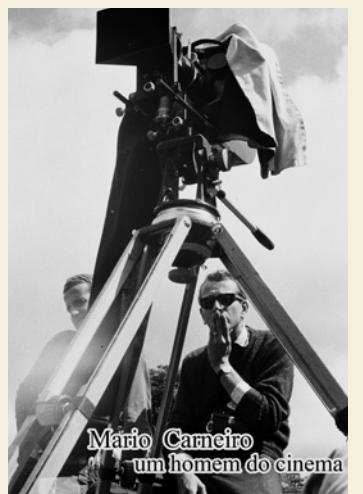
“ Tranquilamente podia continuar a minha vida de pintor e gravador, mas (...) Paulo César Saraceni me ligou e nós fomos lá pro *Arraial do Cabo*. Eu, quando vi o lugar, fui tomado por esse estado vertiginoso que é você começar realmente a entrar na vida profissional.

Terminamos de rodar e aí o Paulo César viajou, veio a tal bolsa lá da Itália, e eu fiquei acabando a montagem do *Arraial do Cabo*. Ficou com 25 minutos e eu achei que estava comprido, muito grande. Ái ficou aquela coisa: '... Corta, não corta...' Foi lançado pelo Alberto Shatovsky (crítico de cinema) no Cine Alvorada e por acaso tinha um outro filme de barco antes. As pessoas ficaram furiosas e começaram a jogar coisas na tela. 'Mario, estão arrebentando o cinema, venha apanhar o *Arraial do Cabo* por favor'. Fui lá, peguei as latas do *Arraial do Cabo*, cópia única, original. Ái pensei: 'Vou tirar uma cópia 16 mm e vou remontar isso aqui em casa mesmo'. Peguei o meu projetorzinho e passei o filme de 20 e tantos minutos para 18, e botei a música toda também. Mexi em toda a parte de música.”

(Entrevista a Lauro Escorel, 1998)

- [Particiipa na exposição coletiva *Jovem Gravura Brasileira*, na Galeria de Exposições do Diário de Notícias, em Lisboa, e na galeria Divulgação, no Porto.

- [Particiipa na exposição coletiva *Gravura Brasileira*, em Washington, promovida pelo Smithsonian Institution.



1966
Foto de Still de Fernando Duarte em *O Padre e a Moça* e capa do folder da Homenagem a Mário Carneiro no Centro Cultural Banco do Brasil, 2007
Still of Fernando Duarte in *O Padre e a Moça* (The Priest and the Lady) and cover of folder of the Tribute to Mário Carneiro at the Centro Cultural Banco do Brasil, 2007

1961

[Participates in the II Biennial of Paris with the aquatints *Nature Morte (I)*, *Paniers*, and *Nature Morte (II)*.
[Participates in the exhibition Coletiva de Gravadores, at Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro.
[Premiere of *Couro de Gato* (Cat Skin), by Joaquim Pedro de Andrade, co-produced by Mario Carneiro. The short film is one of the episodes of the film *5 x Favela*.

“ I felt very distressed with the various forms of painting, caricature, and printmaking. Cinema, somehow, unified my anxieties, and changed my way of expression, until then individual, into a more collective form.”
("Um olhar para câmera e tela", Suzana Schild, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Aug. 22, 1990)

1962

[Marries Marília Pinto Carneiro.
[Premiere of *Porto das Caixas*, directed by César Saraceni, cinematography by Mario Carneiro.

“ Of course, that film is not technologically advanced, it was a film that used with sensibility a kind of precariousness. Inexorable by the costs, by my lack of training, but with a great sensibility which came from my experience, which very few people had, supposing that anyone had that kind of background at that time.”
(Interview with Lauro Escorel, 1998)

“ My eye was very educated, I had copied lots of paintings at the Louvre. I started to view cinema as a moving mural, a stylization of nature, in the manner of Rembrandt, with very evident lights and shadows.”
(Interview with Inácio Araújo, Caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, May 2, 1995)

1963

[Premiere of *Garrincha, Alegria do Povo* (Garrincha, Joy of the People), directed by Joaquim Pedro de Andrade, of which Mario is co-producer, co-writer, cinematographer and camera operator.
[Birth of Maria Izabel Pinto Barboza Carneiro, daughter of Mario and Marília Carneiro.

1964

[Birth of Beatriz Pinto Barboza Carneiro, daughter of Mario and Marília Carneiro.

[Makes the series of prints *Trama Brasileira*.
[Travels with Joaquim Pedro to the USSR to present *Garrincha, Alegria do Povo*, but they forget the film in Brazil. It is then transported by the Foreign Ministry (Itamaraty).



1962
Com Paulo César Saraceni nas filmagens de *Porto das Caixas*
With Paulo César Saraceni at film set of *Porto das Caixas*



VDM
Arquivo Fiocruz

1965

[On November 17 he is arrested at the door of the Glória hotel, in Rio de Janeiro, due to a demonstration against the military dictatorship during the opening of an OAS conference, a fact that became known as "Oito da Glória" ("The Eight of Glória"). On that occasion were also arrested Antônio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Thiago de Mello, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade and Ambassador Jayme Azevedo Rodrigues. Mario is held for twelve days at the Federal Police on Rua Barão de Mesquita. In December, Paulo Carneiro is dismissed from his position as a Brazilian representative to UNESCO, but is invited by the organization to be part of its Advisory Board.

“ Dear Mario
Here is a paint box, easel and other tools so you can work.
The man who creates overcomes time.
I offer you once again my old and great friendship.
Maria and I send you our warmest regards.
Yours, Iberê”
(Note received while incarcerated. *Correspondência*, p. 143)

1966

[Premiere of *O Padre e a Moça* (The Priest and the Girl), by Joaquim Pedro de Andrade, on which he worked as director of photography, camera operator and scenographer. During the filming, Mario uses his knowledge as an architect to rebuild a bridge, two bathrooms and repair a few houses, works needed to the progress of the works on the set in São Gonçalo do Rio das Pedras, in Minas Gerais.

[Gilberto Santeiro introduces Mario to Lauro Escorel, who gives, in 1998, one of the most important interviews about his work.

[Premiere of *Capitu*, by Paulo César Saraceni, cinematography by Mario Carneiro.
[Separates from Marília Pinto Carneiro.

[In May, he has his first solo exhibition at the Petite Galerie, in Rio de Janeiro, with 30 oil paintings. The critic Flávio de Aquino writes in his column in magazine *Fatos&Fotos* the critique that Mario deems the best about his works as a visual artist thus far.

1964 | 1965
Sem Título
Painel diptico
acrilica sobre compensado
Panel diptych
acrylic paint on plywood
220 x 320 cm



1969

“ What are his means of expression? The ones of traditional figurative painting: oil on canvas. However, his art is not outdated. The content for which he finds a proper form is Expressionism, but without overloading it with pathetic meanings. The brush, like a Vangoghian brush, rudely describes the themes indicating directions for each element. His brush not only covers with colour, it also draws. In the midst of the current chaotic turmoil, where each artist wants to research without first studying the elements they have at their disposal, Mario Carneiro keeps a balance, approaching old themes with the use of techniques already used by others, but to which he gives personal meaning. He prefers to innovate within a path already trodden, but exploring it in depth. Thus, Mario's painting is solid, entirely mastered by him. He does not care about decorating walls nor defending the ultra-avant-garde, but reflecting, with a certain amount of drama, about a dark world, where themes related to his personal struggle or fantastic interiors frequently appear.

Flávio de Aquino

(Fatos&Fotos, pg. 71, section “Os fatos” – Espetáculos)

[Starts a relationship with Marília Alvim, who later becomes a friend and partner in several films.

1970

Begins a new activity and until 1986 works as a photographer, editor and director in 250 commercial films for Planison, Planiscope, Jodaf, Momento Filmes, Artplan, Fotograma, Choque and others, with awards in New York and Cannes.

1971

Has a solo show of paintings at Galeria Real de Arte, in Ipanema, Rio de Janeiro.

1972

Teaches Photography II in the faculty of Film, Universidade Federal Fluminense, until 1975.

1974

Works on the production of his film *Gordos e Magros* [The Fat and the Thin], released in 1977.

“ The idea to shoot *Gordos e Magros* came during an analysis session. I was in psychoanalysis for many years, six times a week. All the money I earned was left in the doctor's office. I concluded that every neurosis always reached two points: maternal unpreparedness and social issues. I wrote this story which is a big mess of unresolved neuroses.”

(“*Gordos e Magros* sai finalmente em vídeo”, Pedro Butcher, Jornal do Brasil, Feb. 19, 1999)

“ Quais os seus meios de expressão? Os da pintura tradicional figurativa: óleo sobre tela. Mas nem por isso sua arte é desatualizada. O conteúdo para o qual acha uma forma adequada é o expressionismo, sem entretanto sobrecregá-lo em demasia com significações patéticas. O pincel, como um pincel vangoghiano descreve rudemente os temas indicando as direções de cada elemento. O pincel não apenas colore, mas também desenha. No meio do atual turbilhão caótico, onde cada artista deseja pesquisar sem antes estudar os elementos que tem a seu dispôr, Mario Carneiro conserva o equilíbrio, contando antigos temas através de meios já usados por outros, mas aos quais dá um sentido pessoal. Prefere inovar dentro de um caminho já percorrido, mas explorando-o em profundidade. Desta maneira a pintura de Mario é algo de sólido, de inteiramente dominado pelo artista. Não importa decorar as paredes nem lançar gritos de ultravanguardista, mas refletir, com certa dramaticidade, um mundo sombrio, onde temas de luta pessoal ou de interiores fantásticos são uma constante.

Flávio de Aquino

(Fatos&Fotos, p. 71, seção “Os fatos” – Espetáculos)

[Une-se a Marília Alvim, que mais tarde se tornaria amiga e parceira em vários trabalhos no cinema.

Inicia uma atividade nova e até 1986 realiza fotografia, montagem e direção de cerca de 250 filmes comerciais para Planison, Planiscope, Jodaf, Momento Filmes, Artplan, Fotograma, Choque e outras, com prêmios em Nova York Cannes.

Realiza exposição individual de pinturas na Galeria Real de Arte, em Ipanema, no Rio de Janeiro.

Leciona Fotografia II no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, até o ano de 1975.

Dedica-se intensamente à produção do seu filme *Gordos e Magros*, lançado em 1977.

“ A ideia para filmar *Gordos e Magros* veio durante uma sessão de análise. ‘Fiz vários anos de psicanálise, seis vezes por semana. Todo o dinheiro que ganhava eu deixava no consultório. E conclui que toda a neurose sempre chegava em dois pontos: no despreparo materno e na questão social. Montei essa história que então um grande imbróglio de neuroses mal resolvidas.’

(“*Gordos e Magros* sai finalmente em vídeo”, Pedro Butcher, Jornal do Brasil, 19/2/1999)

1974

[Separates from Marília Alvim.
[Meets Vivi Nabuco through the friendly relations of Paulo Carneiro with the Nabuco family. They start a six-year relationship, spending time together in Rio de Janeiro, weekends in Angra and Itaipava, until Vivi moves to New York. They remain great friends until Mario's death.

1976

[Films with Glauber Rocha the funeral and burial of the painter Emiliano Di Cavalcanti, at MAM-RJ. Released in 1977, the documentary *Di Cavalcanti* was not authorised for screening by the painter's family.

1977

[Premiere of *Gordos e Magros*, first feature film directed by Mario Carneiro.

“ (...) is the first feature film from one of the most perceptive photographers of our cinema, a demanding documentary filmmaker and an editor of abundant and accurate experience. He is, therefore, a film professional with a long background, who finally had a chance to make his first fiction film with the support of Joaquim Pedro de Andrade, who for the first time produced a film that is not his. But the film adds to a series of other elements that make it possible to include it among the most refined and sophisticated works in Brazilian cinema today. This rigorous treatment, concerned with visual aesthetics is not a mere camera exercise by an inspired photographer. In fact, it is at the service of a proposal which focuses on irony. In a way, *Gordos e Magros* [The Fat and the Thin], is the first sophisticated comedy in Brazilian cinema. Intellectualised, for sure, but with a refined humour and the obvious intention to depict characteristics of the bourgeois way of life through a satirical and ruthless view of the madness which takes over this universe.”

(Critique by Miguel Pereira in *O Globo*, July 28, 1977)

[Premiere of *Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará* (Landi, the Royal Architect of Grão-Pará), directed, written, photographed and edited by Mario Carneiro.

[Begins to document the work of Iberê Camargo, aiming to honour him on the occasion of his 70th birthday.

[*Gordos e Magros* (The Fat and the Thin) is shown at the 17th Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, in Rome. Mario is invited to take part in this edition, entirely focused on Latin-American cinema.

1978

1979

1981



1980
Paulo Carneiro, Paris

p. 200
Década de 60
MC em seu ateliê, pintando com spray e sobre tela
1960's
MC in his studio, painting with spray and painting on canvas

[Separa-se de Marília Alvim.
[Conhece Vivi Nabuco através das relações de amizade de Paulo Carneiro com a família Nabuco. Iniciam um namoro que dura cerca de seis anos, entre encontros no Rio de Janeiro, finais de semana em Angra e Itaipava, até que Vivi se muda para Nova York. Permanecem grandes amigos até a morte de Mario.

[Filma com Glauber Rocha o velório e o enterro do pintor Emiliano Di Cavalcanti, no MAM-RJ. Lançado em 1977, o documentário *Di Cavalcanti* teve a exibição proibida pela família do pintor.

[É lançado *Gordos e Magros*, primeiro longa-metragem dirigido por Mario Carneiro.

“ (...) é o primeiro longa-metragem de um dos mais sensíveis fotógrafos do nosso cinema, um documentarista exigente e um montador de farta e apurada experiência. Trata-se, portanto, de um profissional de cinema com uma extensa folha de serviços que finalmente viu concretizada sua chance de realizar o primeiro filme de ficção com o apoio de Joaquim Pedro de Andrade, pela primeira vez produtor de um filme que não é seu. Mas o filme soma uma série de outros elementos que lhe dão a possibilidade de figurar entre as obras de maior requinte e sofisticação que o cinema brasileiro vem produzindo. Esse tratamento rigoroso e preocupado com a estética da imagem não é um mero exercício de câmera de um fotógrafo inspirado. Na verdade, ele está a serviço de uma proposta que tem na ironia seu núcleo central. De certa forma, *Gordos e Magros* é a primeira comédia sofisticada do cinema brasileiro. Intellectualizada, é certa, mas com um humor refinado e a intenção evidente de reproduzir traços da vida burguesa através de uma visão satírica e impiedosa da loucura que toma conta desse universo.”

(Crítica de Miguel Pereira para *O Globo*, 28/7/1977)

[Estreia *Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará*, com direção, roteiro, direção de fotografia e montagem de Mario Carneiro.

[Começa a documentar a obra de Iberê Camargo, visando homenageá-lo na ocasião do seu aniversário de 70 anos.

[*Gordos e Magros* é exibido na XVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, em Roma. Mario é convidado a participar desta edição, inteiramente dedicada à cinematografia latino-americana.

foto Mario Carneiro



1990
Cartaz da exposição
Passeio pelo olhar de Mario Carneiro na Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Poster of the exhibition
Passeio pelo Olhar de Mario Carneiro (Promenade Through the Regard of Mario Carneiro) at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Rio de Janeiro



1992
Itaipava, RJ

1982

[Paulo Carneiro, Mario's father, dies in Rio de Janeiro.
[Birth of Pablo Carneiro Elias, first grandchild of Mario, son of Maria Izabel Pinto Carneiro and Reinaldo Elias.
[Beatriz Carneiro, Mario's daughter, travels to New York, where she lives for one year.
[Meets Hileana de Menezes Pinto.

1983

[Premiere of *Iberê Camargo... Pintura, Pintura*, written, directed and photographed by Mario Carneiro.
[Starts a relationship with Hileana de Menezes Pinto. Over the years he develops an affectionate paternal relationship with Hileana's daughter Clarisse Tarran.

1986

[Participates with the work *Briga de Galos* (Cockfight) in Sala Especial of the 8th National Salon of Visual Arts, *A Arte e seus Materiais – Salão Preto e Branco* (Art and its Materials – Black and White Salon), FUNARTE, in Rio de Janeiro. This space is a re-edition and tribute to the 3rd National Modern Art Salon of 1954.

1987

[Birth of Clara Tarran Duarte, first child of Clarisse Tarran and Antonio Duarte, whom Mario affectionately accepts as his own granddaughter.

1988

[Beatriz Carneiro, Mario's daughter, travels to Europe. After one year in Paris studying at the École Supérieure d'Arts Visuels, she goes to Switzerland, where she lives for 15 years and graduates in painting and sculpture at the Haute École d'Art et Design de Genève.

1989

[Teaches Film Directing in the first year of the basic course at the Escuela Internacional de Cine e TV, in San Antonio de los Baños, Cuba.
Beatriz Clotilde de Berredo Carneiro, Mario's sister, dies in Rio de Janeiro.

1990

[Solo exhibition *Passeio pelo olhar de Mario Carneiro* at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a retrospective of 40 years of work. About 150 works are exhibited, including paintings, drawings and prints.
[The film club Estação Botafogo screens four feature films, four short films and promotes a debate with Mario Carneiro.
[Works as a cinematographer for the miniseries *Desejo* (Desire), Rede Globo TV channel.

1991

[Mario's first daughter, Maria Isabel Pinto Barbosa Carneiro, dies in a bus accident at age 27.
[Works as a cinematographer for the miniseries *Meu Marido* (My Husband) and the telenovela *Felicidade* (Happiness), Rede Globo TV channel.

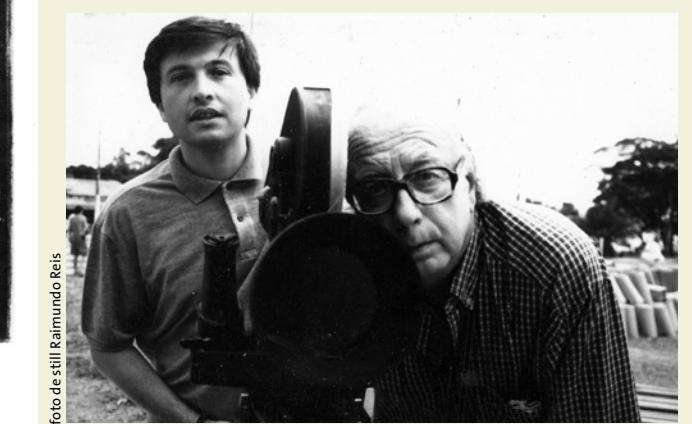
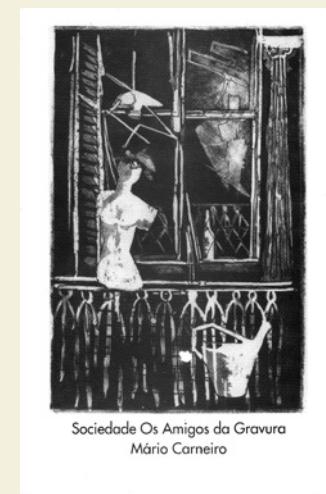


foto de still Raimundo Reis

1993

[Participates in the group exhibition *Rio sobre Papel* (Rio on Paper), at Paço Imperial, organised by Luiz Áquila and Lauro Cavalcanti.

1994

[Edits *Manequim* (Paris, 1953) for the project *Os Amigos da Gravura*, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
[Mario's mother, Corina de Lima e Silva Carneiro, dies in Rio de Janeiro.
[Formalizes, in a civil ceremony, his marriage to Hileana Menezes.

1995

[Invited by Vivi Nabuco, between May and October he makes a mural painting in the Capela Nossa Senhora da Glória, Fazenda Santa Matilde, in Petrópolis, Rio de Janeiro. The chapel was conceived by the architect Paulo Eduardo de Hungria Machado.
[Gives a lecture followed by a debate at Casa de Cultura Villa Maria, promoted by the Brazilian School of Film and Television of Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro.
[Is honoured at V Cine Ceará.
[Works as a lighting designer for *Intensa Magia*, a play written by Maria Adelaide Amaral and directed by Paulo César Saraceni.
[Participates in the series *Entrevistas Históricas* (Historic Interviews), newspaper *Folha de S. Paulo*, celebrating 100 years of cinema.
[Birth of Lia Tarran Duarte, second child of Clarisse Tarran and Antonio Duarte.

1996

[Participates in the 7th edition of Encontro com o Cinema Brasileiro, with screening and debate about the film *Gordos e Magros* (The Fat and the Thin), at Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro.
[Beatriz Carneiro marries François Wolf in Switzerland.

1997

[Birth of Nina Maria Carneiro Wolf, granddaughter of Mario and first child of Beatriz Carneiro and François Wolf.
[Premiere of *Milton Dacosta – Íntimas Construções*, first audiovisual documentation of the artist's work. Mario directs, photographs and co-writes with Alexandre Dacosta and Roman Stulbach.

1998

[Teaches Film Photography at Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, in Fortaleza (CE), with Orlando Senna, Ruy Guerra, Geraldo Sarno, Wolney Oliveira and Marcos Moura.
[Is honoured and participates in a debate at the show *Fotógrafos do Cinema Brasileiro*, promoted by Universidade de São Paulo at Cinusp, curated and produced by Carolina Andrade, Eduardo Kashimoto and Leandro Rocha Saraiva.

[Participa da exposição coletiva *Rio sobre Papel*, no Paço Imperial, organizada por Luiz Áquila e Lauro Cavalcanti.

[Edita *Manequim* (Paris, 1953) para o projeto *Os Amigos da Gravura*, Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro.
[Corina de Lima e Silva Carneiro, mãe de Mario, morre no Rio de Janeiro.
[Casa-se no civil, oficializando sua união com Hileana Menezes.

[A convite de Vivi Nabuco realiza, entre maio e outubro, uma pintura mural na Capela Nossa Senhora da Glória, na Fazenda Santa Matilde, em Petrópolis, Rio de Janeiro. O projeto arquitetônico é de Paulo Eduardo de Hungria Machado.
[Realiza palestra seguida de debate na Casa de Cultura Villa Maria, promovida pela Escola Brasileira de Cinema e Televisão de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro.
[É homenageado no V Cine Ceará.
[Faz a iluminação de *Intensa Magia*, peça de teatro escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Paulo César Saraceni.
[Participa da série *Entrevistas Históricas*, na *Folha de S. Paulo*, em comemoração aos 100 anos de cinema.
[Nasce Lia Tarran Duarte, segunda filha de Clarisse Tarran e Antonio Duarte.

[Participa da 7^ª edição do Encontro com o Cinema Brasileiro, com exibição e debate sobre o filme *Gordos e Magros*, no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro.
[Beatriz Carneiro casa-se com François Wolf na Suíça.

[Nasce Nina Maria Carneiro Wolf, neta de Mario e primeira filha de Beatriz Carneiro e François Wolf.

[Estreia *Milton Dacosta - Íntimas Construções*, primeiro registro audiovisual sobre a obra do artista. Mario faz direção, fotografia e correteriza com Alexandre Dacosta e Roman Stulbach.
[Leciona Fotografia de Cinema no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza (CE), junto com Orlando Senna, Ruy Guerra, Geraldo Sarno, Wolney Oliveira e Marcos Moura.
[É homenageado e participa de debate na mostra *Fotógrafos do Cinema Brasileiro*, realizada pela Universidade de São Paulo no Cinusp, com curadoria e produção de Carolina Andrade, Eduardo Kashimoto e Leandro Rocha Saraiva.

2001
Com Claudia Ahimsa e Ferreira Gullar, Paço Imperial
With Claudia Ahimsa and Ferreira Gullar, Paço Imperial



2001
Montagem da exposição *Mario Carneiro Pinturas Recentes*, Paço Imperial
Setup of the exhibition *Mario Carneiro Pinturas Recentes* (Recent Paintings by Mario Carneiro)

2003
Entrevista a Interview with Carlos Alberto Mattos



1998

[*Gordos e Magros* (The Fat and the Thin) is released on video at Espaço Unibanco de Cinema (current Estação Rio) by RioFilme, Sagres Vídeo, Canal Brasil and Multishow.

1999

[The Municipal Department of Culture of Rio de Janeiro publishes the book *Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência*. Edited by Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, it is released during the exhibition *Mostra Rio Gravura*.

"(...) it was known that, in the 1960s, the Carioca Mario Carneiro abandoned for good a promising career as a visual artist including decades of research and an original language in printmaking. He traded everything for the even less recognized art of making 'light prints' (as he defined it), that is, he passionately embraced film photography. (...) Little known prior to the publication of 'Correspondência' is the degree of reciprocal influences between Mario Carneiro and Iberê Camargo (1914-1994) and also about the moral and material support offered by the former to the career of the Gaucho painter, whom many critics place among the three most important Brazilian painters of this century."

(Álvaro Machado, Caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, Dec. 27)

[Participates in the debate Cinema de Poesia with Joel Pizzini and Agnaldo Farias about the film *Enigma de Um Dia* (The Enigma of a Day), by Joel Pizzini, at Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro.

[Premiere of *Geraldo de Barros – Sobras em Obras* (Geraldo de Barros – Waste in Works), directed by Michel Favre, camera operation and cinematography by Mario Carneiro.

2000

[Becomes the head of Casa de Lucio Costa, an important space focused on the work of the architect, a position he held until 2002.

2001

[Presents the exhibition *Mario Carneiro, Pinturas Recentes*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

2002

[Gives an interview to Samantha Ribeiro, in which he declares to be talking about his life trajectory to the new generation.



[*Gordos e Magros* é lançado em vídeo no Espaço Unibanco de Cinema (atual Estação Rio) pela RioFilme, Sagres Vídeo, Canal Brasil e Multishow.

[A Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro publica o livro *Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência*. Editado pela Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, é lançado durante a Mostra Rio Gravura.

"(...) sabia-se que, nos anos 60, o carioca Mario Carneiro abandonou definitivamente uma promissora carreira de artista plástico, incluindo-se aí décadas de pesquisa e linguagem original no campo da gravura. Trocou tudo pela arte, ainda menos reconhecida, de compor 'gravuras em luz' (em sua própria definição), ou seja, abraçou apaixonadamente a fotografia para o cinema. (...) O que pouco se sabia antes da publicação dessa 'Correspondência' era sobre o grau de influências recíprocas entre Mario Carneiro e Iberê Camargo (1914-1994) e também sobre a sustentação moral e material oferecidas pelo primeiro à carreira do gaúcho, que um bom número de críticos posiciona entre os três pintores brasileiros do século."

(Álvaro Machado, Caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 27/12)

[Participa do debate Cinema de Poesia com Joel Pizzini e Agnaldo Farias sobre o filme *Enigma de Um Dia*, de Joel Pizzini, no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro.

[Estreia *Geraldo de Barros - Sobras em Obras*, dirigido por Michel Favre, com câmera e direção de fotografia de Mario Carneiro.

[Torna-se presidente da Casa de Lucio Costa, espaço de referência sobre a obra do arquiteto, cargo que ocupou até 2002.

[Realiza a exposição *Mario Carneiro, Pinturas Recentes*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

[Concede entrevista a Samantha Ribeiro, na qual declara estar relatando sua trajetória para a nova geração.

2003



2003
Gravação da música do filme *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, com Hermeto Pascoal e Marília Alvim
Recording of the soundtrack of the film *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (I saw the world... it started in Recife) with Hermeto Pascoal and Marília Alvim

2004



[Premiere of *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* [I Have Seen the World... It Started in Recife], a documentary about a painting by Cicero Dias, produced by Marília Alvim, with music by Hermeto Pascoal.

[Is honoured, along with Paulo César Saraceni, at the end of the first year of the Tela Brasilis film club, at MAM-RJ, with the screening of *Porto das Caixas* and *Arraial do Cabo*, followed by a debate mediated by Professor Miguel Pereira.

[Creates and edits two prints for the project *Artista Convidado*, at Ateliê de Gravura of Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

[Premiere of *500 Almas*, directed by Joel Pizzini and cinematography by Mario Carneiro.

2005



[Estreia *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, documentário dirigido por Mario Carneiro sobre o painel de Cícero Dias, com produção de Marília Alvim e música de Hermeto Pascoal.

[É homenageado, junto com Paulo César Saraceni, no encerramento do primeiro ano do Cineclub Tela Brasilis, no MAM-RJ, com a exibição *Porto das Caixas* e *Arraial do Cabo*, com debate mediado pelo professor Miguel Pereira.

[Cria e edita duas gravuras para o projeto *Artista Convidado*, no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

[Estreia *500 Almas*, dirigido por Joel Pizzini e direção de fotografia de Mario Carneiro.

[Participa com Paulo César Saraceni do debate *O Papel do Curta no Processo do Cinema Novo* (The Role of Short Films in the Cinema Novo Process) at the First Festival Latino-American of Curta-Metragem (Latin American Short Film Festival) of Canoa Quebrada, Ceará.

[Is awarded, along with Maurice Capovilla, Eduardo Coutinho and José Mojica Marins, the Order of Cultural Merit, considered one of the most important awards by the federal government.

[Honoured at the 16th Festival Théâtres et Cinéma of Bobigny, in the year of Brazil in France.

[Beatriz, Mario's daughter, returns from Switzerland with her family and settles in Rio de Janeiro.

2005
Com Maurice Capovilla, na premiação "Ordem do Mérito Cultural", Brasília, DF
With Maurice Capovilla, Ordem do Mérito Cultural Awards

2005
Com Ricardo Aronovich em um café em Paris
With Ricardo Aronovich in a Parisian coffee shop



[Estreia *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, documentário dirigido por Mario Carneiro sobre o painel de Cícero Dias, com produção de Marília Alvim e música de Hermeto Pascoal.

[É homenageado, junto com Paulo César Saraceni, no encerramento do primeiro ano do Cineclub Tela Brasilis, no MAM-RJ, com a exibição *Porto das Caixas* e *Arraial do Cabo*, com debate mediado pelo professor Miguel Pereira.

[Cria e edita duas gravuras para o projeto *Artista Convidado*, no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

[Estreia *500 Almas*, dirigido por Joel Pizzini e direção de fotografia de Mario Carneiro.

[Participa com Paulo César Saraceni do debate *O Papel do Curta no Processo do Cinema Novo* no 1º Festival Latino-American of Curta-Metragem de Canoa Quebrada, Ceará.

[Recebe, com Maurice Capovilla, Eduardo Coutinho e José Mojica Marins, a Ordem do Mérito Cultural, considerada uma das mais importantes condecorações do governo federal.

2006

[Carries out, with Clarisse Tarran, a careful selection of his works – prints, photogravures, drawings and paintings on paper – for a solo show at the Pinacoteca de São Paulo, which, however, never takes place. This selection becomes the first organized reference of his visual arts works.

[Participates in the debate *Experiências do Olhar*, at the 2nd Fórum Internacional SENAC de Cinema, in São Paulo, with Paulo César Saraceni, mediated by Rubens Machado.

[Birth of Julieta Carneiro Wolf, second child of Beatriz Carneiro and François Wolf.

2007

[Participates in the exhibition *A gravura brasileira na coleção Mônica e Jorge Kornis* (Brazilian Prints from the Collection of Mônica and Jorge Kornis), at Caixa Cultural in Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador, Brasília and São Paulo, including the publication of a catalogue.

[Book launch and exhibition opening of *Auto-Retrato do Brasil*, collection of Marcio Rebello, by Editora Bem-Te-Vi, which includes a picture of Mario Carneiro with Lucio Costa.

[*Porto das Caixas* is screened and Mario Carneiro is honoured at the show *Luz em Movimento*, curated and produced by Eduardo Ades and Mariana Kaufman, at Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

[*Homenagem a Mario Carneiro*, exhibition curated by Daniel Caetano, is held at Centro Cultural Banco do Brasil, in Rio de Janeiro and São Paulo. Forty-five of the 132 films in which Mario worked are screened.

[On September 2, Mario Carneiro dies of lung cancer at home, surrounded by family and friends, in Rio de Janeiro.

2008

[Book launch of *Homenagem da Bem-Te-Vi Produções Literárias ao seu Conselheiro Mario Carneiro* (A Tribute from Bem-Te-Vi Produções Literárias to its Adviser Mario Carneiro), a book-album with a short biography, photographs, a self-portrait in China ink by Mario and a selection of photos taken by Joaquim Nabuco of Mario's paintings in Capela Nossa Senhora da Glória, in Vivi Nabuco's farm, made in 1995.

2009

[One of the prints made as part of the project *Artistas Convocados* at Ateliê de Gravura is selected for the group exhibition *Dentro do Traço, Mesmo* (Inside the Trace, Itself), by curator Teixeira Coelho, at Fundação Iberê Camargo.

[*Mostra Filme Livre*, promoted by the CCBB Rio screens *Casimiro*, a film written and directed by Paulo César Saraceni and Mario Carneiro.

2010

[A print by Mario, part of the EAV collection, is selected by curator George Kornis, along with 34 other works to be part of the group exhibition *Forma (ação) gráfica: a experiência da EAV – Parque Lage*, Rio de Janeiro.

[Is honoured at the show *Faróis do Cinema – Documentário Brasileiro*, curated by Carlos Alberto Mattos, at Caixa Cultural/Oi Futuro, Rio de Janeiro.

2011

[Curated by Beatriz Carneiro, the event *Cine Lage especial sobre Mario Carneiro* (Special Cine Lage Edition about Mario Carneiro) at Escola de Artes Visuais do Parque Lage pays tribute to Mario Carneiro by exhibiting the films *Enigma de um dia, Pintura, Pintura, Memória do Corpo*, and the documentary of Miguel Freire and Diego Hoefel *Criador de Imagens: Ensaio Sobre o Olhar de Mario Carneiro*, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro.

2013

[Book launch of *Mario Carneiro Trânsitos*, published through the Procultura visual arts stimulus award 2010, by the Ministry of Culture.

[Realiza, com Clarisse Tarran, criteriosa seleção de suas obras – gravuras, fotogravuras, desenhos e pinturas sobre papel – para a exposição individual na Pinacoteca de São Paulo, que, no entanto, não acontece. Esta seleção torna-se a primeira referência organizada da sua obra em artes visuais.

[Participa do debate *Experiências do Olhar*, no II Fórum Internacional SENAC de Cinema, em São Paulo, com Paulo César Saraceni e mediação de Rubens Machado.

[Nasce Julieta Carneiro Wolf, segunda filha de Beatriz Carneiro e François Wolf.

[Participa da exposição *A gravura brasileira na coleção Mônica e Jorge Kornis*, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador, Brasília e São Paulo, com publicação de catálogo.

[Lançamento do livro e abertura da exposição *Autorretrato do Brasil*, coleção Marcio Rebello, pela Editora Bem-Te-Vi, no qual consta uma foto de Mario Carneiro com Lucio Costa.

[*Porto das Caixas* é exibido e Mario Carneiro é homenageado na mostra *Luz em Movimento*, curadaria e produção de Eduardo Ades e Mariana Kaufman, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

[É realizada a mostra *Homenagem a Mario Carneiro*, curadaria de Daniel Caetano, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo. São exibidos 45 dos 132 filmes em que Mario trabalhou.

[No dia 2 de setembro Mario Carneiro morre de câncer de pulmão em sua residência, cercado por familiares e amigos, no Rio de Janeiro.

[É lançada a *Homenagem da Bem-Te-Vi Produções Literárias ao seu Conselheiro Mario Carneiro*, um livro-álbum com biografia resumida, fotos, um autorretrato em nanquim de Mario e uma seleção de fotos de Joaquim Nabuco, das pinturas feitas pelo artista em 1995 para a Capela Nossa Senhora da Glória, na fazenda de Vivi Nabuco.

[Uma das gravuras realizadas no projeto *Artistas Convocados* do Ateliê de Gravura é selecionada para exposição coletiva *Dentro do Traço, Mesmo*, pelo curador Teixeira Coelho, na Fundação Iberê Camargo.

[A *Mostra do Filme Livre* promovida pelo CCBB Rio exibe *Casimiro*, roteiro e direção de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro.

[Gravura de Mario do acervo da EAV compõe a seleção do curador George Kornis das 35 obras da exposição coletiva *Forma (ação) gráfica: a experiência da EAV – Parque Lage*, Rio de Janeiro.

[É homenageado na mostra *Faróis do Cinema – Documentário Brasileiro*, curadaria de Carlos Alberto Mattos, na Caixa Cultural/Oi Futuro, Rio de Janeiro.

[É homenageado no *Cine Lage especial sobre Mario Carneiro*, sob curadoria de Beatriz Carneiro, com a exibição dos filmes *Enigma de Um dia, Pintura, Pintura, Memória do Corpo*, e o documentário de Miguel Freire e Diego Hoefel *Criador de Imagens: Ensaio Sobre o Olhar de Mario Carneiro*, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro.

[É lançado o livro *Mario Carneiro Trânsitos*, feito através do prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, do Ministério da Cultura.



2006
Com Paulo Cesar Saraceni
nas filmagens de *Casimiro*
With Paulo Cesar Saraceni
at film set of *Casimiro*

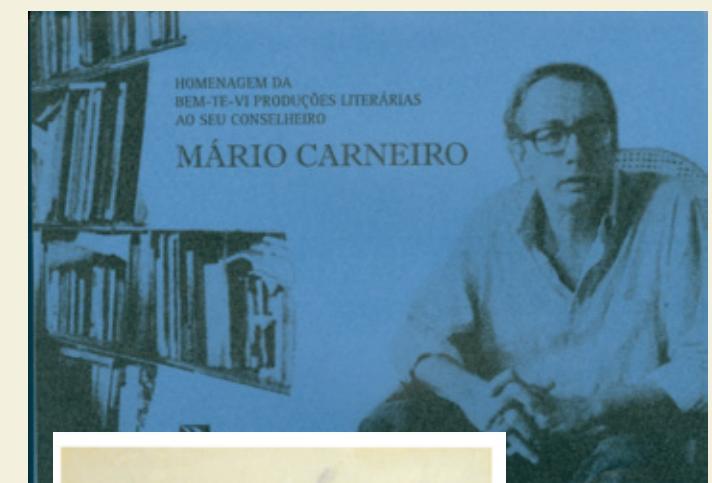


O Ministério da Cultura, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o Departamento de Museus e Centros Culturais, a BEM-TE-VI Produções Literárias, a Associação dos Amigos do Paço Imperial e o Paço Imperial convidam para o coquetel de lançamento do livro e a inauguração da exposição
AUTO-RETRATO DO BRASIL
Coleção Marcio Rebello
Dia 22 de novembro de 2007
quinta-feira, a partir das 19 horas
Mandríbras no local
Período da exposição
23 de novembro de 2007 a 24 de fevereiro de 2008
terça e domingo, de 12 às 18 horas
Paço Imperial - Praça XV de Novembro, 48 - Centro - Rio de Janeiro
www.pacoimperial.com.br

2007
Convite exposição
Auto-retrato do Brasil
[foto com Lucio Costa]
Invitation for the exhibition
Auto-retrato do Brasil,
[in photo with Lucio Costa]



2007
Homenagem a MC
Centro Cultural Banco do Brasil,
RJ
Tribute to MC
Mario Azen, Daniel Caetano
[organizadores | organizers],
Clara Meliande, Roberto Bonfim,
Mario Carneiro, Maurice
Capovilla, Hileana Carneiro,
Fabiana Santos e Solange Padilha



2008
Capa do
livro-homenagem
da Bem-Te-Vi,
incluindo
reprodução do
auto-retrato de MC
feito em 1949
Cover of
tribute-book of
Bem-Te-Vi Editions,
including
reproduction of MC
self-portrait done
in 1949

foto Raphael Mesquita



In 1992, Mario Carneiro visited the Chapel of Nossa Senhora da Glória, an architectural project by Paulo Hungria Machado and he was delighted. Then Vivi Nabuco commissioned him to devise a wall painting for it. Mario Carneiro, based on a research on the life and iconography of the saints to be represented there, carried out the project between May and October 1995. Located in the farm Santa Matilde, in Petrópolis (Rio de Janeiro State), the chapel was donated to the neighborhood, and people go there for mass every first Saturday each month.

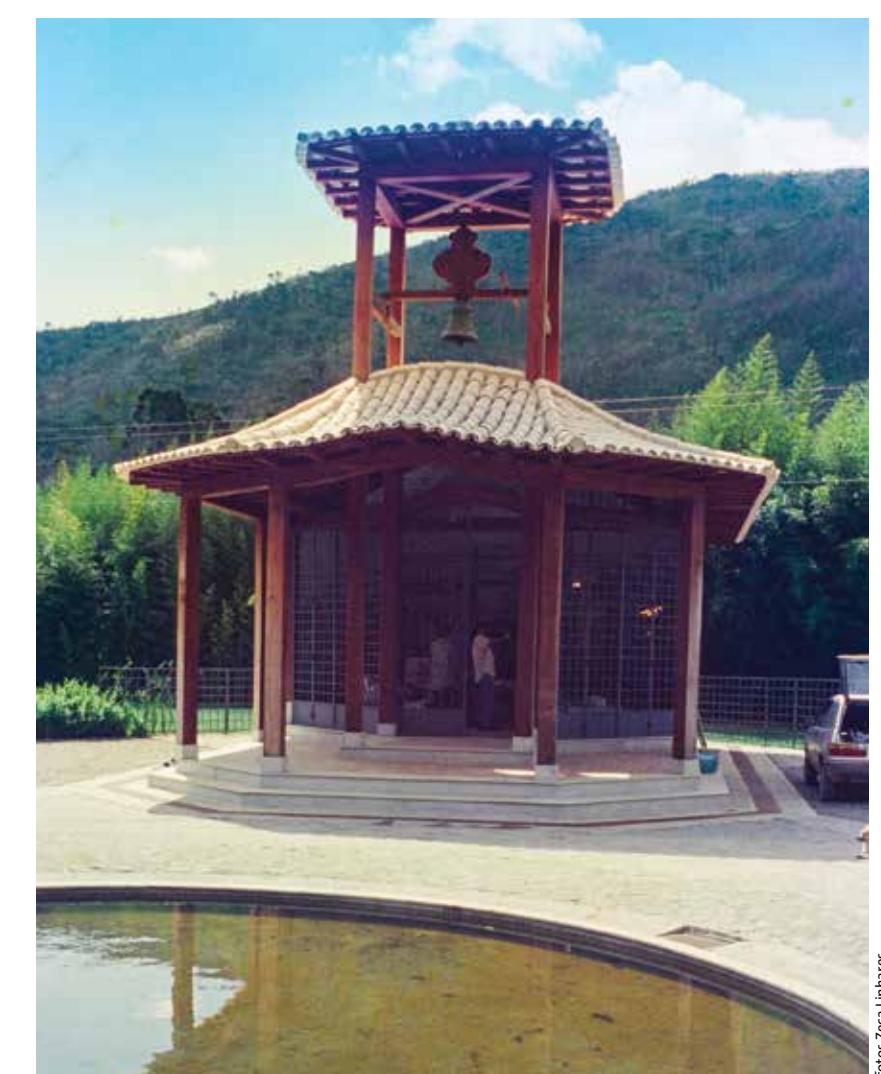


foto Zeca Linhares

Em 1992, Mario Carneiro conheceu a Capela N. Sra. da Glória, obra arquitetônica de Paulo Hungria Machado, e encantou-se. Vivi Nabuco, então, convidou-o a criar um projeto de pintura mural para ela. Mario Carneiro, baseando-se na pesquisa da vida e da iconografia dos atributos dos santos que seriam ali representados, realizou o projeto entre maio e outubro de 1995. Localizada na Fazenda Santa Matilde, em Petrópolis, RJ, a capela foi doada à comunidade e recebe a população para a missa no primeiro sábado de cada mês.

filmografia completa

complete filmography

Nesta filmografia foram cruzados dados das fichas técnicas dos filmes, das listagens da Cinemateca Brasileira, do currículo pessoal de Mario Carneiro e do Catálogo da Homenagem a Mario Carneiro organizada por Mario Azen e Daniel Caetano, no CCBB em 2007. Nos casos controversos foram priorizadas datas e fichas técnicas da Cinemateca Brasileira. Nos casos de filmes não localizados em todas as listagens, mantivemos a informação que consta no currículo pessoal de Mario Carneiro.

In this filmography we have used data from film credits, inventories from Cinemateca Brasileira, from Mario Carneiro's personal curriculum and from Catálogo da Homenagem a Mario Carneiro (Mario Carneiro Tribute's Catalogue) organized by Mario Azen and Daniel Caetano at CCBB in 2007. In controversial cases priority was given to dates and credits from Cinemateca Brasileira. In the case of films not found in the available sources, the information contained in Mario Carneiro's personal curriculum was maintained.



foto de still Fernando Duarte

1958 A Boneca, de Mario Carneiro (16 mm / Curta) > Direção (perdido)

1959 Arraial do Cabo, de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro (35 mm / PB / 17 min) > Codireção, Coprodução e Corroteirista com Paulo César Saraceni / Direção de Fotografia / Seleção Musical / Montagem

1961 Couro de Gato, de Joaquim Pedro de Andrade (35 mm / PB / 14 min) > Direção de Fotografia / Coprodução e Ator

1962 Porto das Caixas, de Paulo César Saraceni (35 mm / PB / 75 min) > Direção de Fotografia

1963 Gimba, o Presidente dos Valentes, de Flávio Rangel (35 mm / PB / 85 min) > Direção de Fotografia

1963 Garrincha, Alegria do Povo, de Joaquim Pedro de Andrade (35 mm / PB / 61 min) > Coprodução / Corroteirista / Direção de Fotografia / Câmera

1964 Morte em Três Tempos, de Fernando Coni Campos (35 mm / PB / 82 min) > Direção de Fotografia

1964 Crime no Sacopã, de Roberto Pires (35 mm / Cor / 93 min) > Direção de Fotografia

1966 A Derrota, de Mário Fiorani (35 mm / PB / 73 min) > Direção de Fotografia

1966 Todas as Mulheres do Mundo, de Domingos de Oliveira (35 mm / PB / 86 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1966 A Nave de São Bento (A Nave do Mosteiro), de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 11 min) > Direção / Roteiro / Direção de Fotografia

1966 O Padre e a Moça, de Joaquim Pedro de Andrade (35 mm / PB / 93 min) > Direção de Fotografia / Câmera / Cenografia

1967 Edu Coração de Ouro, de Domingos de Oliveira (35 mm / PB / 85 min) > Codireção de Fotografia com Dib Lutfi

1967 O Engano, de Mário Fiorani (35 mm / PB / 85 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1967 Mar Corrente, de Luis Paulino dos Santos (35 mm / PB / 80 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1967 Povo das Águas, de Soli Levy (16 mm / Cor / 20 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1967 Ver, Ouvir, de Antonio Carlos Fontoura (35 mm / Cor / 18 min) > Montagem

1967 A Entrevista, de Helena Solberg (16 mm / PB / 19 min) > Roteiro, Direção de Fotografia

1968 José Lins do Rego, de Valério Andrade (35 mm / PB / 11 min) > Direção de Fotografia

1968 O Homem que Comprou o Mundo, de Eduardo Coutinho (35 mm / PB / 100 min) > Direção de Arte

1968 Capitu, de Paulo César Saraceni (35 mm / PB / 105 min) > Direção de Fotografia

1968 Balada da Página Três, de Luiz Rosemberg (35 mm / PB / 80 min) > Direção de Fotografia / Câmera (perdido)

1968 Copacabana Me Engana, de Antonio Carlos Fontoura (35 mm / PB / 93 min) > Montagem

1968 O Sexto Páreo, de Marcos Farias (35 mm / Cor / Curta) > Coprodução / Direção de Fotografia

1969 Nelson Cavaquinho, de Leon Hirszman (35 mm / PB / 13 min) > Direção de Fotografia

1969 Homem e Profissão, de Pedro Moraes (35 mm / Cor / 12 min) > Montagem

1970 Tostão: A Fera de Ouro, de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender (35 mm / Cor / 70 min) > Câmera

1970 Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite, de Miguel Faria Jr. (35 mm / Cor / 85 min) > Direção de Fotografia

1970 A Dança das Bruxas, de Francisco Dreux (35 mm / Cor / 100 min) > Direção de Fotografia

1970 Semana Santa em Ouro Preto, de Olívio Tavares de Araújo (35 mm / Cor / 20 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1970 Farnese: Caixas, Montagens, Objetos, de Olívio Tavares de Araújo (35 mm / Cor / 14 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1971 Tempo do Mar, de Pedro Moraes (35 mm / Cor / 8 min) > Montagem

1971 O Rei do Café, de Arnaldo Jabor (16 mm / Cor / 15 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1971 Achamento de Terra Brasilis, de Adamastor Camará (35 mm / Cor / 10 min) > Montagem

1971 A Casa Assassinada, de Paulo César Saraceni (35 mm / Cor / 103 min) > Coprodução / Direção de Fotografia / Montagem

1972 Na Véspera o Domingo, de Barthô de Andrade (35 mm / Cor / 15 min) > Direção de Fotografia / Montagem



Morte em Três Tempo, 1964



O Padre e a Moça, 1966

foto de still Fernando Duarte



Capitu, 1968

foto de still Gilberto Santéiro



Nelson Cavaquinho, 1969



Farnese: Caixas, Montagens, Objetos, 1970



Gordos e Magros, 1977



Iberê Camargo... Pintura, 1983



O Antigo Ministério da Educação e Saúde, 1992

1972 Trabalhar na Pedra, de Oswaldo Caldeira e Dileny Campos (35 mm / Cor / 10 min) > Montagem

1972 O Homem do Corpo Fechado, de Schubert Magalhães (35 mm / Cor / 91 min) > Montagem

1973 Newton Cavalcanti, Um Artista Brasileiro, de Vitor Lustosa (35 mm / Cor / 10 min) > Argumento com Vitor Lustosa / Direção de Fotografia / Montagem / Cenografia com Newton Cavalcanti

1973 Jornalismo e Independência, de Nelson Pereira dos Santos e alunos da UFF (35 mm / Cor / 11 min) > Montagem / Edição

1973 A Máquina das Maravilhas, de João Daniel Tikhomiroff (35 mm / Cor / 10 min) > Codireção de Fotografia com Cesar Charlone

1973 Missa do Galo, de Roman Stulbach (35 mm / Cor / 17 min) > Direção de Fotografia

1973 Você Sempre Encontra um Sol no Final do Caminho, de Barthô de Andrade (35 mm / Cor / 15 min) > Direção de Fotografia

1973 Sagarana, o Duelo, de Paulo Thiago (35 mm / Cor / 98 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1974 Pontal da Solidão, de Alberto Ruschel (35 mm / Cor / 88 min) > Codireção de Fotografia com Rodolfo Icsey

1975 Motel, de Alcino Diniz (35 mm / Cor / 90 min) > Direção de Fotografia

1976 A Capoeira, de Mario Carneiro (16 mm / Cor / 22 min) > Direção / Direção de Fotografia / Roteiro / Comontagem

1976 Primórdios da Arquitetura Brasileira, de Mario Carneiro (35 mm / Curta) > Direção / Roteiro / Direção de Fotografia

1977 Gordos e Magros, de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 105 min) > Direção / Argumentista / Roteiro / Coprodução e personagem

1977 Di Cavalcanti, de Glauber Rocha (35 mm / Cor / 18 min) > Fotografia com Nonato Estrela / Câmera

1978 Batalha dos Guararapes, de Paulo Thiago (35 mm / Cor / 156 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1978 Landi, o Arquiteto Régio do Grão-Pará, de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 20 min) > Direção / Roteiro / Direção de Fotografia / Montagem

1979 Construindo o Metrô, de Mario Carneiro (16 mm / Curta) > Direção / Roteiro

1979 O Elevado Paulo de Frontin, de Mario Carneiro (16 mm / Curta) > Direção / Roteiro

1979 Deixa Falar - O Prazer e a Dor na Cidade de Deus, de Iole de Freitas (35 mm / Cor / 14 min) > Codireção de Fotografia com Roberto Maia

1979 Goteiras na Alma, de Roman Stulbach (35 mm / Cor / 16 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1979 São Tomé das Letras, de Marcelo França (35 mm / Curta) > Montagem

1979 Oh, Segredos de uma Raça, de Fernando Monteiro (35 mm / Cor / 9 min) > Montagem

1979 Bumba Meu Boi da Vida: (Pereira Reconta), de Fernando Monteiro (35 mm / Cor / 10 min) > Montagem

1980 Guerra Santa na Avenida, de Miguel Freire (35 mm / Cor / 12 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1980 Super Porto do Rio Grande do Sul, de Mario Carneiro (16 mm / Curta) > Direção / Roteiro / Montagem

1980 Vida Vida, de Domingos de Oliveira (35 mm / Cor / 59 min) > Direção de Fotografia

1980 Dá-lhe Rigoni, de Paulo Sérgio de Almeida (35 mm / Cor / 14 min) > Codireção de Fotografia com Antônio Penido

1981 Curió, o Amigo do Homem, de Marcelo França (35 mm / Curta) > Montagem

1981 O Homem do Pau-Brasil, de Joaquim Pedro de Andrade (35 mm / Cor / 112 min) > Ator

1981 Origem dos Quadrinhos no Brasil, de Marcelo França (35 mm / Cor / 13 min) > Montagem

1982 Brasília, um Roteiro de Alberto Cavalcanti, de Antonio Carlos Fontoura (35 mm / Cor e PB / 30 min) > Direção de Fotografia

1983 O Mágico e o Delegado, de Fernando Coni Campos (35 mm / Cor / 103 min) > Corroteirista com Fernando Coni Campos / Direção de Fotografia

1983 Guerra Santa na Avenida, de Miguel Freire (35 mm / Cor / 12 min) > Direção de Fotografia / Montagem

1983 Retrato do Paraná, de Araken Távora (Curta) > Direção de Fotografia / Montagem

1983 Santa Catarina, as Águas, n/d (Curta) > Direção de Fotografia

1983 Apagar o Fogo, de Gilberto Loureiro (16 mm / Curta) > Direção de Fotografia

1983 Elas por Elas, de Paulo Ubiratan (TV Globo – novela) > Iluminação / Abertura / Letreiros

1983 Sol de Verão, de Roberto Talma (TV Globo – novela) > Iluminação / Abertura / Letreiros

1983 Iberê Camargo... Pintura, Pintura, de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 12 min) > Direção / Roteiro / Direção de Fotografia

1983 Quadro a Quadro, Newton Cavalcanti, de Paulo César Saraceni (35 mm / Cor / 11 min) > Codireção de Fotografia e Coiluminador com José Mauro

1984 Lygia Clark: Memória do Corpo, de Mario Carneiro (U-MATIC / Cor / 24 min) > Direção, Roteiro e Personagem

1985 Chico Rei, de Walter Lima Jr. (35 mm / Cor / 115 min) > Codireção de Fotografia e Câmera com José Antonio Ventura / Comontagem com Walter Lima Jr.

1985 O Impomderável Bento > Corroteirista com Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Coni Campos e Joaquim Assis (inacabado)

1985 6 Décadas de Arte Brasileira - Pancetti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, de Mario Carneiro (Vídeo / Cor / 25 min) > Direção

1985 6 Décadas de Arte Brasileira - Figuração Brasileira Abstracionismo Antonio Bandeira, de Mario Carneiro (Vídeo / Cor / 12 min) > Direção

1985 Ecologia, de Almir Muniz - Institucional para Companhia Vale do Rio Doce, (Vídeo / Cor / 9 min) > Direção de Fotografia

1986 Romance, de Sergio Bianchi (35 mm / Cor / 90 min) > Corroteirista com Fernando Coni Campos, Caio Fernando Abreu, Cristina Santeiro, Cláudia Maradei e Suzana Semedo

1986 Luiz Aquila, de Wilson Coutinho > Direção de Fotografia (inacabado)

1987 Memória do Sangue, de Conceição Senna (35 mm / Cor / 12 min) > Direção de Fotografia / Câmera

1988 Natal da Portela, de Paulo César Saraceni (35 mm / Cor / 85 min) > Direção de Fotografia

1988 Oscar Niemeyer, de Mario Carneiro e Fernando Coni Campos (35mm / PB) > Codireção / Direção de Fotografia (inacabado)

1989 Kuarup, documentário (35 mm / Cor / 119 min) > Fotografia adicional

1989 The Forbidden Land (Igreja no Brasil), de Helena Solberg (16 mm / Cor / 58 min) > Codireção de Fotografia com Gustavo Hadba e Adrian Cooper

1990 Desejo (TV Globo – minissérie), de Wolf Maya (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1990 Delegacia de Mulheres (TV Globo – seriado), de Wolf Maya, Denise Saraceni e Del Rangel (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1990-91 Barriga de Aluguel (TV Globo – novela), de Wolf Maia (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1990-91 Araponga (TV Globo – novela), de Cécil Thiré (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1991 Meu Marido (TV Globo – minissérie), de Walter Lima Jr. (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1991-92 Felicidade (TV Globo – novela), de Denise Saraceni (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1992 Mario Fragaln Vitro, de Mario Carneiro (Digital / Cor / 15min) > Direção

1992 Casa Cor, de Mario Carneiro (Vídeo / Cor) > Direção, Direção de Fotografia / Roteiro

1992 O Acesso e a Igreja da Glória em Companhia de Lúcio Costa, de José Resnik (35 mm / Cor / 23 min) > Direção de Fotografia

1992 O Antigo Ministério da Educação e Saúde, de José Resnik (35 mm / Cor / 13 min) > Direção de Fotografia

1993 Retrato de Mulher (TV Globo – seriado), de Del Rangel (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1994 Memorial de Maria Moura (TV Globo – minissérie), de Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Roberto Farias (Vídeo / Cor) > Direção de Fotografia

1996 DPHAN - Patrimônio Histórico, de Suzana Moraes (Vídeo / Cor / Curta) > Direção de Fotografia

1996 Enigma de Um Dia, de Joel Pizzini (35 mm / Cor / 21 min) > Direção de Fotografia e Ator

1996 O Pintor, de Joel Pizzini (35 mm / Cor / 48 min) > Direção de Fotografia e Personagem

1997 Biblioteca Nacional, de Andrea Tonnacci (Betacam - DVD / Cor / 22 min) > Direção de Fotografia

foto de still Raimundo Reis
Enigma de Um Dia, 1996

foto Silvia Gangemi
Milton Dacosta - Íntimas Construções, 1998



foto Mauricio Scerni
O Antigo Ministério da Educação e Saúde, 1992





O Viajante, 1998



1997 **Theatro Municipal de São Paulo**, de Andrea Tonacci (Betacam - DVD / Cor / 59 min) > Direção de Fotografia

1998 **Iremos a Beirute**, de Marcos Moura (35 mm / Cor / 98 min) > Direção de Fotografia

1998 **Elizabeth Jobim**, de Dora Jobim (DV / Cor / 9 min) > Montagem

1998 **Milton Dacosta - Íntimas Construções**, de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 20 min) > Direção / Corroteirista com Alexandre Dacosta e Roman Stulbach / Direção de Fotografia

1998 **O Viajante**, de Paulo César Saraceni (35 mm / Cor / 117 min) > Direção de Fotografia

1999 **Anna Bella Geiger: Uma Poética Contemporânea do Espaço**, de Mario Carneiro (Betacam I / Cor / 16 min) > Direção / Corroteirista com Márcia Medeiros

1999 **Geraldo de Barros - Sobras em Obras**, de Michel Favre (16 mm / Cor / 74 min) > Câmera / Direção de Fotografia

2000 **Um Homem Só - Leonardo Villar**, de Joel Pizzini (DV / Cor / 59 min) > Direção de Fotografia

2001 **Othon Bastos - Retratos Canal Brasil**, de Joel Pizzini (DV / Cor / 57 min) > Direção de Fotografia

2001 **A Revolta do Videotape**, de Rogério de Moura (35 mm / Cor / 16 min) > Direção de Fotografia

2002 **Banda de Ipanema - A Folia de Albino**, de Paulo César Saraceni (35 mm / Cor / 85 min) > Codireção de Fotografia com Luiz Carlos Saldanha e Jaime Schwartz / Câmera com Luiz Carlos Saldanha

2002 **Carlos Zilio**, de Mario Carneiro e Marcia Medeiros (DV / Cor / 25 min) > Codireção / Direção de Fotografia

2002 **Paulo José - um Autorretrato Brasileiro**, de Joel Pizzini (DV / Cor / 64 min) > Direção de Fotografia

2003 **O Risco - Lucio Costa e a Utopia Moderna**, de Geraldo Motta Filho (35 mm / Cor / 75 min) > Codireção de Fotografia com Pedro Ionescu / Câmera e personagem

2003 **Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife**, de Mario Carneiro (35 mm / Cor / 35 min) > Direção

2003 **Harmada**, de Maurice Capovilla (35 mm / Cor / 85 min) > Direção de Fotografia

2003 **Rio de Jno**, de Anna Azevedo, Renata Baldi e Eduardo Souza Lima (35 mm / Cor / 73 min) > Codireção de Fotografia com André Vieira

2004 **Arte para Todos**, de Zelito Viana (Vídeo / Cor / 106 min) Direção de Fotografia e Personagem

2004 **Joaquim Pedro.doc - Ação Entre Amigos**, de Mario Carneiro (DV / Cor / 52min) > Direção

2004 **Seo Chico, um Retrato**, de José Rafael Mamigonian (35 mm / Cor / 95 min) > Direção de Fotografia

2004 **500 Almas**, de Joel Pizzini (35 mm / Cor / 109 min) > Direção de Fotografia

2005 **Dormente**, de Joel Pizzini (35 mm / Cor / 12 min) > Consultor de Fotografia

2005 **Carlos Oswald - O Poeta da Luz**, de Régis Faria (Digital / Cor / 98 min) > Direção de Fotografia e Personagem

2008 **Casimiro**, de Mario Carneiro e Paulo César Saraceni (DV / Cor / 12 min) > Codireção, Corroteirista e personagem

2008 **Iluminados**, de Cristina Leal – (DV / Cor / 97 min) > Codireção de Fotografia e Personagem

2010 **Bom Dia, Eternidade**, de Rogério de Moura (35 mm / Cor / 78 min) > Direção de Fotografia

1986/2012 **Grandes Batalhas**, de Miguel Freire (35 mm / Cor / 15 min) > Direção de Fotografia / Personagem

2002 **Paulo José - um Autorretrato Brasileiro**, de Joel Pizzini (DV / Cor / 64 min) > Direção de Fotografia



O Padre e a Moça, 1966

PRÊMIOS

ARRAIAL DO CABO (1959)

- [Prêmio Miqueldi de Ouro no Festival de Bilbao, 1960 – Espanha
- [Prêmio da Crítica no Festival del Popolo, Florença – Itália
- [Festival de Santa Margherita – Itália
- [Melhor Filme no Festival da Juventude Católica de Roma, 1960 – Itália
- [Festival de Bergamo – Itália
- [Festival del Campeone – Itália
- [Prêmio Henri Langlois da Cinemateca Francesa – França
- [Prêmio da Crítica no Festival da Bahia – Brasil
- [Prêmio Lulu de Barros do Governo da Guanabara, Rio de Janeiro – Brasil
- [Medalha de Ouro | Sestri-Levante – Itália
- [Medalha de Ouro | Porreta-Termini – Itália

COURO DE GATO (1961)

- [Primeiro Prêmio no Festival de Sestri-Levante – Itália
- [Menção Honrosa no Festival de Oberhausen, 1962 – Alemanha
- [Prêmio Francisco Serrador – Brasil
- [Prêmio Governador do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro – Brasil

PORTO DAS CAIXAS (1962)

- [Prêmio Semana da Crítica, Cannes, 1963 – França

GARRINCHA, ALEGRIA DO Povo (1963)

- [Prêmio Carlo Alberto Chieza de melhor filme sobre esporte no Festival de Cortina d'Ampezzo, 1963 – Itália
- [Prêmio Carmen Santos – Brasil
- [Prêmio Governador do Estado da Guanabara, 1963 – Brasil

CAPITU (1968)

- [Prêmio do Instituto Nacional do Livro por Melhor Filme baseado em obra literária – Brasil
- [Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Fotografia, SP – Brasil



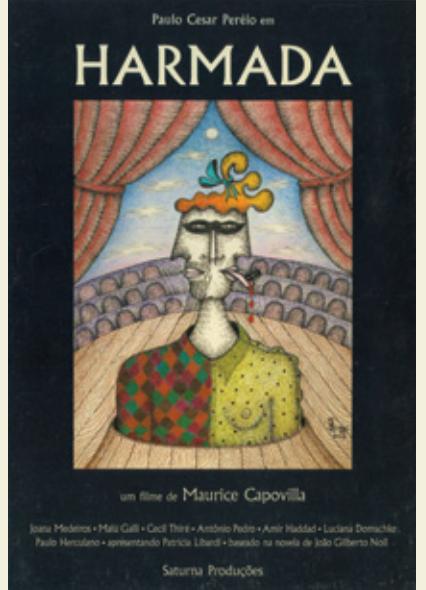
Prêmio de Melhor Fotografia do Festival de Cinema Brasileiro para O Padre e a Moça, Teresópolis, RJ, 1966



Arraial do Cabo, 1959



Garrincha, Alegria do Povo, 1963



Harmada, 2003



500 Almas, 2004



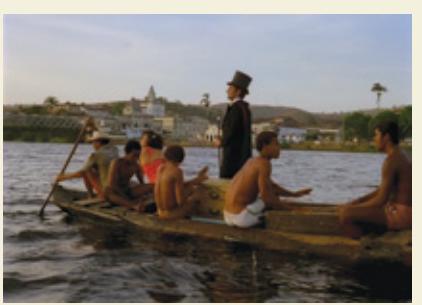
A Casa Assassina, 1971



Prêmio Coruja de Ouro de Melhor Fotografia do INC, para Sagarana, o Duelo, 1973



Sagarana, o Duelo, 1973



O Mágico e o Delegado, 1983

TOSTÃO: A FERA DE OURO (1969)
[Medalha de Prata do Comitê Olímpico Nacional Italiano, Festival Internacional do Filme Esportivo de Cortina D'Ampezzo, 1969 – Itália

FARNESE: CAIXAS, MONTAGENS, OBJETOS (1970)
[Melhor Curta-Metragem no 7º Festival de Brasília, DF, 1971 - Brasil

A CASA ASSASSINADA (1971)
[Melhor Filme e Melhor Montagem, Festival de Brasília, DF, 1971 – Brasil
[Melhor Fotografia, Associação Paulista dos Críticos de Arte, São Paulo, SP, 1972 – Brasil

TRABALHAR NA PEDRA (1972)
[Prêmio de Melhor Filme no Festival de Cinema do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, RJ, 1972 – Brasil
[Certificado de Classificação Especial e Prêmio de Aquisição, Instituto Nacional do Cinema (INC) – Brasil

O HOMEM DO CORPO FECHADO (1972)
[Menção Honrosa, I Festival de Gramado, RS, 1973 – Brasil

VOCÊ SEMPRE ENCONTRA O SOL NO FINAL DO CAMINHO (1973)
[Melhor Filme, Festival Pan-Americano de Filmes sobre Turismo – EUA

SAGRANA, O DUELO (1973)
[Coruja de Ouro de Melhor Fotografia, Instituto Nacional de Cinema (INC), RJ, 1973 – Brasil
[Menção Honrosa da Academia Cinematográfica de Hollywood, 1974 – EUA
[Melhor Filme baseado em obra literária da Embrafilme – Brasil

PONTAL DA SOLIDÃO (1974)
[Melhor Fotografia, II Festival de Cinema do Guarujá, SP, 1974 – Brasil

GORDOS E MAGROS (1977)
[Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator para Carlos Kroeber e Melhor Cenografia para Ferdy Carneiro, no Festival de Brasília, DF, 1977 – Brasil

DI CAVALCANTI (1977)
[Prêmio Especial do Júri para Curta-Metragem, Festival de Cannes, 1977 – França

LANDI, O ARQUITETO RÉGIO DO GRÃO-PARÁ (1978)
[Troféu Candango Melhor Direção, Festival de Brasília, DF, 1978 – Brasil

O HOMEM DO PAU-BRASIL (1981)
[Melhor Filme, Festival de Brasília, DF, 1981 – Brasil
[Prêmio São Saruê, Federação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, 1982 – Brasil
[Menção Especial do Júri, Festival de Cinema Ibero-Americano, Huelva, 1982 – Espanha

O MÁGICO E O DELEGADO (1983)
[Melhor Filme e Melhor Roteiro, Festival de Brasília, DF, 1983 – Brasil

CHICO REI (1985)
[Melhor Fotografia, Festival de Bogotá, 1987 – Colômbia

MEMÓRIA DO SANGUE (1987)
[Menção Honrosa pela Fotografia, XII Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, 1989 – Brasil
[Prêmio na Jornada de Cinema da Bahia – Brasil
[Prêmio dos correspondentes estrangeiros no Rio Cine-Festival – Brasil

NATAL DA PORTELA (1988)
[Melhor Filme pelo Júri Popular no Festival de Cinema de Natal, RN, 1990 – Brasil
[Melhor Fotografia, Festival de Cinema de Natal, RN, 1990 – Brasil

ROMANCE (1988)
[Melhor Longa-Metragem “ex-aequo”, 5º Festival Internazionale di Film com Tematiche Omosessuale, Turim, 1990 – Itália
[Troféu Galinha Azul, Melhor Filme do Ano, Federação Paranaense de Cineclubes, PN, 1988 – Brasil

ENIGMA DE UM DIA (1996)
[Prêmio Estímulo, Rockefeller and McArthur Foundation, 1992 – USA
[Melhor Curta-Metragem, Festival de Gramado, RS, 1996 – Brasil
[Melhor Filme, Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, MT, 1996 – Brasil
[Melhor Filme de Ficção, Melhor Fotografia, Jornada de Cinema da Bahia, 1997 – Brasil
[Melhor Fotografia, Festival de Brasília, DF, 1997 – Brasil

GORDOS E MAGROS (1997)
[Melhor Filme, Festival Internacional de Figueira da Foz, 1997 – Portugal
[Melhor Fotografia, Cine Ceará, 1997 – Brasil
[Melhor Curta-Metragem, 10º Gramado Cine Video, RS, 2002 – Brasil

LANDI, O ARQUITETO RÉGIO DO GRÃO-PARÁ (1978)
[Troféu Candango Melhor Direção, Festival de Brasília, DF, 1978 – Brasil



500 Almas, 2004



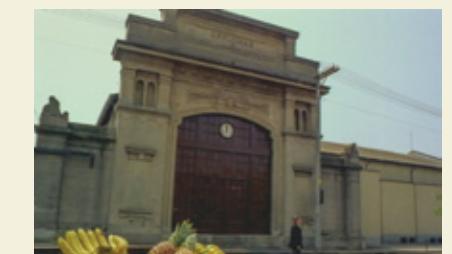
Chico Rei, 1985



Memória do Sangue, 1987



Natal da Portela, 1988



Enigma de Um Dia, 1996



500 almas, 2004

bibliografia

bibliography

CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondência*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, Centro de Arte Hélio Oiticica e Secretaria Municipal de Cultura/RIOARTE, 1999.

CAVALCANTI, Carlos (Org.). *Dicionário brasileiro de artes plásticas*. Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação de Mestrado, UFF/Niterói, 2006.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. *Retratos do Dragão do Mar: concepção, implantação e avaliações. In O Dragão do Mar e a fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

MATTOS, Carlos. *Cartas expõem sua obstinação e rigor*. Jornal O Estado de S. Paulo, 13 de dezembro de 1999.

NAVAS, Montejo Adolfo. *Conjuro do Mundo - as figuras-cessuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2011.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e média-metragem*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura- IBAC, 2009.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo – Por uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Adriana Carneiro de. *Cineclubismo no Brasil: visões de ontem e perspectivas do contemporâneo*. Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema – UFF/Niterói, 2011.

THÉ, Nilbio. *O dragão devorado - A educação profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar*. Dissertação de Mestrado / Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2010.

CATÁLOGOS | CATALOGUES

III Salão Nacional de Arte Moderna Salão Preto e Branco – Seção Desenho e Artes Gráficas.

Departamento de Imprensa Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1954.

IV Salão Nacional de Arte Moderna Seção Artes Gráficas.

Departamento de Imprensa Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1955.

V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Catálogo Geral, ed.1, set. 1959.

VIII Salão Nacional de Arte Moderna Ministério da Educação e Cultura, 1959.

A arte e seus materiais – Salão Preto e Branco III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 - Sala Especial do 8º SNAP.

FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1985.

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Curadoria e Produção). *Luz em movimento – a fotografia no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2007.

Arte Brasileira (Ausstellungbrasilianischerkünstler) Akademie der bildendenKünste, Wien I., shillerplatz 3.

CAETANO, Daniel. *Homenagem a Mario Carneiro*. Rio de Janeiro e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

FERNANDEZ, Justino. Catalogo de Las exposiciones de arte en 1958. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n 2, México, 1959.

Jovem Gravura Brasileira Galeria de Exposições do Diário de Notícias. Lisboa, 1960.

KORNIS, Mônica e Jorge (Curadoria). *A gravura brasileira na Coleção Mônica e Jorge Kornis*. Rio de Janeiro: Ipsilon Gráfica e Editora, 2007.

THÉ, Nilbio. *O dragão devorado - A educação profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar*. Dissertação de Mestrado / Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2010.

LINKS DA PESQUISA | RESEARCH LINKS

Entrevista com Mario Carneiro - Revista *Contracampo*
<http://www.contracampo.com.br/42/entrevestamariocarneiro2.htm>

Entrevista de Lauro Escorel
<http://pt.scribd.com/doc/64785319/CINEMA-Entrevista-com-Mario-Carneiro>

Entrevista Mario Carneiro - Por Trás da Cena – Candy Saavedra & Carla Miguelote
<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista9.asp>

Resenha de Andrea Ormond sobre *Gordos e Magros*:
<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2006/06/gordos-e-magros.html>

Filme *Mario Carneiro*, de Sueli Rolnik, entrevista sobre *Memória do Corpo - Lygia Clark*
<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/037823>

Nelson Cavaquinho
http://www.youtube.com/watch?v=6VTH_T00gnY

O Antigo Ministério da Educação e Saúde no relato pessoal de Lucio Costa
<http://www.youtube.com/watch?v=nbtuoNOxw8>

Mario Carneiro na ESCALA (UK)
<http://www.escala.org.uk/collection/artists/mario-carneiro/AUTH109>

Reportagem sobre o filme *Harmada*
<http://www.anovademocracia.com.br/no-11/1082-harmada-retrato-do-brasil>

É Tudo Verdade – Amir Labaki
<http://www.etudoverdade.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=&id=272>

Cine Lage especial sobre Mario Carneiro
<http://www.cultura.rj.gov.br/evento/cine-lage-especial-sobre-mario-carneiro>

Reportagem Mario Carneiro cenografia Tropeiros
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&pagfis=27269&pesq=&esrc=s

Biennale de Paris
<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1961/pays/bresil.htm>

Catalogo de las exposiciones de arte em 1958 – México (Justino Fernandez)
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/analesdelinstitutoesteticas/issue/view/1886/showToc>

Catálogos da Bienal de São Paulo
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/IV-Bienal-de-São-Paulo--Catálogo---1957.aspx>

Folha Ilustrada 04/09/2007
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409200714.htm>

Biblioteca Nacional
<http://hemerotecadigital.bn.br/>

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
<http://www.dragaodamar.org.br>

Cinemateca Brasileira
<http://www.cinemateca.gov.br/>

Filmes do Serro
<http://www.filmesdoserro.com.br>

Fundação Iberê Camargo
<http://www.iberecamargo.org.br>

Memória Globo
<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5274,00.html>

FESTIVAIS DE CINEMA | FILM FESTIVALS

<http://festivaldegramado.net/2012/premiados/>
<http://www.festbrasilia.com.br/>
<http://cineceara.com/>
<http://www.festcinemaringa.com.br>
<http://ccm-clubedecinema.blogspot.com.br>
<http://www.jornadabahia.com>
<http://www.festivaldeipopoli.org/>

PESQUISA EM INSTITUIÇÕES | INSTITUTIONS RESEARCH

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Cinemateca Brasileira

Cinemateca do MAM-RJ

CTAv – Centro Técnico Audiovisual – MinC

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños – Cuba

Fundação Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Iberê Camargo

Museu de Arte Moderna - RJ

Museu de Arte Moderna - SP

Museu de Arte Contemporânea - SP

Museu Nacional de Belas Artes

Ministério das Relações Exteriores / Itamaraty – Rio de Janeiro e Brasília

Pinacoteca - SP

UNESCO

Universidad Nacional Autónoma de México

Universidad Central de Venezuela / Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Universidade Federal Fluminense

pesquisa

research

LINKS DA PESQUISA | RESEARCH LINKS

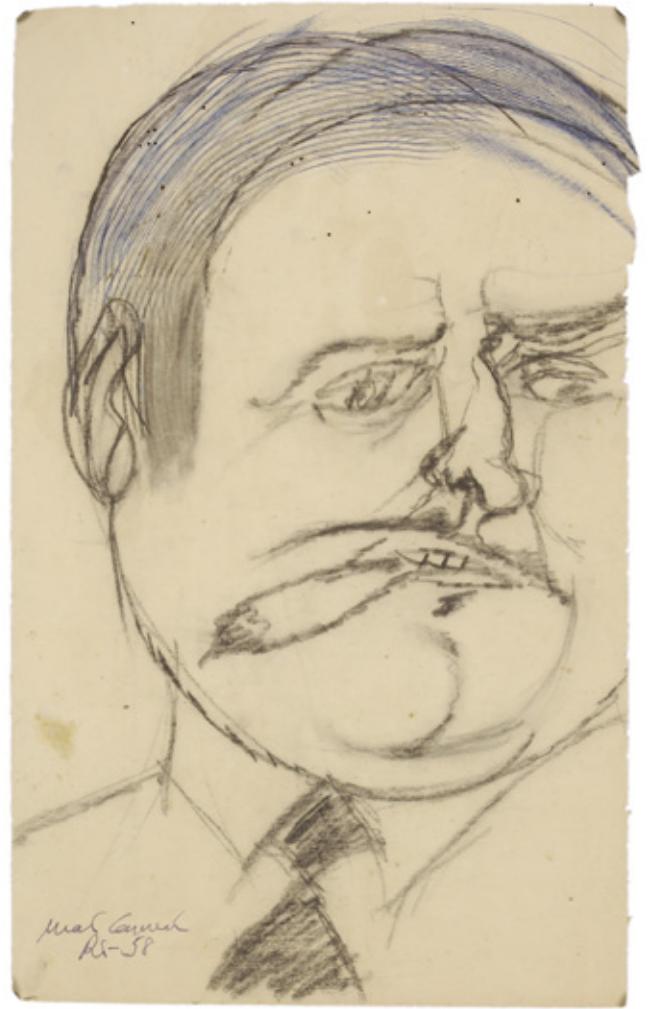
ATOM - Catálogo dos arquivos da UNESCO
<http://www.unesco.org/archives/new2010/atom/index.php>

UNESDOC - Documentos e publicações da UNESCO
<http://www.unesco.org/new/en/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/>

Paulo Carneiro: espelho, memória | Humanities - UNESCO MultimédiaArchives
http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&id_page=33&id_film=585#.T285OKPXEDA.email

Artigo de Adolfo Montejo Navas. Tesouros de Mario Carneiro (22 de julho de 2001).

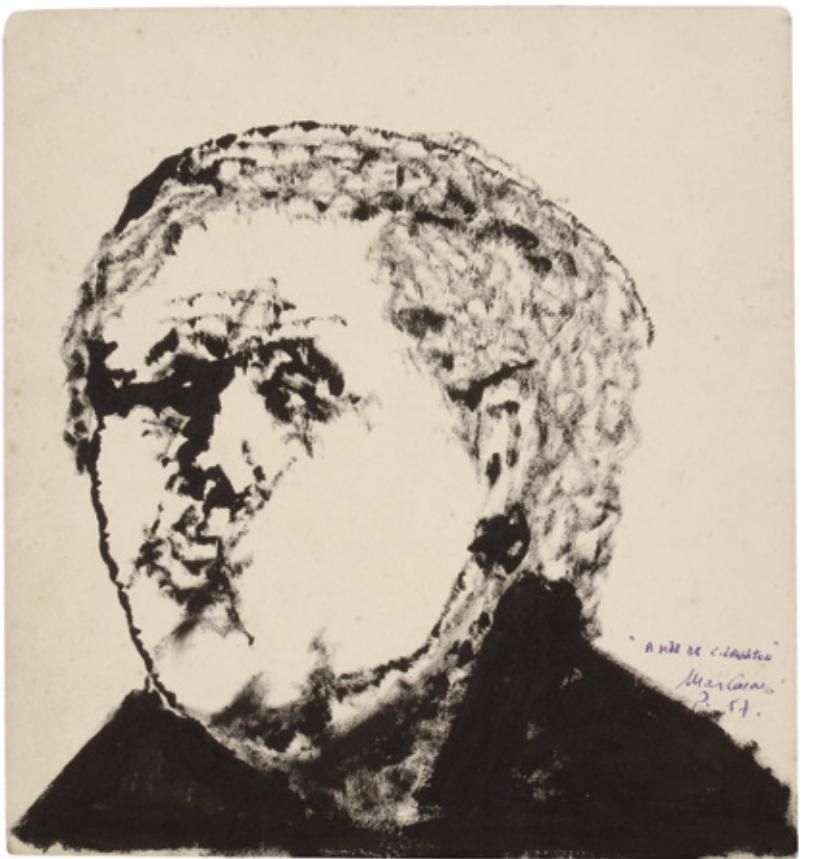
<http://www.Tesouros de Mario Carneiro. www.no.com.br>



Chavão Capitalista, 1958
lápis e esferográfica sobre papel
pencil and ballpen on paper
53 x 32 cm



Francesa, 1958
óleo de impressão sobre papel
printing oil on paper
65 x 44 cm



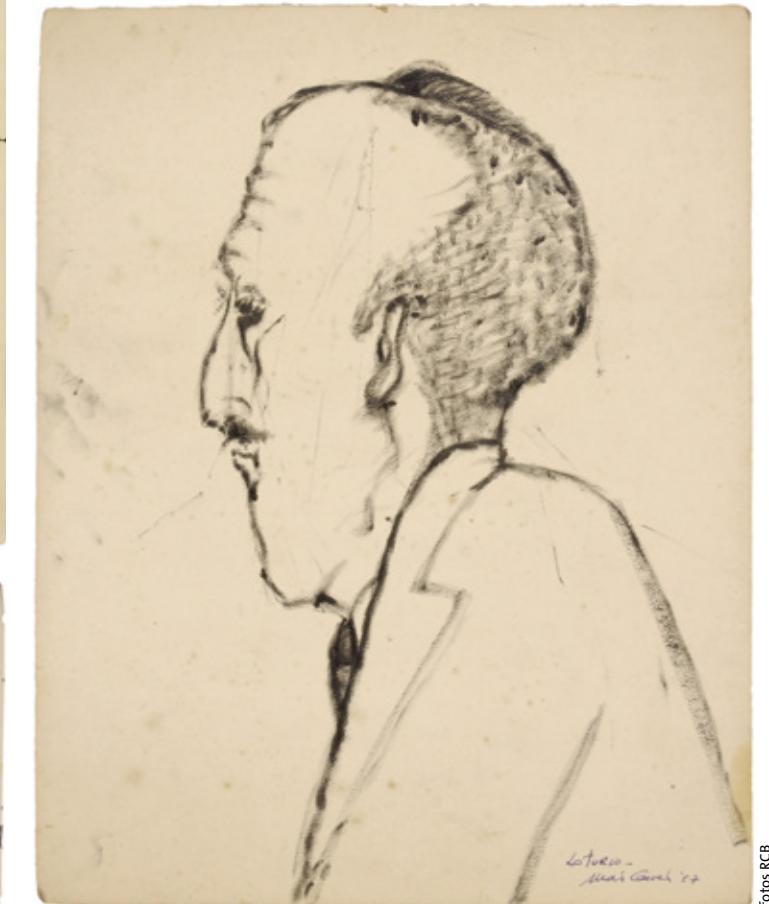
A Mãe de Lawgthom, 1957
óleo sobre papel
printing oil on paper
42,5 x 40,5 cm



Vida ou Muerte, 1958
óleo sobre papel
printing oil on paper
65 x 44 cm



Lo Turco, 1957
nanquim sobre papel
china ink on paper
56 x 45 cm

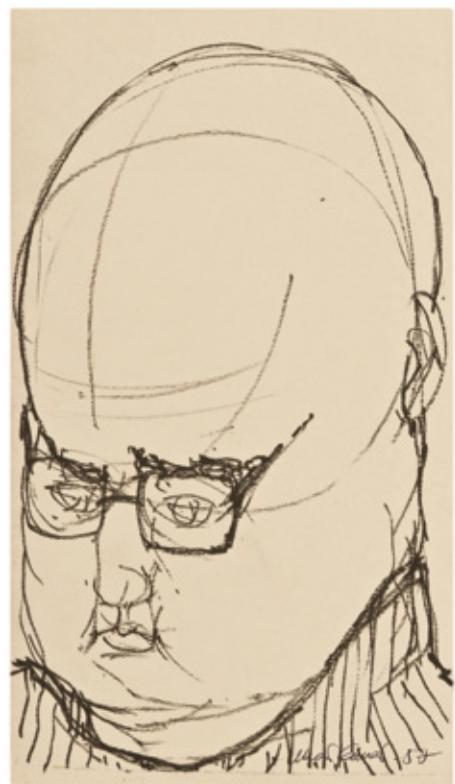
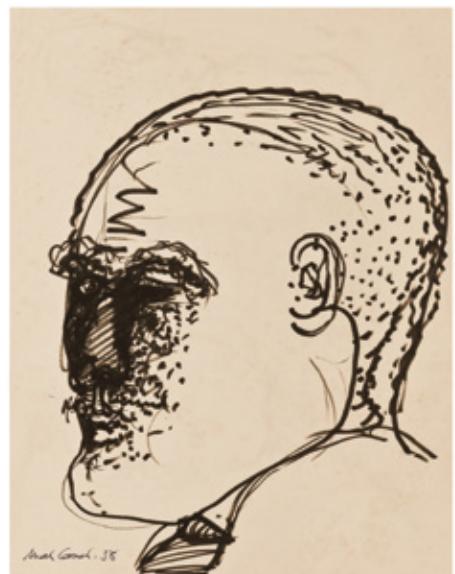


Olhar Cândido, 1957
óleo e colagem sobre papel
printing oil and collage on
paper
53 x 43 cm

Sem título, 1958
nanquim sobre papel
china ink on paper
65 x 44,2 cm



W.D.L., 1958
lápis litográfico sobre papel
lithographic pencil on paper
65,5 x 50,2 cm



Sem título, 1958
caneta pilot sobre papel
felt-tip pen on paper
44 x 32 cm

Sem título, 1957
lápis litográfico sobre papel
lithographic pencil on paper
28,5 x 16,5 cm

Gente de Paris, 1957
óleo sobre papel
printing oil on paper
65 x 44 cm



Numa Linha Só, 1969
nanquim sobre papel
china ink on paper
30 x 42 cm



Sem título, s/d
nanquim sobre papel
china ink on paper
65,3 x 50 cm

guarda frente | front inner cover
perfil de Mario Carneiro contra tela de TV

guarda verso | back inner cover
Sem título, 1958
nanquim sobre papel
china ink on paper
33 x 25 cm

Todas as imagens reproduzidas no livro são de obras do acervo da família e do arquivo pessoal dos herdeiros de Mario Carneiro, salvo quando indicadas, nas legendas, outras coleções e origens.

Every image reproduced in this book are works belonging to the family's collection and personal archives of Mario Carneiro's heirs, except when otherwise indicated in the captions the origin of other sources and collections.

Pedimos desculpas se, apesar de nosso empenho, quaisquer fontes fotográficas não tenham sido creditadas.

We sincerely apologize if, despite all our efforts and best intentions, any photographic source may not have received due credits.

CRÉDITOS | CREDITS

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO DO PROJETO
MARIO CARNEIRO TRÂNSITOS

MARIO CARNEIRO TRANSITS
CONCEPT AND COORDINATION

Fabiana Éboli Corrêa dos Santos

CONCEPÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL CONCEPT
Adolfo Montejo Navas

TEXTOS CRÍTICOS | CRITICAL TEXTS

Adolfo Montejo Navas
Carlos Alberto Mattos

TEXTO DE ABERTURA | OPENING TEXT
Fabiana Éboli Santos

PROJETO GRÁFICO | DESIGN
Dupla Design

ORGANIZAÇÃO DO LIVRO | ORGANIZATION OF THE BOOK

Adolfo Montejo Navas

Fabiana Éboli Santos
Julio Castro
Cecília Kastrup
Camila Mello

PESQUISA | RESEARCH

Cecília Kastrup
Julio Castro
Tayira Bueno

VERSÃO INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION
Lee Weingast (O pintor com a câmera)
Renato Rezende (Mario Carneiro, uma poética de relação, poesias Friedlander e Posteridade e Cronologia)
Ricardo Quintana (Abertura, Falas de Mario e demais textos do livro)

REVISÃO E COPIEDSQUE | COPYEDITING AND PROOFREADING

Rachel Ades

REVISÃO INGLÊS | ENGLISH PROOFREADING

Fabiana Éboli Santos
Joaquín Franco Acosta

MUSEOLOGIA E ORGANIZAÇÃO DE ARQUIVO DE MATERIAS DE IMPRENSA | MUSEOLOGY AND ORGANIZATION OF PRESS ARTICLES ARCHIVE

Roberta Leite

DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS E CRIAÇÃO DE ARQUIVOS DIGITAIS | SCANNING OF IMAGES AND CREATION OF DIGITAL ARCHIVES

Pedro Caetano Nogueira

ORGANIZAÇÃO DE ARQUIVOS DE IMAGEM | ORGANIZATION OF IMAGE ARCHIVES

Camila Mello

RESTAURAÇÃO DIGITAL DE FOTOS | DIGITAL RESTORATION OF PHOTOGRAPHS

Ronaldo Lemos
Mauro Espíndola

RESTAURAÇÃO DE PINTURAS | RESTORATION OF PAINTINGS

Chang Chi Chai

TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS | TRANSCRIPTION OF INTERVIEWS

Cecília Kastrup

FOTOGRAFIA | PHOTO

Vicente de Mello (VDM)
Reprodução Cinemateca Brasileira (RCB)

ASSESSORIA DE INFORMÁTICA | COMPUTER ASSISTANCE

Carlos Valente

ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION

Associação GM de Prestadores de Serviços Artísticos e Culturais

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Adriana Boff [Fundação Iberê Camargo]

Alexandre Dacosta

Aline Siqueira e Elisabeth Varela [Pesquisa MAM-RJ]

Ana Guggenheim Coutinho

Ana Studart [Canal Brasil]

Andrea Tonacci

Beth Formaggini

Beth Jobim

Catherine Arnaud

Cecília Cavalieri

Chang Chi Chai

Claudia Calaça [Museologia MAM-RJ]

Claudia Gamboa

Cláudio Kahns

Daniel Caetano

Daphne Cordeiro [RioFilme]

Dora Jobim

Edmundo Mario Carneiro Lins

Eduardo Haesbaert

Fabiana de Barros

Hernani Heffner [Cinemateca MAM-RJ]

Isabella Fernandes

Janaína Garcia

João Camillo Penna

Jorge Mori

Julia de Moraes

Juliana de Carvalho

Jupira e André Cabral [Fazenda São Judas Tadeu]

Kati de Almeida Braga

Lani Goeldi [Associação Oswaldo Goeldi]

Lenora de Barros

Lu Menezes

Lucia Nabuco de Almeida Braga Rebello

Luiz Bretz

Marcelo Muller

Maria de Andrade e Antonio de Andrade [Filmes do Serro]

Maria Julia Grillo Tadeo [EICTV]

Marilia Alvim

Marta Biavaschi

Mary Shinkado [Museu Nacional de Belas Artes]

Maurice Capovilla

Mauro Espíndola

Michel Favre

Michele Maia Mendonça [Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura]

Miguel Freire

Natália de Castro [CTAV]

Noemi Ribeiro

Oswaldo Caldeira

Otilia Pinto do Carmo

Patrícia Baia e Wolney Oliveira [Cine Ceará]

Paulo Henrique Britto

Paulo Thiago

Pedro de Moraes

Rebeca Rasel [Centro Cultural IBEU]

Rodrigo Grota

Roman Stulbach (*in memoriam*)

Rosane Nicolau

Rosangela Freitas

Rosanna López Guastamacchia [UNC]

Ruben Jacobina Campos

Susan Guggenheim

Sylvia Nabuco de Almeida Braga Moura

Sylvie Dreyfus [Bibliothèque Nationale de France]

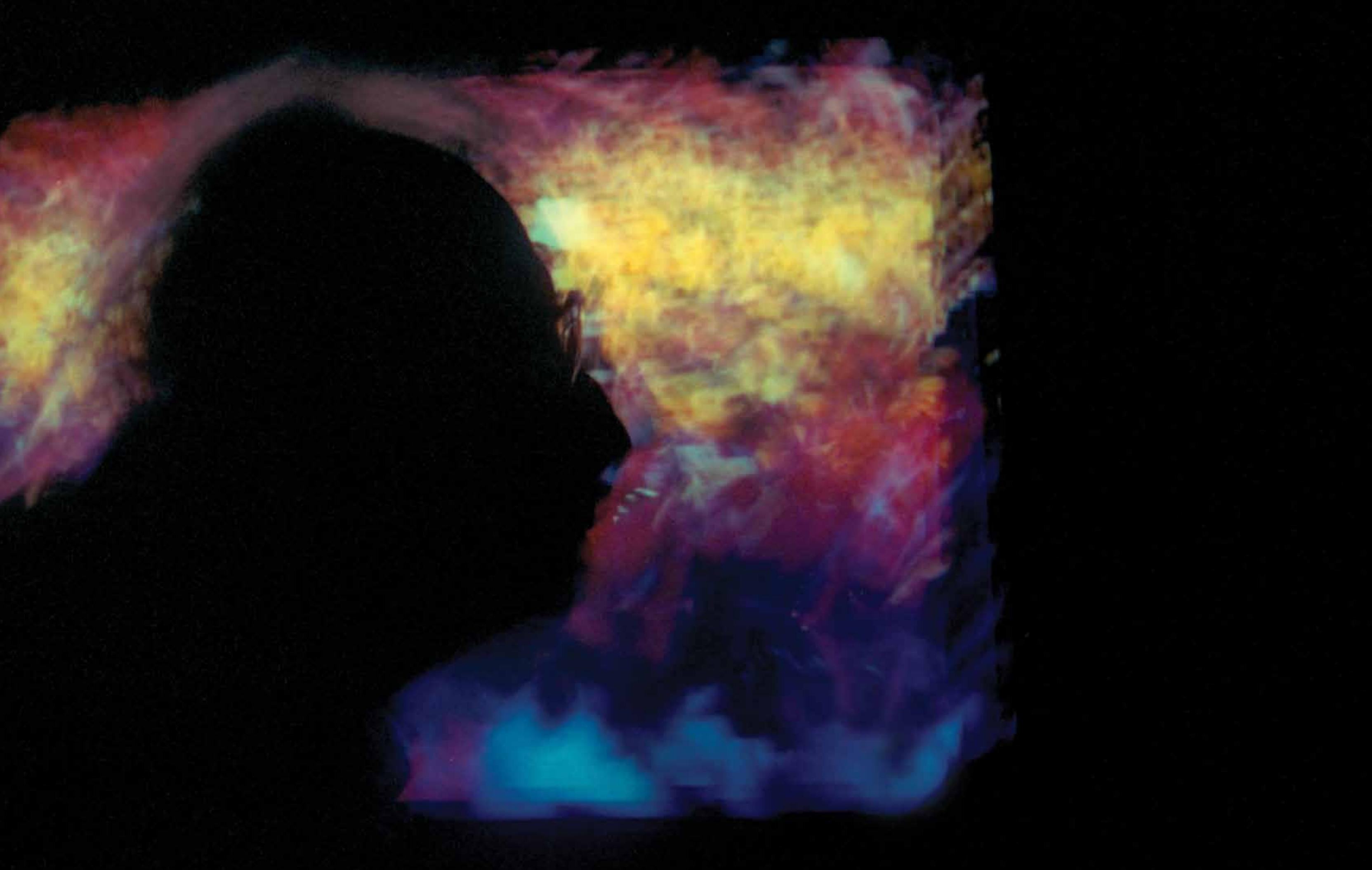
Teresa Borges [Cinemateca Portuguesa]

Vera Rodrigues [Funarte]

Vicente de Mello



M. Carneiro
58

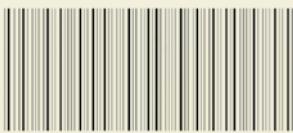


TEXTOS

Adolfo
Montejo
Navas

Carlos
Alberto
Mattos

Fabiana
Éboli
Santos



978-85-64022-34-8