

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

FÁBIO LUIZ GONÇALVES MENDES

*BLACK & WHITE & COLOR (1975-1993):
OUTRAS HISTÓRIAS DE UM ESTÚDIO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO*

Niterói, Rio de Janeiro

2021

FÁBIO LUIZ GONÇALVES MENDES

BLACK & WHITE & COLOR (1975-1993):
OUTRAS HISTÓRIAS DE UM ESTÚDIO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. RAFAEL DE LUNA FREIRE

Niterói, Rio de Janeiro
2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M538b Mendes, Fábio Luiz Gonçalves
Black & White & Color (1975-1993) : Outras Histórias de um
Estúdio de Animação Brasileiro / Fábio Luiz Gonçalves
Mendes ; Rafael de Luna Freire, orientador. Niterói, 2021.
165 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.38119282876>

1. Cinema brasileiro. 2. Animação (Cinematografia). 3.
Marketing infantil. 4. História em quadrinhos. 5. Produção
intelectual. I. Freire, Rafael de Luna, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

FÁBIO LUIZ GONÇALVES MENDES

BLACK & WHITE & COLOR (1975-1993):
OUTRAS HISTÓRIAS DE UM ESTÚDIO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em 23 de junho de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Fabián Nuñez
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Sávio Leite e Silva
Centro Universitário UNA

Niterói, Rio de Janeiro
2021

À Antonio Moreno, *in memoriam*.

Em memória aos que partiram sem poderem contar suas histórias. Às vidas interrompidas antes de eternizarem seu potencial. E aos que jamais verão o fim de nossos piores dias.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem paciência. Paciência de meu orientador com os meus atrasos e dificuldades. Paciência de meus pais com os meus rumos profissionais. Paciência dos entrevistados, aos quais procurei extrair o máximo de informações sobre como era viver de animação numa época em que todo o mercado audiovisual brasileiro era drasticamente diferente. E paciência comigo mesmo, em buscar compreender minhas limitações durante um período profundamente conturbado na esfera pessoal, e como trabalhar com elas ao meu favor. Compreendo que esta paciência não seria possível sem confiança de todas estas partes, e entendo como minha maior responsabilidade da minha parte fazer com que ela tenha sido justificada. Espero que o resultado esteja à altura.

Agradeço ao corpo do PPGCine por ter acreditado no projeto e lhe ajudado a crescer – em especial ao meu orientador Rafael de Luna, por todo o apoio e compreensão nos últimos anos. A Jorge e Lucia, meus pais, essenciais para que eu me tornasse a pessoa que sou hoje; ao Kico, Gonzaga e todos os demais entrevistados que, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, me confiaram as histórias e experiências que compõem esta pesquisa. Essa dissertação não existiria sem todos vocês. Muito obrigado.

E, claro, a todos os profissionais da sétima e nona arte que me inspiraram com seu trabalho duro e dedicação, apresentados desde os gibis de segunda mão dos sebos aos alugueis de fins de semana nas videolocadoras de meus primeiros anos. Se, como de regra entre os brasileiros da minha geração, aprendi a ler com os gibis da Turma da Mônica, também foram os filmes da Black & White & Color que me apresentaram o Cinema de Animação Brasileiro, e tudo começa quando a gente descobre que é possível.

- *Ô Mônica... Você tem mesmo certeza de que devo ir?*
- *Claro! Mamãe pediu Elefante da Cica.*
- *Sim, Mônica. Mas...*
- *Deixa de conversa. Vai entrando!*

(Murilo de Amorim Corrêa e Magali Sanches, respectivamente, como Jotalhão e Mônica na primeira animação dos personagens, em 1969).

RESUMO

Análise historiográfica da trajetória do estúdio Black & White & Color, popularmente conhecido como a divisão de desenhos animados da Mauricio de Sousa Produções, com foco na restauração de créditos aos animadores que passaram pelo estúdio em seus primeiros anos, e pelo resgate do seu período de maior produção interna, que abrange o final da década de 1970 e a década de 1980. É também um estudo sobre as estratégias de produção e distribuição adotadas pelo estúdio e como suas realizações se encaixam e dialogam com a História da Animação Brasileira, em várias frentes do mercado audiovisual - publicitário, cinematográfico, televisivo e de vídeo doméstico.

Palavras-chave: Cinema de Animação. Séries de Animação. Produção Televisiva. Publicidade Brasileira. Histórias em Quadrinhos.

ABSTRACT

Historiographical analysis about the trajectory of the Brazilian Animation Studio Black & White & Color - popularly known as the feature animation division of the local comics powerhouse Mauricio de Sousa Produções - focused on restoring fair credit billing to animators who worked on the studio in its early years, and rescuing its greatest internal active period, covering late 1970s and the 1980s. This is also a study about the production and distribution strategies adopted by the company through these years and how their achievements fit within Brazilian Animation History, working through several fronts of his audiovisual market: brand advertising, cinema, television and home video.

Keywords: Animation Movies. Animated Series. Television Production. Brazilian Advertisement. Comics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Origens Míticas	12
O Objeto de Pesquisa	22
Objetivos e Hipóteses	26
Justificativas	28
Linha de Pesquisa	29
Referencial Teórico	31
1- O CAMINHO PARA O QUARTO FILME DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO (1975-1981)	33
1.1- Uso de Animação na televisão brasileira (1960-1969)	34
1.2- A Pré História da Turma da Mônica Animada (1969-1975)	40
1.2- Embrafilme e a Animação	45
1.4- Fundação e Compra da Black & White & Color (1975-1977)	49
1.5- A Produção da Black & White & Color (1978-1981)	55
1.5.1- Peças Publicitárias e Institucionais.....	58
1.5.2- Primeiros Curtas-Metragens e Projetos Protelados	62
2- A FASE DOS LONGAS-METRAGENS (1982-1985)	71
2.1- <i>As Aventuras da Turma da Mônica</i> (1982)	72
2.1.1- <i>Um Amor de Ratinho</i>	74
2.1.2- <i>O Império Empacota</i>	76
2.1.3- Outras Histórias	77
2.1.4- Equipe e Produção	81
2.2- <i>A Princesa e o Robô</i> (1983)	84
2.3- Os Projetos Perdidos do Ano de 1984	88
2.4- <i>Os Trapalhões no Reino da Fantasia</i> e <i>Os Trapalhões no Rabo do Cometa</i> ...	94
3- OS ÚLTIMOS ANOS DA PRIMEIRA GRANDE SÉRIE ANIMADA BRASILEIRA (1986-1989)	102
3.1- O processo de profissionalização de um estúdio	103

3.2- <i>As Novas Aventuras da Turma da Mônica</i>	111
3.3- <i>Mônica e a Sereia do Rio e O Bicho-Papão e Outras Histórias</i>	117
3.4- <i>Estrelinha de Belém (A Estrelinha Mágica) e O Natal de Todos Nós</i>	125
3.5- <i>Chico Bento, Óia a Onça!</i> , alternativas à animação e o fim da Black & White & Color	130
 CONCLUSÃO.....	 137
 ANEXO – Lista de conteúdos conhecidos de <i>Mônica y Amigos</i> (ATC/América Televisión, 1985-1988)	 142
 ANEXO – FICHAS TÉCNICAS	 148
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 151



Figura 1: Arte promocional de *O Natal da Turma da Mônica*, publicada em matéria de Orlando Fassoni para a revista *TV Guia* 19, dezembro de 1976.

INTRODUÇÃO

Origens Míticas

No início de sua *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, Jean-Claude Bernardet questiona o método tradicional adotado por pesquisadores ao abordarem a evolução histórica do cinema brasileiro a partir de uma proclamada “data de nascimento”: 19 de junho de 1898. Neste dia, segundo registros do jornal *Gazeta de Notícias* do dia seguinte, teriam sido registradas as primeiras filmagens em território brasileiro por parte de Alfonso Segreto durante retorno de viagem da França, onde adquirira material de produção cinematográfica.

“Até certo ponto”, segundo Vicente de Paula Araújo (1976), este evento teria sido “uma espécie de certidão de nascimento do cinema brasileiro”. No entanto, não existem informações sobre que fim levou tal filmagem, ou mesmo se ela chegou a ser efetivamente veiculada em algum lugar. O destino original de Alfonso era a casa de diversões *Paris no Rio*, onde trabalhava para seu irmão Paschoal, posteriormente empresário do ramo exibidor de cinema. A casa, no entanto, viria a ser incendiada semanas depois.

A partir desta ausência, Bernardet chega a se questionar mesmo se tais filmagens teriam acontecido ou sido bem-sucedidas na sua finalização: “havia película na câmera? (...) essa película foi revelada? E dava para enxergar alguma coisa? Segreto treinou a câmera na França?” (BERNARDET, 2008, p.29).

De toda forma, a necessidade de um marco inicial para o cinema brasileiro se tornou uma constante em obras historiográficas que se propuseram a formular uma narrativa a partir de seus vários ciclos – e crises - de produção. Embora a obra pioneira de Alex Viany *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959, seja anterior à descoberta da data e por isso não a mencione, “a partir dos anos 1960, outros pesquisadores, como Jurandir Passos Noronha ou Paulo Paranaguá (1981), vão aceitar esse nascimento, que não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o pacote Brésil), um filme brasileiro” (BERNARDET, 2008, p.20).

A necessidade de autoafirmação da relevância do cinema brasileiro enquanto voz própria em um meio dominado por elementos estrangeiros (tanto em técnica quanto por produção) faz com que uma constante domine seu registro posterior. “Os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público”. (BERNARDET, 2008, p.25).

Em outras palavras, a narrativa histórica do cinema brasileiro parte da premissa de elencar obras, realizadores e movimentos considerados “indispensáveis”, mas, em contrapartida, os isola em um espaço de autorrealização artística, no qual suas existências se justificam em si mesmas. A consequência esperada da realização da obra audiovisual, que seria o seu consumo e contato com o público espectador, é pouco considerada na constatação da sua importância histórica.

Aliada à esta percepção, podemos refletir brevemente sobre a construção histórica de determinadas fases do cinema brasileiro. Algumas destas, compreensivelmente afetadas pela distância histórica, foram enquadradas a partir de concepções incompletas. No entanto, somaram-se, em certa medida, a distorções da realidade. Tome-se por exemplo a chamada “Bela Época” do Cinema Brasileiro: um período entre 1907 e 1911 em que tomam forma as primeiras casas exibidoras e se documenta uma euforia de produção de filmes em território brasileiro, pouco antes de grandes empresas distribuidoras estrangeiras ganharem espaço no mercado e dominá-lo por completo.

A situação descrita, no entanto, se sustenta em torno de um recorte que resume todo o país apenas à Capital Brasileira da época, o Rio de Janeiro. A visão concreta do panorama de produção sugerido também se limita pela ausência de registros sobreviventes dos filmes em si. As bases da constatação deste período idílico, por consequência, se constroem totalmente em cima de fontes secundárias: notícias de jornais que, não raro, também desempenhavam função publicitária. Tal como a que documenta a obra considerada “certidão de nascimento” do cinema brasileiro.

Levando em conta “a escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública”, sua escolha e manutenção “não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica” (BERNARDET, 2008, p.25).

Duas décadas à frente, já em um mercado dominado por “latas” do exterior, os registros jornalísticos da produção cinematográfica nacional ganham a companhia de revistas especializadas, de circulação limitada, e figuras proclamadas especializadas dentro da crítica de arte local.

Constroem-se, a partir dos registros críticos, novos mitos autorais. Como exemplo ilustrativo, temos entre os “Primeiros Grandes Clássicos” do Cinema Brasileiro uma obra que jamais foi contemplada com um lançamento em circuito comercial.

A partir do primeiro cineclube brasileiro, o chamado Chaplin Club, nasce uma obra como *Limite* (1931), de Mário Peixoto, cuja construção narrativa conversa primordialmente

com conceitos internos de um grupo de intelectuais que pensam sobre a linguagem do cinema. Como tal, o resultado é uma obra densa, introspectiva, filosófica, fora dos padrões habituais do cinema narrativo convencional e que pode ser lida como de acessibilidade complexa, mesmo dentro de seu contexto de época.

Seu conteúdo foi profundamente analisado e difundido entre seus pares: estudiosos, historiadores e espectadores conscientes. *Limite* ganhou, entre eles, longevidade e importância, tornando-se um dos mais importantes filmes brasileiros, mesmo que nunca tenha dialogado com um público amplo, além de uma parcela selecionada. Tal definição se deu, portanto, pelo crivo de figuras intelectuais que assumiram para si a responsabilidade de dar à obra audiovisual a reverência julgada necessária.

Ele torna-se, assim, precedente do cinema de nicho que, nas décadas posteriores, se desdobra em movimentos artísticos do cinema brasileiro como o Cinema Novo e o Cinema Marginal; e ainda encontra vestígios na atual análise da produção de cinema brasileiro fora do circuito popular (o chamado filme de “circuito de arte”). Vindos de dentro do meio que pensa e discute o cinema, são obras audiovisuais libertas de certa forma do compromisso de aceitação pública caro à produção comercial. A integridade da visão artística do autor se torna o grande objetivo, em detrimento à forma como ela vai ser consumida ou interpretada por terceiros.

As três primeiras obras de longa-metragem do cinema brasileiro de animação, realizadas em episódios isolados entre os anos de 1948 e 1972, também partilham de características semelhantes aos exemplos mencionados. Em suas análises, são precedidas e reverenciadas sobretudo pelos mitos que as cercam. Em comum, são hoje obras praticamente inacessíveis e indisponíveis ao público em geral – sendo uma delas, *Presente de Natal* (1971), considerada totalmente perdida.

Hoje conhecidos apenas dentro do meio já iniciado à história local do cinema de animação, tais filmes fortalecem ainda mais seu caráter mítico pela romantização histórica do seu processo de realização, que agrega a seus realizadores a autoria heroica de um feito inacreditável e único. Acima de qualquer análise possível sobre qualidade técnica ou narrativa do produto final, ou mesmo de terem conseguido ou não resistir ao tempo, o maior mérito possível a ser reconhecido é o fato destes filmes terem existido.

Sinfonia Amazônica (1953) já incorpora este discurso em si mesmo ao reservar cerca de dez minutos da sua hora de duração a um segmento de documentário em ação ao vivo. Sua função principal, além de estender a duração da obra e qualificar sua classificação burocrática

como longa-metragem, é valorizar e tornar público o notório esforço de seu realizador, Anélio Latini Filho, que dedicou ao projeto seis anos de produção. A importância do projeto para o cinema brasileiro é evocada ainda pela própria linguagem de divulgação do filme, além de uma epígrafe incluída pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) que não se furta a exaltar méritos do filme antes de seus créditos iniciais.



Figura 2: Anúncio no Jornal Estado de São Paulo de 13 de janeiro de 1954 e cartela elogiosa de censura exibida antes do filme “*Sinfonia Amazônica*”.

De fato, é difícil não se impressionar com a trajetória que viabilizou a existência de *Sinfonia*: então realizador autodidata de apenas um curta-metragem (*Os Azares de Lulu*, 1940), Latini assumiu o trabalho de toda uma equipe de animação para si, trabalhando em mais de 500 mil desenhos e desenvolvendo técnicas para animação e maquinaria para produção, auxiliado por sua família.

Informações relativas ao desempenho do filme após seu lançamento comercial, no entanto, são raras e pouco precisas. Apesar do alegado “grande sucesso de crítica e público” suficiente para pagar seus patrocinadores, Latini pouco lucrou com a empreitada, julgando-se “ludibriado com os relatórios de faturamento, sobretudo fora do Rio de Janeiro” (NESTERIUK, 2018, p.39). Desde então, *Sinfonia* teve raras exposições públicas, sem circular de forma oficial mesmo durante o período de explosão de vídeo doméstico, a partir dos anos 1980. Exilado do mercado de VHS e DVD, sem exposições na televisão ou relançamentos no cinema, restou a *Sinfonia* passar décadas sendo mais falado do que efetivamente visto, enquanto os materiais originais do filme eram preservados pelos herdeiros de Latini.

Uma barreira técnica certamente impediu *Sinfonia Amazônica* de gerar maior interesse comercial não apenas em seu lançamento, mas principalmente nas décadas e plataformas que se seguiram. A obra máxima de Latini era, afinal, uma animação P&B, contemporânea de similares estrangeiros já totalmente coloridos. Ironicamente, Latini animou *Sinfonia* totalmente em cores, mas os laboratórios de revelação brasileiros à época não tinham condições de trabalhar no formato. Desta forma, sua paleta original nunca foi filmada, impedindo o filme de ser visto em seu completo potencial mesmo na ocasião de sua estreia.

Sem ter como firmar seu nome em um mercado inexistente e sem apoio, Latini não realizou novos filmes próprios de animação nos anos seguintes – ainda que o conceito de um segundo longa, *Kitan da Amazônia* (1968), tenha sido planejado em certo momento. A falta de manutenção de seu nome no meio cinematográfico pode também ter reduzido inicialmente o interesse comercial em relançamentos e financiamento de novos filmes, mas mesmo um primeiro esforço de restauração do filme bancado pela Cinemateca Brasileira de São Paulo em 1999 não foi o bastante para, ao menos, *Sinfonia Amazônica* voltar a circular de alguma forma. Eventualmente, a acessibilidade se viabilizou de forma extraoficial: em 2019, uma cópia de baixa resolução da restauração da Cinemateca Brasileira vazou na internet, permitindo que ao menos uma cópia do filme consiga chegar ao público através de *uploads* piratas do YouTube.

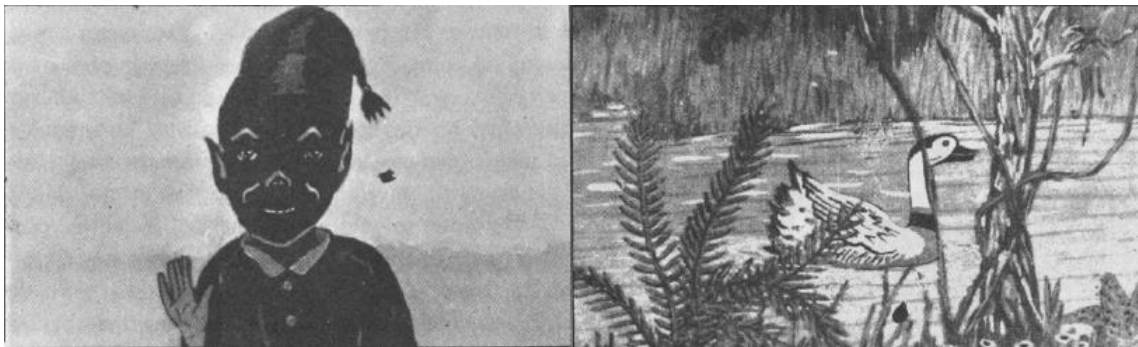


Figura 3: Vestígios do filme "*Presente de Natal*" (1971), recuperados por Antônio Moreno (1978)

Pouco se sabe também sobre o desempenho comercial do já citado *Presente de Natal*¹, de Álvaro Henrique Gonçalves, e *Piconzé* (1973) de Yppe Nakashima. Este último, que

¹ *Presente de Natal* foi “o primeiro desenho animado brasileiro [de longa-metragem] a cores, após três anos de trabalho ininterrupto de seu criador que, sozinho, desenhou todos os personagens, os cenários e realizou a filmagem. Este filme [...] encontrou dificuldades em ser distribuído, sendo apenas de conhecimento do público de Santos, em São Paulo.” (MORENO, 1978, p. 94)

também pode ser encontrado hoje através de uma cópia em vídeo não-oficial de baixa resolução, é o mais profissionalizado em seu processo de produção: foi realizado por uma equipe de animadores treinados pelo diretor, de experiência em curtas-metragens e publicidade. *Piconzé* partilha com *Sinfonia* ainda seu longo tempo de produção, o cuidado estético artesanal e o fato de o diretor ter deixado uma continuidade para seu trabalho inacabada (o longa *Os Irmãos Amazonas*), neste caso por sua morte em 1974.

O esforço do animador experimental Antônio Moreno em construir um histórico da produção de animação local levou em 1977, com o livro *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação*, a se revelarem episódios até então perdidos da memória histórica do audiovisual brasileiro. Um deles se destaca como a “certidão de nascimento” do setor, que serve como o correspondente animado da filmagem de Alfonso Segreto.

No caso, a matéria “A Caricatura Cinematographica”, publicada na primeira página do jornal do Rio de Janeiro *A Noite* em 13 de janeiro de 1917, abaixo citada.

Entre nós a primeira tentativa que se faz com êxito desse difícil gênero cinematográfico é o que acaba de realizar o Sr. Álvaro Marins, nosso companheiro que o público conhece sob o pseudônimo de “Seth”. Esse artista conseguiu executar uma série de caricaturas cinematográficas, produzindo um “film” muito interessante que o Cinema Pathé exhibirá dentro de alguns dias.

Moreno enfatiza em seu livro que o “film”, na verdade uma curta curiosidade que consistia em uma série de esquetes gráficas envolvendo figuras da política carioca da época (entre eles Nilo Peçanha, visualmente desenhado em fotogramas na matéria d’*A Noite*), fez parte do programa do cinema mencionado a partir do dia 22 de janeiro. “Já no dia 24 era anunciado seu último dia de exibição. Porém um grande número de pessoas para conhecer a novidade deve ter ocorrido ao Pathé, apesar do pouco destaque dado à obra de Seth” (MORENO, 1978, p. 66).

Somente na matéria “O Desenho Animado do Cinema Brasileiro”, uma entrevista com Seth publicada em maio de 1930 pela revista de cinema *Cinearte*, que se convencionou o título pelo qual o trabalho, totalmente perdido, é chamado até hoje: o filme d’*O Kaiser*. O nome parte das reminiscências de Seth, caricaturista conhecido de revistas e jornais da época que, nos anos seguintes, prosseguiu sua experiência em animação através do trabalho em reclames publicitários, produzidos para exibição nas salas de cinema da então capital federal. “Seth recebeu os maiores elogios por esse seu primeiro “film”, tanto aqui quanto na América do Norte, para onde dele foi levada uma cópia pelo nosso colega de imprensa Annibal Bomfim. Mas o meio aqui não comportava muita coisa nesse gênero. Seth venceu (sic) o

filme do Kaiser por 180\$000 e desde então só fez outros – e vários – por encomenda, como propaganda comercial e industrial”. (CINEARTE, 28 maio 1930, p.14).

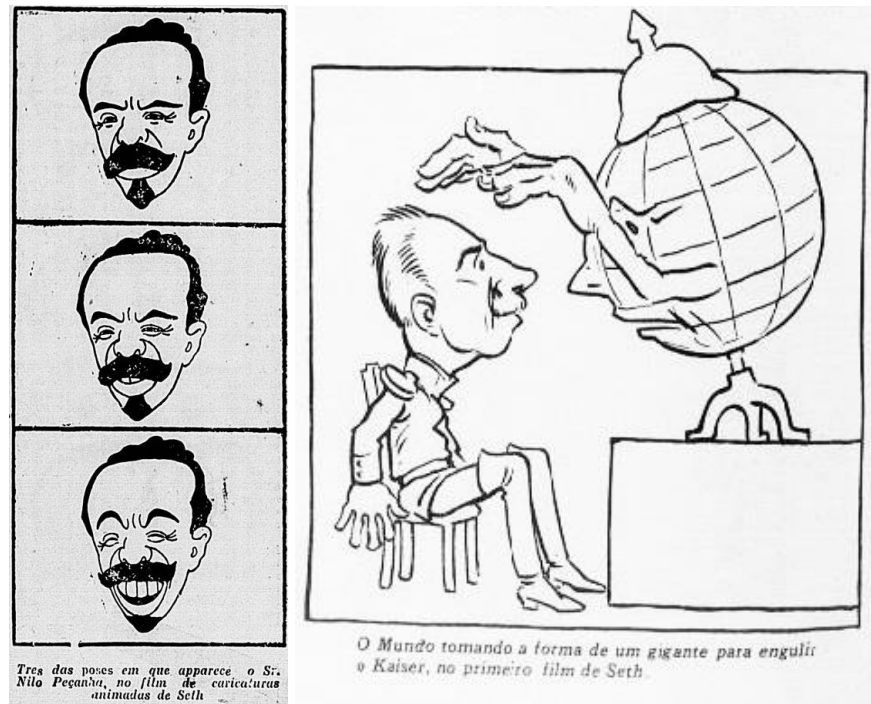


Figura 4: Registro da caricatura de Nilo Peçanha publicado em *A Noite* (1917) e o emblemático croqui d'O Kaiser feito por Seth em 1930 para a revista *Cinearte*,

O emblemático desenho de Guilherme II sentado diante de um Globo Terrestre trajado com um capacete, bem como a descrição da *gag* os envolvendo (“O mundo tomando a forma de um gigante para engolir o Kaiser”), foi diretamente resgatado da memória de Seth, que o reconstruiu para o repórter da *Cinearte* na forma de um croqui.

Tal desenho de 1930, a partir da obra de Moreno e em especial nos esforços recentes de se valorizar a história da animação brasileira, foi apropriado enquanto símbolo do filme de Seth, a materialização de seu mito histórico. Foi este registro o ponto de partida para ao menos três “recriações” audiovisuais recentes da obra: a vista no documentário de 2013 *Luz, Anima, Ação* de Eduardo Calvet na forma de uma sequência de homenagem coletiva à obra, trabalhada por animadores variados em técnicas diferentes, sendo o segmento de Marcelo Marão o mais fiel à fonte; a cena apresentada no filme de 2014 *O Cinema Animado* de Arnaldo Galvão e, por fim, uma rápida sequência derivativa dentro do filme da campanha *100 Anos de Animação Brasileira em 100 Segundos* (2018), peça de propaganda realizada pela agência F/Nazca para a Apex-Brasil dentro da programação do Festival de Annecy.

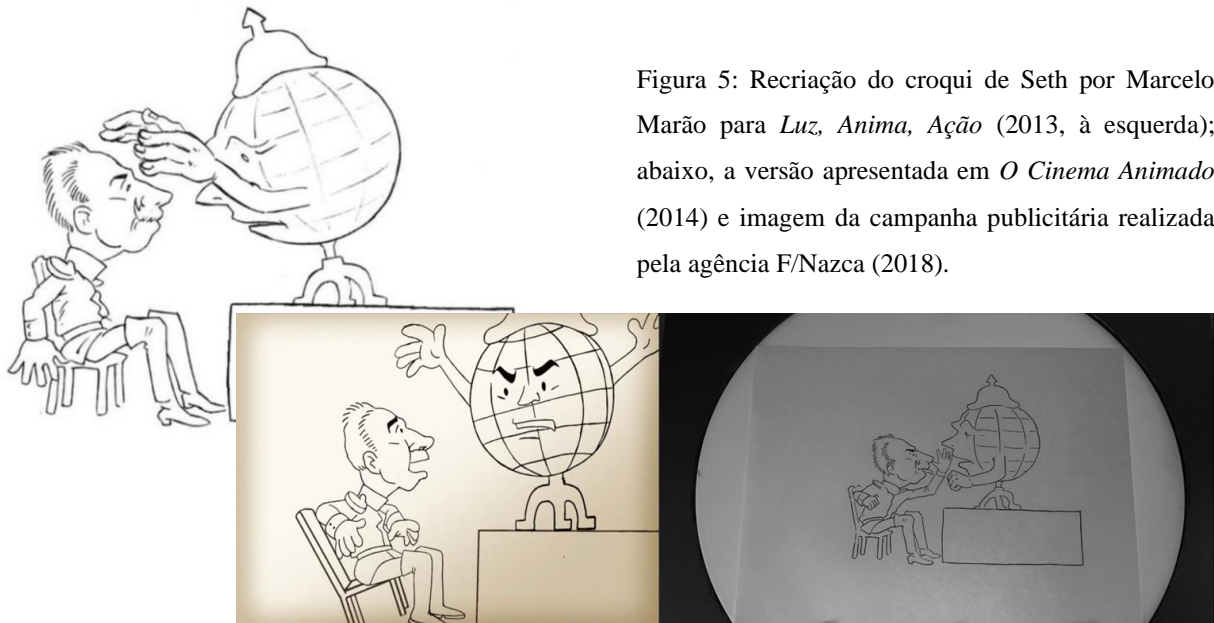


Figura 5: Recriação do croqui de Seth por Marcelo Marão para *Luz, Anima, Ação* (2013, à esquerda); abaixo, a versão apresentada em *O Cinema Animado* (2014) e imagem da campanha publicitária realizada pela agência F/Nazca (2018).

Torna-se instrumental então que, no caso da animação brasileira, tanto no caso de *Sinfonia Amazônica* quanto de *O Kaiser*, o registro histórico parta da idealização do próprio artista responsável pelo seu trabalho. O resgate histórico pioneiro de Moreno também reflete tal característica: sua experiência pessoal na realização de cinema de animação experimental trouxe para o livro atenção especial para obras singulares e premiadas como os trabalhos de Roberto Miller, Stil e do próprio autor².

Tal como na historiografia clássica do cinema, a recepção de público não é o foco da análise histórica. No entanto, a situação tem uma diferença estrutural no meio da animação: aqui são os próprios responsáveis artísticos que precisam assumir para si o discurso pelo qual querem ser lembrados, e não as suas obras. Seja pela indisponibilidade das mesmas, seja por suas limitações de acesso.

O discurso secundário apresentado, seja por um pequeno documentário a partir de uma obra de acesso limitado (*Sinfonia*), uma matéria de jornal ou uma entrevista sobre um trabalho perdido (*Kaiser*), torna-se o discurso único existente sobre a origem dos trabalhos, molda as análises futuras, e traz um limite para a compreensão sobre suas origens. A inacessibilidade de

² Moreno narra durante *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação* as trajetórias de coletivos como o Centro Experimental de Ribeirão Preto, liderado por Roberto Miller em meados da década de 1950 e início de 1960, que produziu obras de animação influenciadas por sua experiência com Norman McLaren no National Film Board do Canadá; ainda o Grupo CECA e o Grupo Fotograma, que, entre 1968 e 1969, realizou curtas-metragens experimentais em animação, realizou mostras de animação internacional no MAM e manteve um programa de televisão sobre o tema, *Experiência 68*, na extinta TV Continental, canal 9 do Rio de Janeiro. Também são narradas as experiências de integrantes e seguidores deste último na década seguinte à sua dispersão, onde se encaixam os trabalhos autorais de Pedro Ernesto Stilpen, Antonio Moreno e José Rubens Siqueira, o Grupo NOS, todos partilhando do aspecto artesanal e experimental da animação independente.

fontes paralelas contemporâneas, seja por desinteresse ou mesmo ausência de pesquisa direcionada, impede derivações de reflexão. E onde os dados rareiam, completam-se com os mitos – que não necessariamente partem das fontes originais, mas da interpretação e reprodução posterior das mesmas.

Uma interpretação subjetiva e que, não raro, elenca de forma inconsciente graus diferentes de importância para os diferentes formatos de mídia que se utilizam de animação. É interessante, por exemplo, que sejam mencionados o envolvimento de Seth, Latini e Nakashima em trabalhos de publicidade em alguns dos registros históricos que listam sua experiência, mas pouco se saiba sobre estes trabalhos dentro da História da Animação. Ou mesmo que não se encontrem de forma precisa estudos sobre as primeiras tentativas locais de animações seriadas: Nakashima, em plena década de 1960, produziu por conta própria uma série de pequenos filmes envolvendo uma criação própria, o papagaio Papa-Papo. Stil produziu curtas envolvendo seus personagens Antunes e Bandeira na virada para a década de 1980. Pouco foi reunido ou estudado sobre estes projetos, seu contexto e, em alguns casos, é incerto até mesmo quanto conteúdo foi efetivamente realizado com tais personagens.

No meio do cinema de animação, pode-se dizer que tal padrão da história contada pelos próprios autores prosseguiu nas décadas seguintes ao trabalho de Moreno. Mesmo com o fortalecimento da animação dentro de várias plataformas audiovisuais, não necessariamente apenas diretamente vinculadas ao cinema (propaganda, séries de televisão, produção para internet), o foco histórico acabou se direcionando com atenção especial em cima da produção autoral de curta-metragem.

Ao se estudar a História da Animação Brasileira das décadas de 1980 e 1990, dois eventos frequentemente acabam tomando a dianteira regular: a experiência brasileira com o estágio de animadores no National Film Board do Canadá e a criação do CTAv no Rio de Janeiro; e a posterior criação, por parte destes animadores, do Anima Mundi em 1993, que permitiu a vários realizadores nacionais terem uma janela para apresentar seus novos trabalhos – por consequência, permitindo o fortalecimento do cinema de curta-metragem animado brasileiro e a sua validação enquanto movimento artístico.

No entanto, um descompasso gritante se observa ao se levar em conta qual a grande referência de público sobre animação brasileira no mesmo período. Em especial na década de 1980, quando, pela primeira vez, o cinema de animação brasileiro teve documentado exemplares de sucesso comercial, seja através das salas de cinema, seja pelo nascente mercado de vídeo doméstico, seja pelas esporádicas inserções na televisão.

Em um intervalo de cerca de dez anos, um único estúdio de animação brasileiro foi responsável pela realização de um conjunto de filmes de média e longa-metragem, além de manter presença constante nos intervalos de programação da TV aberta através de reclames comerciais. Utilizando-se de propriedades comerciais já conhecidas do grande público, o estúdio Black & White & Color manteve regularidade de produção relevante em um período em que não existiam similares em território nacional.

Tal trabalho de toda uma equipe especializada que ainda hoje sobrevive na memória popular, com apelo suficiente para ser preservado em novas mídias como “clássicos”, e, por consequência, ser apresentado a novos públicos. No entanto, com o custo de terem seus créditos eclipsados pela figura mítica que retrataram e representaram por todo este período. Trata-se do trabalho que, coloquialmente, se associa ao nome da grande empresa da qual a Black & White & Color pertencia: os Estúdios Mauricio de Sousa.

Na historiografia do cinema de animação, é expediente comum este episódio ser abordado de forma superficial, não se aprofundando em sua importância. Mesmo sendo a primeira vez que um estúdio de animação comercial no Brasil desenvolveu uma regularidade de produção de material próprio próxima de industrial, com direito às primeiras experiências conhecidas de internacionalização, tanto de exportação de matéria-prima em conteúdo quanto de importação de mão-de-obra, através da terceirização de profissionais.

A constante habitual da abordagem deste capítulo em narrativas históricas do Cinema de Animação costuma ser a reverência nostálgica atribuída à figura de Mauricio de Sousa, o quadrinista e empresário que mantinha o estúdio de animação financeiramente e o abastecia de obra-prima criativa, através do material produzido por sua equipe envolvendo a *Turma da Mônica* (e, por períodos limitados, outras licenças como *Os Trapalhões*).

Se convencionou entre realizadores, produtores, público e historiadores a noção de atribuir todo o material produzido pelos Estúdios Mauricio de Sousa, seja em quadrinhos ou animação, a esta única entidade centralizadora, como se Mauricio, individualmente, fosse o único responsável por tudo. É um expediente que se preserva até hoje de forma indireta, mesmo com a mudança gradual de postura da empresa quanto à atribuição de créditos. Por consequência, a não-documentação precisa das atribuições e importância dos profissionais responsáveis torna a visão sobre este período nebulosa.

Dentro da tendência da animação brasileira em reservar a seus realizadores a perpetuação da história do seu próprio trabalho, tornou-se confortável e comercialmente aceitável a manutenção deste cenário em que a animação industrial realizada por uma grande

equipe criativa é resumida ao crédito de uma única pessoa, na busca da figura centralizadora do “autor” ou “criador”, dependendo do caso. Na ausência de registros históricos que documentem a importância de cada profissional dentro desta máquina industrial, a tendência futura é seu apagamento em detrimento do único discurso, mantendo a deficiência de informações. Mesmo que não sejam obras de um passado inalcançável, cujo tempo já tenha apagado todos os seus rastros, físicos ou fontes vivas.

Sem estas, resta a manutenção de nossas Origens Míticas, compostas de heróis imaculados e trabalhos que não se veem, apenas se discutem sua natureza idealizada. Torna-se urgente o esforço de se começar a pensar em documentar os capítulos ainda não contados desta história do audiovisual brasileiro e se aprofundar nestes pontos ainda deficientes de informações, antes que a idealização do nosso passado se torne a única opção possível.

O Objeto de Pesquisa

Se os anteriormente mencionados exemplos pioneiros de produção de animação em longa-metragem no Brasil se aproximavam pelo aspecto artesanal, individualizado, isolado e de longa gestação, as produções do Estúdio Black & White & Color apropriam-se do *know-how* de um setor diferente do audiovisual brasileiro, fortalecido durante as décadas de 1950 e 1960, e cuja filosofia não poderia ser mais diferente.

Neste período, agências de publicidade assimilaram a produção de animação enquanto adaptavam sua demanda para as nascentes emissoras de televisão, inicialmente concentradas na cidade de São Paulo e cuja programação se fazia em cima do patrocínio de produtos e empresas locais. Entre os anos de 1968 e 1969, uma série de pequenas propagandas para televisão se tornaram bastante populares, sendo elas apenas a simples tradução audiovisual de uma anedota: após sua mãe lhe pedir para comprar determinada marca de extrato de tomate, uma garotinha volta para casa puxando um elefante pela tromba.

Trata-se da adaptação de uma tira em quadrinhos de Mauricio de Sousa, publicada em 17 de fevereiro de 1968 no jornal *Folha de São Paulo* e animada pelos estúdios de Guy Lebrun para a agência de publicidade Proeme. A garotinha da anedota era a personagem Mônica, em sua primeira aparição em desenho animado.

A partir dessa experiência bem-sucedida, os personagens de Mauricio, até então com popularidade restrita aos jornais paulistas, passaram a ser requisitados para venderem toda sorte de produtos para diversas empresas. Em troca desta exposição constante na televisão, os

quadrinhos da Turma da Mônica ganharam crédito suficiente para transcenderem as tiras de jornal - seja através dos primeiros produtos licenciados como os bonecos de vinil de Mônica, Cebolinha e Jotalhão pela Trol ou o Sabonete da Mônica pela Phebo; ou por sua própria revista em quadrinhos pela Editora Abril, lançada em maio de 1970.

Era o início de uma situação então incomum no Brasil: a construção a olhos vistos de uma propriedade intelectual brasileira multimídia, fortalecida pelo diálogo constante entre várias mídias de acesso, todas trabalhando juntas pela manutenção da sua popularidade.

Com o patrocínio da Cica para a maioria das animações publicitárias envolvendo a Turma da Mônica, as peças de 30 segundos a um minuto gradualmente abriram caminho para se ambicionar um aumento na escala de produção: já parecia possível o uso do prestígio conquistado para realizar curtas ou mesmo longas-metragens.

Dentro de um raciocínio estritamente profissional, a produção regular de animação era um passo não apenas promissor, mas necessário. Em um momento anterior de sua carreira, Mauricio já havia recorrido a uma alternativa para tornar seu trabalho em quadrinhos viável e competitivo com o método de trabalho dos seus competidores diretos, as tiras de jornais distribuídas pelos *syndicates*³ estrangeiros. Ao entender como funcionavam, passou a comercializar, de forma independente, coleções de tiras de jornal para jornais do interior de São Paulo. Agora, o exemplo do passado se fazia útil novamente.

Durante a década de 1960 e 1970, personagens estrangeiros de tiras de jornal veteranas, propriedades de *syndicates* como a United Press International (UPI) e a King Features Syndicate de William Randolph Hearst foram adaptadas para séries de animação, e posteriormente distribuídas internacionalmente.

Após 24 anos presente nas salas de cinema através das animações dos estúdios Fleischer e Famous para a Paramount, *Popeye*, da King Features, teve encomendada em 1960 uma nova versão para a TV, de grande sucesso e baixo custo: 220 episódios foram produzidos em apenas três anos, quase superando os 231 curtas de sua primeira encarnação. *Popeye* foi sucedido por *Recruta Zero*, *Krazy Kat* e *Barney Google an' Snuffy Smith*, atrações que compartilhavam o programa *Comic Kings*, lançado nos Estados Unidos em 1963.

³ “Syndicates são representantes e distribuidores de material editorial internacional. Revendem pelo mundo textos, ilustrações e quadrinhos. Com o tempo, ficariam poderosos, inclusive se tornando proprietários de direitos autorais de diversos personagens, obtendo receitas milionárias no ramo do entretenimento.” (SOUSA, 2017, p. 80)

Figura 6: Anúncio do programa de televisão *Comic Kings* (1963)

Em 1965, as tiras de quadrinhos de *Peanuts*, então propriedade da United Feature Syndicate, seguiriam caminho similar ao estreadem na televisão norte-americana através do especial de natal *A Charlie Brown Christmas*. Seria o primeiro média-metragem de uma longa série com mais de 30 filmes, exibida e reprisada por décadas em datas especiais.

Exemplos como estes serviam como a validação do caminho a se seguir. Tal como a exposição em material publicitário animado já havia beneficiado Mauricio no mercado interno, se via como uma evolução natural que a animação fosse uma etapa elementar para tornar seus personagens conhecidos e relevantes em locais que as tiras e revistas em quadrinhos sozinhas não alcançariam: internacionalmente.

O modelo de *Peanuts* foi seguido ao se definir o primeiro curta-metragem, *O Natal da Turma da Mônica* (1976). O projeto de cinco minutos, realizado de forma terceirizada, faria carreira de alguns anos de aparição durante as festividades de Natal em várias redes de televisão. A partir do ano seguinte, os Estúdios Mauricio de Sousa, até então centrados na produção de quadrinhos, assumiram a continuidade do projeto ao bancar uma estrutura própria para a realização de animações.

Ao assumir as operações do estúdio Black & White & Color, fundado em 1975, e transferi-lo para as dependências do seu estúdio, a empresa assumiu a produção de diversos materiais de animação em diferentes formatos e destinos comerciais, quase sempre com os personagens da Turma da Mônica. A segunda metade da década de 1980 se destaca como a fase mais prolífica em volume de produção, sob a direção de Luiz Gonzaga Assis de Luca, saído da Superintendência de Comercialização da Embrafilme.

Programetes, vinhetas, propagandas, institucionais, episódios, filmes. O estúdio formaliza a linha de produção de um grande projeto que chega ao público com regularidade jamais vista no mercado de animação nacional até então, mantendo todo um universo de personagens apresentados pelas animações na rotina do imaginário popular.



Tal cenário, no entanto, não se desenha de forma linear e omisso de dificuldades, tanto de produção quanto de distribuição. Se torna interessante observar, em uma primeira visão dos seus longas e médias-metragens apresentados ao público no período de 1982 e 1990, que grande parte das configurações de lançamento de cada projeto são frutos diretos das respectivas circunstâncias de viabilização.

O primeiro filme, *As Aventuras da Turma da Mônica* (1982), apesar da sua configuração de pouco mais de 70 minutos, consiste na junção de quatro histórias menores de cerca de 15 minutos, todos com enredos isolados entre si e produções que chegam a preceder a própria ideia do filme. Seu sucessor, *Turma da Mônica em A Princesa e o Robô* (1984) é o único longa-metragem de enredo unitário do período, deriva-se do segmento final do filme anterior, e se desdobra de forma que a Turma da Mônica assume a incomum posição de coadjuvante, em um enredo povoado por uma gama de personagens originais.

Os segmentos animados dos longas *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (1985) e *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* (1986) são fragilmente interligados dentro da lógica anárquica típica das produções da trupe de Renato Aragão – sendo que o segundo projeto deriva de material que não coube no corte final do primeiro. *As Novas Aventuras da Turma da Mônica* (1986), por sua vez, assume o formato episódico na forma de um filme especialmente formatado para sessões de matinê (e posteriormente de vídeo doméstico), compilando curtas inéditos com materiais diversos do histórico do estúdio.

Mônica e a Sereia do Rio (1987) costura a lógica episódica do projeto anterior à experimentação do hibridismo em *live-action*, até *Turma da Mônica em O Bicho-Papão e Outras Histórias* (1987) finalmente encontrar uma forma de se aproveitar da experiência do cinema ao seu favor – janela a qual os dois projetos finais desta fase, *Turma da Mônica em A Estrelinha Mágica* (1988) e *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) estão totalmente divorciados. E não se incluem aqui ainda projetos cancelados, perdidos e protelados, que, ao sofrerem os efeitos negativos da conjuntura do mercado de cinema e televisão do período, jamais se concretizaram ou mesmo ganharam novos formatos, conforme as circunstâncias permitiram.

Começando como filmes para cinema, passando pela produção de sessões de matinê e chegando à produção direcionada ao mercado de vídeo, a trajetória dos filmes realizados pela Black & White & Color neste período pode servir como um relevante reflexo das mudanças pelos quais o mercado do audiovisual se transmutou no país durante a década de 1980.

O advento do vídeo doméstico, a popularização gradual das videolocadoras, a mudança de comportamento do público no contato com o cinema e a criação de uma nova

percepção do universo *pop* nacional traduzido nas telas. Tudo isso refletiu na forma como a produção da Black & White & Color alinhava sua produção criativa à necessidade de retorno comercial – uma demanda inédita na produção de cinema de animação no Brasil.

E não foram poucas as formas de entender o mercado: não basta o vídeo doméstico e o cinema, mas também esforços constantes para que o material realizado pelo estúdio ganhasse espaço regular na televisão, tanto brasileira quanto estrangeira: há tentativas de produção direcionada ao mercado externo e exibições esporádicas em canais de televisão, que à época não conseguem estabelecer regularidade – não por falta de esforço.

Detalhes aprofundados sobre tal etapa tão importante na história deste setor do audiovisual brasileiro nunca foram reunidos. Não existem registros organizados que cataloguem e detalhem devidamente o material desenvolvido neste período. Em especial, é notável no cenário contemporâneo de acesso a este conteúdo o pouco cuidado em se preservar com exatidão os créditos aos realizadores.

Enquanto a grande maioria dos comerciais e institucionais realizados estão inacessíveis, DVDs licenciados e serviços de VOD distribuem apenas uma parcela das animações clássicas da Turma da Mônica, fora de sua configuração original e com dublagem e trilha sonora incidental totalmente substituídas. E quando os créditos não estão completamente suprimidos, estes surgem desorganizados, errôneos ou mesmo incompletos. Pelos meios atuais, há carência de informações importantes para construir um panorama consolidado de sua realização, desde uma correta distinção dos animadores responsáveis e funções específicas até mesmo a data correta da produção de cada episódio.

Novamente, se reforça a importância do esforço de pesquisa e resgate do que for possível recuperar sobre a Black & White & Color. Um estudo sobre o mercado de cinema comercial do período, com especial importância para a história nacional do cinema de animação, não estará completo sem a experiência registrada de suas fontes vivas e documentais.

Objetivos e Hipóteses

O produto final da pesquisa proposta nesta dissertação se concretiza na forma de um histórico detalhado dos projetos da Black & White & Color focando-se no período que se inicia em 1977, com a compra do estúdio por Mauricio de Sousa, até o ano de 1988, momento em que a empresa reduz drasticamente sua produção regular de curtas-metragens.

Deseja-se reunir o máximo de informações relacionadas ao material de animação produzido neste período dentro de uma narrativa histórica, detalhando sua participação no mercado audiovisual do período e seus principais profissionais, evoluções de técnica e de compreensão do processo criativo dos produtos finais. Por consequência, buscar identificar o quanto de conteúdo foi realizado e demarcar os elementos pessoais e técnicos que os definem, corrigindo no processo a deficiência de créditos claros para referência.

A atribuição de crédito, mais que uma justiça autoral, tem importância essencial no entendimento do método profissional em conteúdo de animação. Por exemplo, identificar o animador responsável por realizar determinadas sequências-chave de um curta-metragem específico e construir um paralelo com outros trabalhos do mesmo animador em projetos anteriores é um método de se estudar saídas e soluções de técnica, tornando cada curta-metragem uma referência estética. Não raro, servem ainda como atestado da importância e a influência do mesmo no mercado em que se está inserido.

Considerando-se o aprendizado de animação um ambiente no qual o conhecimento se transfere em pleno serviço, se entende que seus profissionais acabam por ensinar outros animadores, não apenas em sua experiência no estúdio, mas também nos anos posteriores a ele. Seus métodos particulares podem ter gerado escolas cuja origem hoje é desconhecida ou não identificada devidamente, abrindo caminho para novos estudos no campo da estética audiovisual. Fazer a demarcação de profissionais influi ainda em entender como o processo de criação foi realizado nestes projetos. Mais que meras adaptações literais das histórias em quadrinhos, os curtas-metragens da Black & White & Color tomavam liberdades particulares para adaptar a abordagem do conteúdo às necessidades específicas da linguagem audiovisual, não raro afastando-se dos roteiros que lhes serviram de ponto de partida a tal ponto que ganhassem identidade própria.

Entender as referências e como elas foram trabalhadas em um projeto de destino assumidamente comercial serve ainda como um registro da visão do próprio meio de animação sobre o contexto histórico que o cerca, não apenas no meio do cinema como também fora dele. Tanto ou mais que a realização autoral do mesmo período, a produção comercial é um fruto do seu tempo e da forma como ele via e buscava dialogar com seu público alvo principal – no caso, o infantil, em uma década e mercado que criava e absorvia referências como nunca antes.

Justificativas

O detalhamento do processo criativo que leva à construção de uma série de animação e a busca da compreensão sobre a função da figura do “criador” em um projeto foram anteriormente abordadas na Monografia de Graduação do autor deste projeto de pesquisa (MENDES, 2014). Os objetos de estudo daquela ocasião pertenciam a um momento contemporâneo do mercado brasileiro, desta última década, na qual diversos estúdios realizam projetos simultaneamente. Uma contextualização histórica foi necessária para o estudo e, mesmo com o recorte de mercado restrito a estúdios cariocas, era impossível não atribuir importância a um evento-chave do qual a maioria de seus realizadores, em variados graus de envolvimento, tiveram participação.

A divisão de animação da empresa Labocine, ativa entre os anos de 2003 e 2010, manteve-se durante a maior parte de sua existência voltada à prestação de serviços para a Mauricio de Sousa Produções, em um período em que o estúdio terceirizou quase que por completo seus serviços de animação, mantendo para si apenas parte da direção criativa. Saíram deste processo treze episódios de uma série de animação com os personagens da Turma da Mônica e, antes deles, um filme de longa-metragem com os personagens: *Uma Aventura no Tempo*, de 2007. Com a redução e posterior fim das atividades da divisão da Labocine em 2010, novos estúdios abertos por seus ex-funcionários deram sequência a tais serviços de animação. Apenas por este exemplo simplificado, se notou o quanto o projeto *Turma da Mônica* foi crucial para a consolidação da atual variedade de estúdios de animação no Rio de Janeiro, participando de maneira decisiva do início de seus próprios portfólios, que posteriormente seguiriam por séries originais.

No entanto, levando em conta toda a existência do Black & White & Color e as encarnações posteriores do setor de animação dos Estúdios Mauricio de Sousa, é seguro concluir que a concentração maior de profissionais de animação que se envolveram com Turma da Mônica estão em São Paulo, cidade-sede do estúdio. A pesquisa da monografia anterior trouxe, desta forma, indícios de uma história maior a ser desvendada.

Estudar a trajetória do Black & White & Color em seus anos de maior produção se apresenta como uma estratégia válida para se acessar, por consequência, todo um panorama de como se comportava o mercado de animação durante um período importante do cinema brasileiro. E ainda sob um ponto de vista diferente do habitual, mais atento a produções de fora do circuito comercial.

Torna-se importante também a catalogação do conteúdo realizado neste período como etapa para eventuais ações necessárias de preservação histórica. Exemplos vestigiais de existência de material de paradeiro desconhecido já puderam ser constatados através de pesquisas prévias em periódicos da época e estarão aqui documentados. Entre eles figuram propagandas para produtos fora de circulação, filmes realizados para veiculação no exterior e mesmo projetos inacabados de curtas e um longa-metragem.

Linha de Pesquisa

Tal como o método experimentado na Monografia de Graduação anterior a este projeto, se propõe uma abordagem que, a princípio, contextualize a experiência do Estúdio Black & White & Color a partir de casos similares já vistos no histórico do cinema de animação. Se não existem paralelos até aquele momento no mercado brasileiro, sua trajetória, no entanto, pode ser lida dentro de padrões reconhecíveis na história da animação clássica norte-americana nas décadas de 1930 a 1950 – não apenas em estrutura e método técnico de realização de animação tradicional clássica, mas especialmente na forma que o mercado à sua volta absorveu e lidou com o conteúdo por eles realizado nos anos que sucederam ao seu lançamento original.

Ao observar o consenso habitual de considerar animação como um gênero de conteúdo (e não como uma técnica audiovisual, o que seria a definição tecnicamente correta), Jason Mittell reforça que, na conjuntura histórica norte-americana, a simples definição do que significa um “cartoon” na indústria audiovisual muda conforme o período histórico analisado, embora não se modifique o conteúdo ao qual o termo se refere (MITTELL, 2004, p. 61).

O mesmo curta-metragem que, durante a década de 1940, foi realizado com a função específica de cumprir um contexto particular das salas de exibição (a composição de um programa de exibição ao lado de cinejornais, propagandas e a atração principal em longa-metragem), três décadas depois pode estar compondo um bloco de programação infantil exibido às manhãs de sábado em um canal de TV. O contexto de recepção e o público se modifica, e com ele a forma como deve ser apresentado.

Na migração para o então iniciante mercado de televisão, tais materiais poderiam estar sujeitos a perder o direito a expor seu crédito original ou mesmo preservar sua autenticidade, através de reedições com a finalidade de se “adequar” à nova mídia. Alguns casos culminavam mesmo no descarte dos originais, dificultando o seu estudo por historiadores

décadas depois. As obras como vistas em seu contexto original foram substituídas em um processo de *remediation*, quando “novas tecnologias de mídia ressignificam formas de mídia antecessoras” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 273).

É o caso, por exemplo, das produções da Famous Studios durante as décadas de 1940 e 1950. Realizadas originalmente para a Paramount, materiais de personagens como Popeye e Gasparzinho, o Fantasma Camarada foram descaracterizados quando seus direitos de comercialização foram revendidos para empresas como U.M.&M. T.V. Corporation, National Telefilm Associates (N.T.A.), Associated Artists Productions (A.A.P.) e Harvey Comics, que fizeram a distribuição para televisão.

Esses novos distribuidores adulteraram os filmes para retirar menções ao estúdio original e, no processo, comprometeram o acesso aos materiais originais por décadas – em alguns casos, definitivamente: “Nos primeiros dias da TV, grandes estúdios de cinema queriam manter distância da televisão. Ela era considerada uma inimiga do cinema, e os estúdios queriam manter as salas de exibição satisfeitas – esquivando-se da nova mídia” (BECK, 2005).



Figura 7: Exemplos de cartelas adulteradas de títulos de curtas-metragens da Paramount

Especialistas em história do cinema de animação norte-americano empreendem um esforço de anos para recuperar tais conteúdos e, especialmente, compreender o contexto original de lançamento de cada curta-metragem. A pesquisa histórica não se resume nem pode se limitar aos materiais em si, disponíveis maculados ou mesmo incompletos. À recuperação de arquivo fílmico soma-se o acesso a documentos secundários, como periódicos da época, comunicação interna de produção dos estúdios, arquivos e matérias jornalísticas, além de depoimentos e entrevistas com profissionais que fizeram parte do período, quando disponíveis.

A construção historiográfica por meio de entrevistas e depoimentos com profissionais do período também é um caminho seguido aqui, ambicionando uma cronologia de momentos-

chave que, devidamente confrontados e encaixados, estabelecerão uma versão aprimorada e detalhada da base descrita neste projeto. Ressalta-se que o foco das entrevistas será em animadores e diretores de animação, evitando-se ao máximo a simples repetição do “discurso oficial” tradicionalmente utilizado por grandes empresas ao narrar sua história, moldado por assessorias de imprensa e publicidade. Projetos malsucedidos e equívocos comerciais, habitualmente ausentes destas fontes, devem ser igualmente documentados, bem como a existência de projetos inacabados.

O estudo culmina em uma leitura de padrões técnicos e criativos a serem selecionados, que possam ser identificados como pontos de virada para a interpretação de momentos posteriores da história do cinema de animação brasileiro.

Referencial Teórico

A principal base bibliográfica utilizada em estudos sobre a história do cinema de animação brasileiro atualmente detém propriedade para abordar momentos históricos anteriores ao que este estudo se propõe a retratar. A obra de Antonio Moreno “A Experiência Brasileira no Cinema de Animação”, publicada em 1978, encerra sua narrativa histórica ao final da década de 70 e, através de ligeiros depoimentos dos familiares de Mauricio e então funcionários Márcio e Maura de Sousa, menciona dois projetos de curtas ainda em gestação da então novata Black & White & Color⁴.

De certa forma, embora não partilhe da mesma natureza de abordagem, esta pesquisa se inspira no relato histórico de Moreno e lhe dá sequência cronológica ao partir do momento em que ela se encerra, a enriquecendo em fontes e conteúdo e contextualizando elementos que ela deixa em aberto pela sua então contemporaneidade.

Também se tornam relevantes os elementos de historiografia reunidos por Sérgio Nesteriuk em sua obra “Dramaturgia de Séries de Animação” (2011). Momentos posteriores do cinema brasileiro de animação são resgatados aqui dentro do caráter de contextualização de seu objeto principal, o estudo de séries de animação para televisão, sendo estas referências de abordagem teóricas tanto para este projeto de pesquisa quanto para a Monografia de Graduação que o antecedeu.

⁴ Os projetos mencionados recebem os títulos “Mônica e a Sereiazinha” (que viria a se tornar “A Sereia do Rio” uma década depois) e “Mônica e o Invasor das Estrelas” (versão preliminar do segmento “O Império Empacota” de “As Aventuras da Turma da Mônica”).

O trabalho detém ainda afinidade com o método de trabalho de historiadores do cinema de animação norte-americano como Jerry Beck, que constrói em seus estudos uma narrativa histórica das realizações de cada grande estúdio da Era de Ouro norte-americano. Seus trabalhos, também disponíveis ao público em geral através das publicações regulares dos sites Animation Scoop e Cartoon Research, mantido por ele ao lado de vários outros historiadores do segmento, servirão não apenas na construção de paralelos como também como referência de estilo de pesquisa de arquivo.

1– O CAMINHO PARA O QUARTO FILME DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO (1975-1981)



Figura 8: Cartela apresentada em *As Aventuras da Turma da Mônica* (1982)

Mesmo que suas realizações audiovisuais tenham impactado o cotidiano e a memória afetiva de gerações brasileiras que cresceram durante as duas últimas décadas do século XX, é notório que o nome Black & White & Color, apresentado nesta dissertação, seja de tão pouco conhecimento do público geral. Décadas à frente, tornou-se mais comum que os espectadores atribuíssem a produção em animação do estúdio diretamente ao grande guarda-chuva que são os nomes “Estúdios Mauricio de Sousa” ou “Mauricio de Sousa Produções”, que abrangem a produção de quadrinhos, licenciamento, *shows* e tantos outros derivados que envolvem a marca Turma da Mônica.

De fato, o próprio estúdio assimilou essa identificação geral ao utilizar do nome Black & White & Color poucas vezes de forma pública, gradualmente até um momento em que seu uso desapareceu por completo. Os lançamentos para cinema que envolvem a Black & White & Color a partir da segunda metade dos anos 1980 são todos apresentados em sua vinheta característica com o nome “Estúdios Mauricio de Sousa” (em geral reservando o anterior, da Black & White & Color, aos menos convidativos créditos finais).

Somando isso ao comportamento habitual de atribuir todos os trabalhos que envolvem a *Turma da Mônica* à figura centralizadora de Mauricio, é natural e tentador relativizar a importância do nome Black & White & Color. Mas este estúdio contém uma história que se inicia antes mesmo de Mauricio de Sousa decidir investir a sério em animação. A fundação do estúdio inclusive precede este momento, sob as mãos de outros profissionais. É necessário,

portanto, compreender quando, como e porque o estúdio nasce, em especial como ele é fruto de um mercado audiovisual em evolução, que utilizava-se da animação como acessório e o espaço da TV como finalidade.

1.1- Uso de Animação na Televisão Brasileira (1950-1969)

O folclore histórico afirma que a primeira exibição de um desenho animado na televisão brasileira se deu já no segundo dia de transmissões da TV Tupi, em 19 de setembro de 1950: teria sido um entre os 33 curtas-metragens existentes até então de *Woody Woodpecker*, produção originalmente de cinema, da Walter Lantz Productions para a Universal Pictures. Era um período radicalmente deslocado das nossas noções mais básicas relacionadas à televisão. Em transmissões ainda distantes por uma década da implantação do *videotape*, a recém-nascida mídia televisiva, funcional por poucas horas do dia, dependia por completo da programação ao vivo. Qualquer atração que fosse deveria ser encenada para as câmeras no exato momento de sua transmissão, sem direito a cortes ou edições.

Nestas condições, um filme já pronto, vindo do cinema, não poderia ser exibido na televisão brasileira de outra forma que não fosse pela transmissão ao vivo de sua projeção (através de película, geralmente 16mm). Seria uma atração especial para entreter o público durante a transição de programas. Levando-se em conta tal contexto, é uma hipótese provável que *Woody* tenha sido veiculado pela TV Tupi inicialmente desprovido de qualquer forma de localização para o público brasileiro: seja dublagem, legendas em português ou mesmo um nome local definitivo⁵.

Este método de exibição improvisada para os então convencioneados “enlatados” estrangeiros era um meio interessante para o nascente mercado de publicidade direcionada para a televisão. Até porque peças publicitárias de empresas estrangeiras com operações no país, como redes de postos de combustível, já começavam a chegar ao país neste formato para veiculação (ARIKAWA, 2013).

Ainda que um filme em película preparado para ser projetado excedesse os custos das soluções caseiras como garotas-propaganda e slides de texto exibidos ao vivo, o controle de

⁵ Entre fevereiro de 1959 e dezembro de 1963, o personagem foi batizado de *Údi-Údi*, o *Pica-Pau* na tradução das revistas em quadrinhos da Dell Comics publicadas pela Editora Brasil-América – nome também adotado em uma canção de 1967, feita em tributo ao personagem e cantada pelo grupo musical Trio Esperança. A Editora O Cruzeiro, por sua vez, entre setembro de 1966 e dezembro de 1968, usou o nome *Berimbau Pica-Pau*. Enfim, uma canção de Erasmo Carlos de 1966 eternizou *O Pica-Pau*.

qualidade e a eficácia da entrega da mensagem se potencializavam. E trazia profissionalismo à uma prática até então realizada no improviso.

É o feito que a RGE Lince Filmes, posteriormente conhecida pelo nome Lynxfilm, alcança ao introduzir várias das técnicas que se tornariam padrões na produção de propaganda em audiovisual no Brasil, com um corpo de profissionais oriundos de estúdios de cinema como a Vera Cruz. Criada em 1958 por Cesar Memolo Júnior, a Lynxfilm realizaria nos anos seguintes uma quantidade assombrosa de peças filmadas de propaganda, tanto em ação ao vivo quanto em animação – alternativa esta que se revelaria válida para economizar película e otimizar o tempo de produção⁶. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (2011, p.78) conta em sua autobiografia, *O Livro do Boni*, que a animação “permitia um controle maior dos contrastes e a garantia de uma imagem mais limpa”, facilitando correções.

Responsável pelas peças de animação da Lynxfilm, Ruy Perotti (1937-2005) comandou a divisão durante a década de 1960, quando tal formato chegou a ultrapassar a metade da produção do estúdio. Ele produzia tanto internamente quanto prestando serviços de animação para outras agências de publicidade. Como característica de seus serviços, Perotti poderia ser definido por produzir peças que valorizavam o apelo visual e a simplicidade de movimentos, utilizados apenas quando necessário. A animação econômica, de rápida solução, permitia um maior volume de trabalho e entregas mais rápidas.

Com a equipe de profissionais treinada por Perotti, a Lynxfilm ajudou a formar uma escola de discípulos animadores, da mesma forma que o animador francês Guy Boris Lebrun (1930-1978), chegado ao Brasil em 1949, fez em sua carreira de animador iniciada em 1956 como profissional independente, através de sua produtora Dinamic Filmes e posteriormente na Studios Guy. Lebrun optava pelo caminho mais detalhista e elaborado da animação clássica e, embora não produzisse na mesma escala, se tornou uma referência de mercado. Em certo ponto, recebeu a autorização para animar uma peça com os personagens de *Branca de Neve e os Sete Anões*, tais como no filme de 1937, em uma campanha para a Arno. Na visão de animadores, era a validação definitiva de que Lebrun poderia entregar um alto nível de qualidade, comparável à maior referência que poderiam ter na época: os estúdios de animação de Walt Disney, de onde surgiram as técnicas e os profissionais mais experientes da indústria.

⁶ É importante mencionar, no entanto, que, embora seja a primeira grande empresa a adotar o uso de animação em escala industrial no país, a Lynxfilm não abrigou o primeiro estúdio de animação destinado ao mercado publicitário para uso na televisão. Este mérito pertence à Don-Arte de João Donato, cuja fundação remonta a 1955. (ARIKAWA, 2013. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/_ed746_a_evolucao_da_animacao/)

Na época, eram também os estúdios de Disney os maiores exportadores de animação para o exterior, com seus trabalhos visíveis em telas de cinema por todo o mundo.

Se nos anos 1950 a exibição de desenhos animados estrangeiros na televisão brasileira ainda enfrentava barreiras técnicas e de língua, o mesmo não podia ser dito para os longas de animação dos estúdios de Walt Disney. Desde *Branca de Neve* (lançado no Brasil em 5 de setembro de 1938), os lançamentos originais nos cinemas de longas-metragens de animação Disney vinham acompanhados de versões brasileiras⁷, não apenas com diálogos traduzidos por vozes locais, como também localizações de texto em tela e trilha sonora, todos bancados e finalizados pelo próprio estúdio. A barreira linguística e técnica era pensada durante a produção do filme e minimizada, um trunfo em relação a qualquer outro concorrente.

Através de adaptações de contos de fadas clássicos e histórias de apelo familiar, acompanhadas de publicações em bancas de jornal, a associação de personagens de animação ao público infantil já se desenvolvia gradualmente na memória coletiva. *O Pato Donald* começou a ser publicado no Brasil em julho de 1950, antes mesmo da chegada oficial da televisão. Anos mais tarde, ao chegar ao país o programa *Disneylândia*, apresentado por Walt Disney em pessoa e com prévias de seu universo audiovisual acessíveis ao público, tal relação de reverência tornou-se elementar ao se comentar sobre animação. Mesmo sem condições técnicas ou a mesma formação artística, o “modo Disney” de se comunicar através da animação era o *state-of-the-art* que todos queriam alcançar. Isso valia tanto para animação quanto para entretenimento infantil – isso quando ambos não se confundiam em um só.

Neste período, fora os noticiários e transmissões esportivas, a televisão brasileira concentrava sua programação inicial de entretenimento para o público geral na encenação de teleteatros ou *shows* de auditório – o que, por extensão, também se refletia nas primeiras atrações direcionadas ao segmento infantil. Aquele considerado como o primeiro programa infantil brasileiro, *Gurilândia* (1951, renomeado “Clube do Guri” em 1955), consistia em um programa de calouros exportado do rádio, em que crianças cantavam ou declamavam poesias. Já os teleteatros se dedicavam ou a adaptar textos clássicos (*Sítio do Pica-Pau Amarelo*, *Fábulas Animadas*) ou contar narrativas de aventuras com heróis (*Falcão Negro*, *Capitão 7*, *As Aventuras do Capitão Estrêla*).

⁷ A maior parte das versões brasileiras dos filmes de Disney produzidas na década de 1930 e 1940, entretanto, hoje são consideradas perdidas ou estão indisponíveis. Entre os filmes do estúdio, a dublagem original brasileira mais antiga comercializada atualmente de forma oficial é de *Cinderela* (1950), originalmente denominada *A Gata Borralheira*. (Disponível em http://www.casadadublagem.16mb.com/materias_disney.html).

O que hoje se convencionou como o formato de “programa infantil” no Brasil só começa a ganhar corpo na década de 1960. É nesta fase que desenhos animados estrangeiros, agora dublados⁸, começam a compor o corpo de atrações de programas de auditório infantis, com gincanas e distribuição de prêmios. Seus mestres de cerimônia podiam variar entre figuras de “tias”, “professoras” (caso do *Uni Duni Tê*, primeiro programa da Rede Globo em 1965), “crianças” ou “heróis” (*Capitão Furacão*, *Clube do Capitão Aza*).

Retomando o exemplo do personagem animado estrangeiro que hoje conhecemos como *Pica-Pau*, é apenas em 1961 – quando o *videotape* e as experiências locais de dublagem para televisão já estavam estabelecidos⁹ – que seus curtas ganharam uma primeira dublagem no Rio de Janeiro, pelo estúdio Dublasom Guanabara. Tal versão, hoje perdida, veiculada em preto e branco e com o ator Luís Manuel com a voz do personagem, estreou em 1962 ainda pela TV Tupi. Registros periódicos de programação indicam a presença da animação no canal até por volta de 1976, englobando também o lançamento local de um segundo lote de episódios, cuja dublagem teria sido realizada entre 1968 e 1969 pela AIC/SP com Olney Cazarré no papel-título - o primeiro a conter a dublagem distribuída atualmente.

A partir de 1978, *Pica-Pau* passa a integrar a programação colorida dos canais TV Record de São Paulo e TV Studios do Rio de Janeiro (que se tornaria SBT em 1981). Sua recorrência na programação televisiva brasileira manteve sua popularidade persistente até os dias de hoje, tornando o personagem especialmente afetivo aos telespectadores de diferentes gerações.

⁸ Uma sequência de decisões governamentais iniciada com o Projeto de Lei nº37/1960, do senador Geraldo Lindgren, passando pelo decreto nº 50.450, promulgado em 12 de abril por Jânio Quadros e culminando com o Decreto do Conselho de Ministros nº 544, de 31 de janeiro de 1962, definiu questões que, na prática, tornaram obrigatória a dublagem para produtos estrangeiros na televisão brasileira. Embora o Decreto 544/1962 tratasse, no Artigo 8º, desenhos animados e reportagens como exceções à regra (FREIRE, 2014, p. 1176), a valorização comercial do produto dublado e a consequente expansão do mercado de estúdios de dublagem permitiu que, eventualmente, animações fossem contempladas com versões dubladas.

⁹ Consta que a primeira produção dublada para televisão no Brasil foi lançada em 1957 na forma do telefilme *O Drama de Nora Hale* na Sessão *Ford na TV* (dublado no Brasil e finalizado no México). Sua distribuidora, a estrangeira Screen Gems, subsidiária de televisão da Columbia Pictures, investiria logo depois ao lado do produtor Mário Audrá Júnior na criação do primeiro estúdio de dublagem local, a Gravasom (FREIRE, 2014, p. 1177). É importante ressaltar que a Screen Gems, na época, era distribuidora das séries animadas da Hanna-Barbera, como *The Huckleberry Hound Show* (O Show do Dom Pixote, 1958) e *The Flintstones* (1959). Ambas chegaram ao Brasil já dubladas, respectivamente, entre 1961 e 1962 pela TV Tupi. Em 1962, a Gravasom se tornaria a AIC (Arte Industrial Cinematográfica).



Figura 9: Exemplos de anúncios de jornais e revistas anunciando exibições de *O Show de Dom Pixote* (1961), *Os Flintstones* (1962) e *Pica-Pau* (1975).

Propagandas em animação já na década de 1960 se aproveitaram desta ligação emotiva entre público e personagens alcançado pelo material estrangeiro. A Lynxfilm foi responsável por campanhas de sucesso envolvendo personagens animados como o “Frio” das Casas Pernambucanas¹⁰, de 1962, e a vinheta de “Hora de Dormir” (1960) patrocinada pelos Cobertores Parahyba para a TV Tupi – esta última direcionada diretamente às crianças e veiculada às 21h com um *jingle* que se consolidou na cultura popular como canção de ninar. Lebrun, por sua vez, teve parte em peças como as Gotinhas da Esso e seus números de dança, Tio Wilson, o gato das pilhas Eveready, o Castor da Brasilit e a popular série de comerciais estrelados pela dupla Brejeiro e Marinheiro, garotos-propaganda animados do Arroz Brejeiro.

¹⁰ “O jingle já fazia sucesso no rádio. Composto por Heitor Carillo, o tema “Quem bate? É o frio” chegou à televisão em 1962, em um filme de animação. [...] O fundador da Lynxfilm, César Mêmolo Jr., diz que a animação certamente foi feita pela equipe de Ruy Perotti Barbosa (morto em 2005, aos 68 anos), que posteriormente se tornaria sócio da produtora. “Tínhamos uma equipe com 20 pessoas para desenvolver os desenhos animados”, conta Mêmolo, que já se aposentou. “Eu não me lembro especificamente da produção desse filme porque fizemos milhares de campanhas. Mas me recordo que o desenho partiu do jingle, que já existia”, relata.” (MEMORIAL DO CONSUMO, 30 jun 2016. Disponível em <http://memorialdoconsumo.espm.br/2016/06/30/casas-pernambucanas-nao-deixam-o-frio-entrar/>)

Os dois estúdios também dariam conta de duas séries pioneiras de curtas-metragens animados, exibidas nos cinemas e na televisão como programetes de funções educativas. Após um primeiro trabalho para o INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1962, com o curta-metragem *H2O*, Lebrun realiza em 1966 os curtas da série *O Alfabeto Animado*, protagonizados pelo personagem Professor ABC.

Já Perotti realiza para o Governo Militar em 1972 através da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) os filmes da campanha *Povo desenvolvido é Povo Limpo*, inicialmente com quatro episódios que apresentam o personagem Sujismundo – um exemplo às avessas para ensinamentos de noções de higiene. O sucesso geraria novos episódios e personagens pelo resto da década, como Sujismundinho e o Doutor Prevenildo.



Figura 10: da esquerda para a direita, Gotinhas Esso em peça de 1961, por Leo Pastro; Sujismundo (1972), por Perotti; e Professor ABC (1966), por Lebrun

A expansão do mercado de animadores para publicidade permitiu o estabelecimento de outros estúdios de animação em São Paulo. Da Lynxfilm, surgiram os profissionais, discípulos de Perotti, que criariam o estúdio de Daniel Messias, a Elo Filmes de Ely Barbosa e a Start Anima de Walbercy Ribas. Da Guy, saem os talentos de Luiz Briquet e Mário Lantana, que à época trabalhavam como profissionais *freelancers*, sem vínculo direto com agências de publicidade ou estúdios. Para dar conta da demanda irregular de trabalhos que demandavam complexidades variadas, estes animadores mais experientes trabalhavam por projeto, passando por vários estúdios. Neste caminho profissional, Joaquim Três Rios, animador que acumulou experiência no meio publicitário desde 1961, por alguns anos esteve ainda vinculado a uma das primeiras experiências de animação comercial no Brasil que se têm notícia dentro da produção regular de conteúdo de programação televisiva. “Em 73, produzimos toda a parte de animação do infantil da TV Globo *Vila Sésamo*, num total de uma hora e quinze minutos.

Levamos seis meses para concluir, mas queríamos provar que era possível realizar” (PEDROSO, 1986). Animação brasileira podia ser presenciada regularmente em grafismos visuais, em vinhetas e mascotes, na identidade visual dos canais de televisão, mas era nos intervalos comerciais em que ela demonstrava sua força.

E seria esta estrutura em evolução da produção de animação dentro do circuito da publicidade que permitiria a introdução audiovisual dos personagens da Turma da Mônica, através de uma peça comercial produzida sob encomenda da agência Proeme em 1968.

1.2- A Pré-História da Turma da Mônica Animada (1968-1975)

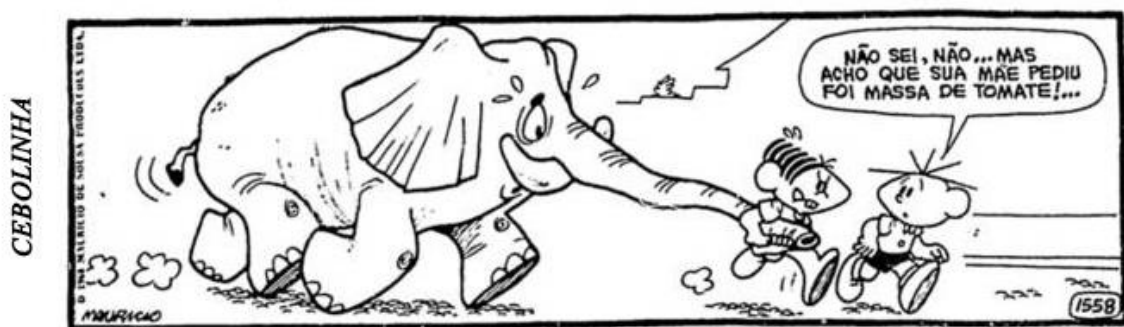


Figura 11: Tira *Cebolinha* de 17 de fevereiro de 1968.

Mauricio de Sousa publicou sua primeira tira de jornal em 18 de julho de 1959, e através dela apresentou ao mundo seus primeiros personagens regulares: Franjinha e o cachorro Bidu. Nos anos seguintes, apadrinhado por Octávio Frias, Mauricio expandiria seu espaço físico e criativo no jornal *Folha de São Paulo*, testando seus limites enquanto empresário e contador de histórias: teria uma experiência curta escrevendo histórias longas com os dois personagens nas revistas *Zaz Traz* (1960), estrearia na autoria de livros infantis (1966, coleção de obras compilada em 2015 no livro *Mauricio: O Início*), desenvolveria a produção paralela de novas séries de tiras, diárias e semanais (*Horácio*, *Raposo*, *Os Sousa*, *Nico Demo*, *Cebolinha*) e, em meio a cada um destes trabalhos, faria a introdução de novos personagens (*Cascão*, *Chico Bento*, *Astronauta*, *Penadinho*, *Magali*, *Mônica*).

Os personagens de Mauricio de Sousa cultivaram uma popularidade estável na imprensa paulista durante a década de 1960. Além de estarem diariamente presentes nas tiras e no suplemento infantil da *Folha*, republicações ainda poderiam ser encontradas nas páginas de outros jornais menores com circulação pelo interior do estado – estratégia comercial desenvolvida por Mauricio de forma independente, ao se inspirar no método de trabalho dos já mencionados *syndicates*. Mas nenhum dos flertes anteriores destes personagens fora da mídia

de origem pôde ser comparado em repercussão com o êxito alcançado quando eles se cruzaram com a televisão e o mercado de animação pela primeira vez.

Tudo começou quando uma tira de jornal de *Cebolinha*, publicada na *Folha de São Paulo* de 17 de fevereiro de 1968, chamou a atenção de Ênio Mainardi, na época diretor da agência de publicidade Proeme. A tira se resumia a uma piada de um único quadrinho, na qual Mônica e Cebolinha faziam um trocadilho visual com a marca de extrato de tomate Elefante, comercializada pela CICA desde 1941. Segundo Mendes (2014, p. 51):

Mainardi quis adaptar a peça para a televisão na forma de um desenho animado que funcionasse como propaganda, estendendo e explorando mais o humor da situação absurda de uma criança trazer um elefante para a cozinha da mãe. Mauricio, em troca, tomou conta de exigir alguns cuidados, como substituir o elefante, então sem identificação, por Jotalhão – personagem originalmente criado sob encomenda para o *Jornal do Brasil* mas que acabou se tornando, na época, coadjuvante das tiras de Raposão. E Cebolinha foi retirado da peça, mantendo apenas Mônica, na época uma personagem já bastante querida, mas de poucas palavras nas tiras de jornal. Desta forma, em meados do ano, a peça, com animação dos Estúdios de Guy Lebrun, chegou à televisão, alcançando rápida popularidade e dando início a uma série de anúncios para a CICA, utilizando-se sempre dos personagens de Mauricio como garotos-propaganda. Mônica, que já crescia em participação nas tiras de jornal, logo tornou-se a protagonista de grande parte deste material, com os trabalhos de animação realizados tanto pelos Studios Guy quanto pela Lynxfilm.

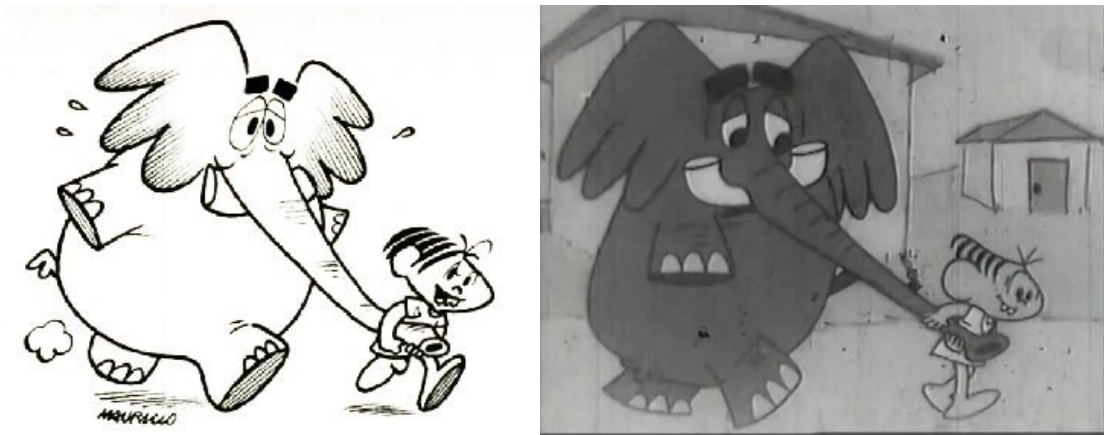


Figura 12: À esquerda, esboço de Mauricio de Sousa para os personagens Mônica e Jotalhão.

À direita, aparição em animação para o Extrato de Tomate Elefante, em 1969.

Algumas informações sobre a produção destas primeiras peças da série de comerciais “Mônica e o Elefante” são acessíveis hoje graças a uma reportagem de 1969 dos envolvidos à revista *Intervalo*. Coube à atriz da Rádio Nacional Magali Sanches a primeira voz de Mônica, enquanto Yvete Jayme estreou como Cebolinha, chegando a acumular também a voz do Cascão em suas primeiras aparições. Jotalhão foi representado pelo humorista Murilo de Amorim Corrêa, que baseava sua interpretação do elefante no timbre de voz do radialista Túlio de Lemos. Mainardi foi o responsável pela coordenação, argumentos e sequências das

primeiras peças, escritas em conjunto com a equipe de Mauricio. “A Proeme foi quem bolou a campanha, mas a execução da mesma foi entregue a firmas especializadas em desenhos animados. “As conseqüências foram muito boas. Todos os produtos da marca anunciada ganharam em simpatia e o elefante marcou bastante como símbolo” (INTERVALO, 1969).

Posteriormente, a CICA assimilaria a campanha do elefante de forma definitiva em sua comunicação de marca, trocando o elefante que estampava os rótulos das latas do extrato de tomate pelo próprio Jotalhão. E, em 1974, oficializaria com Mauricio um contrato de exclusividade: por dez anos, os personagens da Turma da Mônica seriam mascotes exclusivos para anunciar, em televisão e mídia impressa, a maioria de seus produtos. Mauricio ainda manteve liberdade para negociar a imagem audiovisual dos personagens fora da indústria alimentícia, permitindo que outras empresas também pudessem explorar seu crescente apelo comercial na televisão. Houve inclusive um infame caso de uso não-autorizado do Cascão (ou uma variação do mesmo) para anunciar uma marca de chuveiros (SOUSA, 1999).

Paralelamente, já com as revistas em quadrinhos mensais *Mônica* (1970) e *Cebolinha* (1972) circulando no mercado nacional pela Editora Abril, Mauricio de Sousa enfim conseguiu viabilizar em novembro de 1973 um acordo com um *syndicate* estrangeiro para a distribuição internacional de suas tiras de quadrinhos. No caso, foi concretizada, após sete anos de negociação, a entrada da Turma da Mônica no catálogo da United Feature Syndicate, empresa pertencente à agência de notícias United Press International (UPI) e, à época, detentora de uma coleção de títulos de renome como *Peanuts*, *Marmaduke* e *Tarzan*.

Com suas criações populares e estáveis no Brasil, Mauricio começava a vislumbrar a possibilidade real de uma possível expansão internacional, começando por seu acervo de tiras de jornal. O acordo permitiria que elas chegassem a jornais de mais de dez países, entre eles Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Inglaterra, Índia, Holanda e Noruega. E Mauricio estava disposto a fazer todos os ajustes e investimentos que fossem necessários para que seus personagens se adequassem aos padrões de expectativa estrangeiros.

Nair Keiko Suzuki elencou para o Jornal do Brasil, em 28 de novembro de 1973, as primeiras orientações que Mauricio teria recebido de seus novos parceiros comerciais: “Nos Estados Unidos e Canadá, Mônica, Bidu e Jotalhão aparecerão na mesma série, porque os editores resolveram explorar situações envolvendo uma menina, um cachorro e um elefante. E o autor recebeu também a sugestão/encomenda para um novo personagem, um crioulinho (sic), para simbolizar a integração racial” (SUZUKI, 1973).

Os exemplos e referências da UPI tornaram-se objetivos estratégicos para que Mauricio traçasse boa parte de suas decisões comerciais nos anos seguintes. O conselho do personagem negro mencionado por Suzuki, de início, já poderia ser lido como um potencial catalizador para a criação de *Pelezinho* e sua família de personagens.

Embora Mauricio costume apontar um encontro com Pelé durante uma viagem de avião em Roma, ocorrida anos antes, como a origem da ideia para o personagem, as negociações definitivas para o desenvolvimento da versão final só foram começar de forma oficial a partir de 1975. Neste período, após uma curta aposentadoria do Santos, Pelé havia enfim aceitado uma persistente proposta de anos para se mudar para os Estados Unidos e jogar na nascente Liga Norte-Americana de Futebol (NASL), chamando para si as atenções do mundo esportivo.

Por um salário milionário então inédito no mercado de futebol, Pelé trazia para o New York Cosmos a missão de popularizar o futebol em um país estratégico, ao mesmo tempo que expandia o apelo comercial de seu próprio nome: o contrato com o time, fundado e bancado por cabeças da Warner Communications (o CEO Steve Ross e os executivos Ahmet e Nesuhi Ertegun), se expandia também para o uso do nome e imagem do jogador para licenciamento e merchandising, tornando Pelé uma franquia comercial a ser explorada – e uma chance internacional irresistível para Mauricio.

A sinergia de interesses, afinal, se tornava sedutora para os dois lados: uma mascote com exposição diária nos jornais norte-americanos seria uma vitrine perfeita para um atleta de atenção internacional da imprensa esportiva, e Mauricio ganharia em troca um porta-voz de projeção mundial para apresentar seus personagens, que inclusive já flertava com o cinema¹¹. As conversas evoluíram para uma sociedade e em 5 de outubro de 1976, Pelezinho estreava nas tiras de jornal da *Folha*, no que Mauricio credits em entrevista a Rafael Valente e Rafael Belattini (2017) a uma “criação mútua” com o jogador. “Conseguí convencê-lo a me dar subsídios, a me ensinar como eu deveria tratar o personagem. [...]. Fizemos uma combinação que consistia em ele me mandar de vez em quando bilhetinhos com lembranças da infância. Quem eram os amiguinhos, o que acontecia quando eles se encontravam, como é que eles jogavam, como é que brincavam, as molecagens que faziam” (VALENTE e BELATTINI, 2017).

¹¹ Neste ponto da carreira, a imagem de Pelé já havia sido explorada no audiovisual brasileiro algumas vezes, seja através de filmes como o docudrama *O Rei Pelé* (1962) e o documentário *Isto é Pelé* (1974), que narravam a história de vida do atleta e seus feitos em campo; seja por ocasionais incursões do próprio como ator na televisão (a telenovela *Os Estranhos*, 1969) e cinema de ficção (*A Marcha*, 1972).

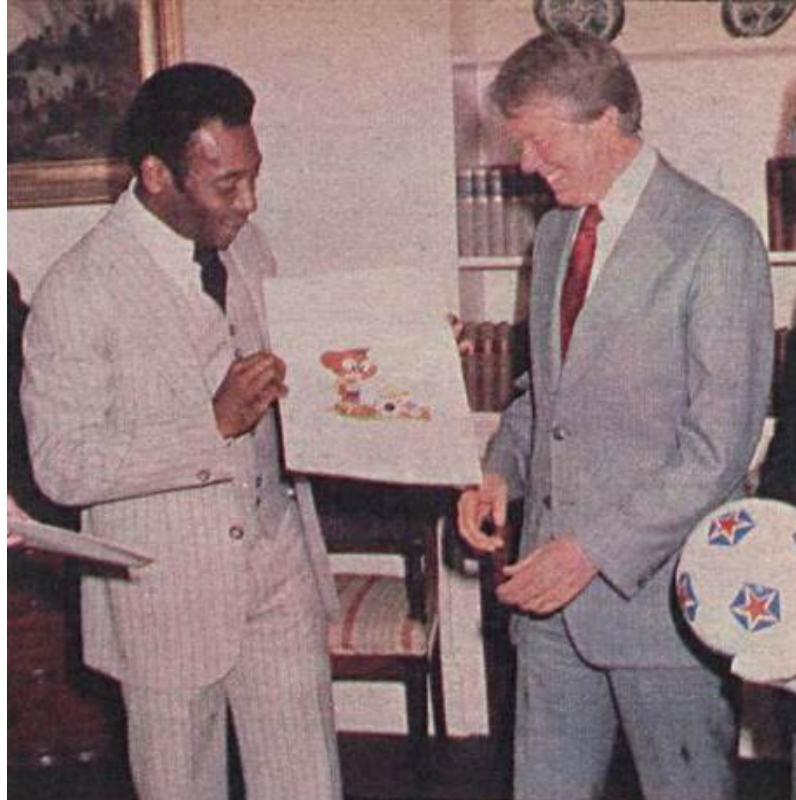


Figura 13: Durante visita oficial à Casa Branca realizada em 28 de março de 1977, Pelé presentearia pessoalmente o então presidente dos EUA Jimmy Carter com uma ilustração original do personagem Pelezinho, desenvolvido e desenhado por Mauricio de Sousa.

E, entre os demais elementos que contribuíam para a popularidade do catálogo internacional da UPI, a animação também tinha um potencial crescente a ser explorado. Se Pelezinho já era gestado como um cartão de visitas internacional para investimentos de licenciamento, a Turma da Mônica já demonstrava há anos sua importância na publicidade brasileira. Com os esperados novos contatos que poderiam permitir acordos internacionais a partir da mediação de Pelé, a expansão das operações para a animação, a partir daí, seria um movimento natural e inevitável.

Em paralelo, um primeiro esforço oficial do governo em incentivo à produção de animação no Brasil tomava forma, indiretamente, dentro da política governamental de nacionalismo cultural desenvolvida pela Embrafilme. O capítulo da história da animação brasileira narrado a seguir não envolve Mauricio a princípio, mas as consequências seriam decisivas para as suas futuras atividades profissionais no ramo.

1.3- Embrafilme e a Animação



Figura 14: Em foto de 1980, o animador Walbercy Ribas Camargo apresenta o projeto do seu então média-metragem *O Menino e o Rei*, protagonizado pelo personagem Grilo Caetano.

Subordinada ao Ministério da Educação (MEC), parcialmente financiada por recursos vindos da atividade cinematográfica e apadrinhada pelos militares, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), em funcionamento desde 1969, assimilava após 1975 as novas atribuições recebidas durante a dissolução do Instituto Nacional do Cinema (INC) e a fundação do Conselho Nacional de Cinema (Concine). Neste momento de sua trajetória, a Embrafilme passou a exercer intervenção direta no mercado local de cinema, financiando projetos diretamente e atuando como coprodutora e distribuidora dos mesmos. Foi neste contexto, em 1977, durante a gestão de Roberto Farias na direção geral da empresa e do militar Ney Braga como ministro da educação, que foi implantado pela Embrafilme um Programa Especial de Produção de Pilotos de Séries de Televisão. Era uma tentativa de expansão do campo de atuação da empresa, ambicionando uma maior participação de produtos nacionais na grade de programação das redes de televisão.

Com uma verba destinada de Cr\$ 30 milhões, foram selecionados, entre 102 projetos apresentados, 22 filmes de formatos diversos, com a finalidade que servissem como pilotos a serem desdobrados em séries de televisão de 12 episódios, a serem oportunamente veiculados nos horários habitualmente ocupados pelos seus similares estrangeiros. Os projetos variavam entre séries de aventura, documentários, reconstituições históricas e adaptações de obras

literárias populares, em consonância com as desejadas diretrizes do governo¹². Dez projetos selecionados pertenciam a produtoras e diretores do Rio de Janeiro e doze de São Paulo, sendo que cada projeto receberia da Embrafilme uma quantia de até Cr\$ 2 milhões.

Ao *Jornal do Brasil* em 16 de agosto de 1977, Ney Braga declarava que tais projetos não traziam “cenas de violência, sadomasoquistas, pois a intenção do Governo é oferecer um tipo de espetáculo que conquiste o público pela sua qualidade com temas e personagens genuinamente brasileiros”. Os cineastas responsáveis pelos projetos deveriam “assumir também a posição de pesquisadores da nossa história, transformando suas obras em veículos de entretenimento educativo para populações de todas as idades”.

Entre os 22 projetos aprovados, estava presente uma série de animação. Pedro Ernesto Stilpen, o “Stil”, roteirista, quadrinista e animador independente que realizou numerosos trabalhos comerciais para a TV Globo e diversos curtas-metragens autorais no Rio de Janeiro entre meados das décadas de 1960 e 1980 (entre eles *Reflexos* com Antonio Moreno, *Lampião*, *ABC*, *Urbis* e *O Filho de Urbis*), teria financiado pela Embrafilme o formato *Tio Benício*, uma atração híbrida direcionada ao público infantil e composta de desenhos animados e apresentação ao vivo.

O ator Pietro Mário, conhecido por ter apresentado nos primeiros anos da Globo o programa *Capitão Furacão*, seria o responsável por apresentar os episódios nas sequências ao vivo e encarnar o personagem-título que apareceria nas animações. Estas trariam as experiências de Tio Benício, um cientista trapalhão, desligado e esquecido, que poderia retirar todo tipo de objetos de dentro do seu grande avental. Cada experiência seria feita ao lado de convidados, “que podem ser personagens ou mesmo coisas, como uma bola que percorre o vídeo, ensinando música através do desenho animado” (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 1 de outubro de 1977, p. 10). Stil desenvolveu roteiros para seis episódios de *Tio Benício* e providenciou para a animação uma equipe de 15 pessoas, que trabalhariam com um orçamento de Cr\$ 660 mil para o piloto – ponto este que se tornou razão de conflito ao chegar

¹² Os 22 pilotos aprovados eram: *O Homem de Aluguel*, de Jece Valadão; *História, Povos de Língua Portuguesa*, de Rubens Rodrigues dos Santos; *O Coronel e o Lobisomem*, de Alcino Diniz; *Tio Benício*, de Pedro Ernesto Stilpen; *Nosso Mundo*, de Nelson Pereira dos Santos; *Brasil 480*, de Zelito Vianna; *Coronéis e Jagunços*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Caramuru*, de Francisco Ramalho Júnior; *Vida Vida*, de Domingos de Oliveira; *Marechal Rondon*, de Geraldo Santos Pereira; *O Gesto Histórico*, de Walter Lima Júnior; um revival de *O Vigilante Rodoviário*, de Ary Fernandes; *Os Melhores Momentos da Literatura Brasileira*, de C.A. de Oliveira, Marcos de Oliveira, Hermano Penna e Sérgio Muniz; *Os Imigrantes*, de Thomas Farkas; *João Juca Jr. – Detetive Carioca*, de Egydio Eccio; *Caso de Polícia*, de César Memolo, Henry Fowle e, Sady Scalante; *Alice*, de João Batista Andrade; *Maneco – Super Tio*, de Flávio Migliaccio e Roberto Farias; *Curumim* (Infanto-juvenil), de Roberto Santos; *Aventuras da História do Brasil*, de José Miziara e David Grinberg; *Xico Rei*, de Jorge Bodansky e Wolf Gauer; e *Mistério das Origens*, da Playtime Produções. (JORNAL DO BRASIL, 1977).

ao conhecimento da Associação Brasileira dos Artistas do Cinema de Animação (Abracam), com sede em São Paulo e formada por profissionais do círculo da animação publicitária.

A título de comparação, um dos outros pilotos selecionados (*Maneco, o Super-Tio*), desenvolvido por Roberto Farias ao lado do ator e diretor Flávio Migliaccio, chegou a ter seu custo estimado em Cr\$ 2,6 milhões apenas para o piloto, valor este que seria reduzido a Cr\$ 1,4 milhão em suas filmagens. Enquanto a animação *Tio Benício* teria financiada apenas o valor relativo a um piloto de 15 minutos, os demais pilotos do tipo aventura, policial ou histórico e documentário seriam contemplados com valores maiores, justificados apenas pela metragem de 50 minutos – desconsiderando especificidades típicas da produção de animação que talvez pudessem ser manobradas pelo estilo econômico de Stil, mas eram considerados insuficientes para quem estava habitualmente acostumado com estruturas técnicas maiores e prazos menores de produção.

A contestação da Abracam, feita em 6 de outubro de 1977 através de carta ao ministro Ney Braga, foi representada pelo seu presidente e fundador, o animador Walbercy Ribas Camargo, da Start Desenhos Animados. Em entrevista à *Folha de São Paulo* no dia seguinte (Ilustrada, 7 de outubro de 1977, p 35), em que tornava pública suas reivindicações, Ribas dizia estranhar a aprovação de um único projeto de animação pela Embrafilme, que, segundo ele, inviabilizaria o setor de demonstrar sua real capacidade artística e técnica; e que a verba de apenas um piloto de *live action* seria suficiente para financiar três curtas-metragens de animação diversos. Em suas palavras, “Isto nos leva à desalentadora conclusão que ficaremos a mercê de uma nova oportunidade subordinada a um órgão que desconhece esse setor do nosso cinema e o muito que já foi feito pelo desenho animado no Brasil”. Ribas apontava ainda que os projetos que havia colocado à avaliação do MEC e da Embrafilme obedeciam às políticas de criação de filmes infantis nacionais do governo e solicitava o estudo de uma fórmula para melhor aproveitamento dos profissionais.

De fato, *Tio Benício* não teve condições de sair do papel da forma planejada. Com o financiamento da Embrafilme, Stil acabou por finalizar outro curta-metragem em seu lugar, chamado *O Que que Há com Seu Peru?* (1978). A história de sete minutos, baseada em um conceito que Stil maturava desde 1975, foi protagonizada pelo personagem Asdrúbal, o faxineiro – que descobre que um peru do zoológico onde trabalha sabe falar. Mesmo ainda realizado sob o formato intencionado de piloto, uma potencial série animada a ser estrelada

por Asdrúbal não aconteceu após a finalização do curta-metragem¹³, partilhando assim do mesmo destino dos demais pilotos custeados pela Embrafilme – parte deles nunca finalizados após sucessivos atrasos de produção, parte deles convertidos posteriormente em longas-metragens para cinema.

Ribas, por sua vez, conseguiu como resposta da Embrafilme em 1979 o financiamento por coprodução de um longa-metragem de animação, atendendo suas exigências. Com um orçamento de Cr\$ 6 milhões, o filme seria efetivamente aproveitado como uma antologia de histórias e serviria de plataforma de lançamento para três médias-metragens independentes de 23 minutos, realizados por três profissionais diferentes do mercado de animação paulista.

A esta altura, o quarto filme de animação brasileiro e a primeira grande produção animada financiada pela Embrafilme consistiria na união dos seguintes projetos:

- *O Menino e o Rei*, de Walbercy Ribas: uma fábula protagonizada por insetos governados por um rei ambicioso que proibiu a música.

- *O Circo*, de Luiz Briquet: uma história protagonizada pelos elefantes Elifas e Dante e as cegonhas Frico e Teddy.

- *Piffi, o Morceguinho*, de Clóvis Vieira: a história de um morcego que se atrasa para dormir e acaba conhecendo o dia.

Ainda que tais projetos de médias-metragens tenham posteriormente estagnado durante o desenvolvimento e jamais tenham saído do papel da forma planejada¹⁴, a existência deles serviu para validar, frente à Embrafilme, o mercado de animação paulista frente à produção cinematográfica do país, em um momento de significativa e inédita expansão.

Em meados da década de 1970, a cidade de São Paulo consolidava uma oferta de trabalho interno em vários estúdios de animação, de maior ou menor porte, que coexistiam para suprir diferentes demandas dentro do setor de publicidade para televisão e cinema. Se os

¹³ Posteriormente, em 1980, Stil lançaria com recursos próprios outra série de animação, protagonizada pelos detetives *Antunes e Bandeira*, um tamanduá (Jorge Ramos) e uma anta (Pietro Mário) que desvendavam crimes sobrenaturais pelo Rio de Janeiro. Animada com recortes, a série circulou nos cinemas como complemento de longas-metragens e teve quatro episódios produzidos – sendo os dois últimos perdidos: *O Lobo se Estrepa*, *A Feiticeira da Baixada*, *O Fantasma do Pão de Açúcar* e *O Mistério de Chu-Man-Fú* (Informações de <http://blogdostil.blogspot.com/p/curriculum.html>). Asdrúbal, por sua vez, retornou em 2013 na forma de um *remake* de *O Que que Há com Seu Peru?*, curta-metragem com direção de Rodrigo Gava e Duda Campos.

¹⁴ Walbercy Ribas modificou continuamente *O Menino e o Rei* nos anos seguintes, paralisando e reformulando seu projeto de filme de animação até encontrar um caminho viável de produção. O média seria mais tarde expandido para um longa-metragem de enredo único. Com dificuldades de financiamento, o filme passou por contínuas pausas, alterações técnicas e de enredo até finalmente se tornar *O Grilo Feliz* (2001). Alguns fragmentos de versões anteriores do filme puderam ser vistos pelo público ainda na década de 1980, quando foram reaproveitados pela Start na forma de peças comerciais (para a Sharp) e vinhetas de programação (pela TV Educativa do Rio de Janeiro).

profissionais mais conhecidos do ramo, como Ruy Perotti, Luiz Briquet, Guy Lebrun e Daniel Messias, tinham condições de dirigir equipes maiores e usufruir de maior estrutura técnica (equipamentos, suprimentos) ao trabalhar com as principais contas e agências publicitárias da cidade, também começavam a aparecer novos profissionais que, após reunirem relativa experiência, passaram a sustentar estúdios de pequeno porte, localizados em cômodos das próprias casas, apartamentos ou escritórios. Com um corpo rotativo de animadores auxiliares *freelancers* que se reuniam conforme a demanda dos projetos, estes pequenos estúdios podiam ter uma existência mais efêmera, mas se tornavam viáveis para prestar serviços a anunciantes mais modestos, lidando com orçamentos menores.

Neste mesmo intervalo de tempo de 1977 a 1980, em que Embrafilme, Abracam e os estúdios maiores de animação paulista tentavam dar um passo em direção à viabilização produção de conteúdo original para a televisão e cinema, Mauricio de Sousa tomou uma série de decisões estratégicas, utilizando-se de seus contatos em diversos ramos e sua crescente influência comercial. Em 1980, Mauricio já estava plenamente imerso neste ambiente e desenvolvendo, com sua própria equipe de profissionais contratados, variados projetos para múltiplos fins e formatos em seu próprio estúdio de animação.

Uma primeira série de curtas-metragens originais já estava em produção, enquanto uma carteira de clientes já era atendida utilizando-se da Turma da Mônica como garotos-propaganda. Em suas mãos, a Black & White & Color, nascida de um estúdio de publicidade, se tornaria responsável por efetivamente realizar, em 1982, o que seria o quarto longa de animação brasileiro – parcialmente financiado pela Embrafilme.

1.4- Fundação e Compra da Black & White & Color (1975-1977)

Responsável pela conta da CICA e pela ideia de introduzir os personagens de Mauricio de Sousa à comunicação da marca, a Proeme estava ciente do volume crescente de serviços de animação a serem contratados a partir do contrato de exclusividade com a Turma da Mônica. Diante disso, a agência optou por bancar a implantação de uma divisão de animação na própria empresa, com uma equipe totalmente dedicada a suprir a demanda interna. A fundação da Black and White and Color – Produções de Som e Imagem S.A., como parte do mesmo grupo comercial da agência de publicidade Proeme, se deu em 7 de julho de 1975, conforme registrado no Diário Oficial do Estado de São Paulo em 5 de setembro do mesmo ano.

Na ocasião, em Ata da Assembleia Geral de Constituição da Sociedade à Junta Comercial de São Paulo, era submetida “à discussão e aprovação dos presentes o projeto dos estatutos sociais dessa empresa” (D.O.S.P, 1975):

CAPÍTULO I – Denominação, Sede e Objeto

Art. 1º - Sob a denominação de Black and White and Color – Produções de Som e Imagem S.A., fica constituída uma sociedade anônima que se regerá pelos presentes estatutos e legislação aplicável à espécie.

Art. 2º - Terá a sociedade sua sede social à Rua Tupi, nº 560 – em São Paulo, Capital do Estado de São Paulo, onde terá seu foro jurídico, podendo ainda a Diretoria abrir ou fechar filiais em qualquer parte do território nacional.

Art. 3º - A sociedade é constituída por prazo indeterminado de duração.

Art. 4º - A sociedade tem por objetivo: Produção e criação de cinema, fotografias e som, contratação ou locação de mão de obra especializada.

A sociedade nasce bancada por um corpo formado por nove acionistas, sendo Enio Mainardi majoritário ao lado de Julia Luiz Briso Mainardi. Eleito pelos acionistas, Cláudio Meyer, descrito como fundador da empresa, assume o cargo de diretor superintendente e Carlos Eduardo Ferrari de diretor comercial, ambos partilhando funções administrativas.

Luiz Briquet, animador que por anos trabalhou ao lado de Guy Lebrun, atua neste período como o primeiro diretor de animação do estúdio, tornando-se o responsável criativo pelos projetos animados - função esta que ocuparia até 1977, ao deixar a sociedade e fundar seu próprio estúdio, a Briquet Filmes. Neste período, os comerciais da CICA com a Turma da Mônica já haviam se adaptado à chegada da TV colorida e, entre seus exemplares, apresentavam paródias de canções populares como *Banho de Lua* (da novela *Estúpido Cupido*) e *Money Money* (do musical *Cabaret*), adaptadas como *jingles* para produtos da marca. Como retorno de patrocínio, uma montagem com cenas de variados comerciais da Turma da Mônica compôs a abertura da telenovela infantil da TV Tupi *O Velho, o Menino e o Burro* (1975). Ocupado com as demandas da Proeme, no entanto, o principal projeto da Turma da Mônica neste período acabaria por ser realizado utilizando-se da estrutura de outro estúdio.



Figura 15: A Turma da Mônica como apresentada no curta-metragem *O Natal da Turma da Mônica* (1976).

Também fundado em 1975, seria o Estúdio Daniel Messias Cinema de Animação o responsável pelo primeiro curta-metragem não-publicitário para TV dos personagens de Mauricio de Sousa. Em um mês, uma equipe de quarenta profissionais (entre eles, mais de 20 desenhistas), com coordenação de Jayme Cortez e direção de animação de Messias, viabilizou a produção de *O Natal da Turma da Mônica*, lançado pela Rede Globo em 10 de dezembro de 1976 e exibido em intervalos da programação do canal até o dia 25 do mesmo ano.

Sem patrocínio direto, já que a peça, a princípio, não estava envolvida no trabalho com a CICA, Mauricio de Sousa bancou um prejuízo inicial de 40% do capital investido para garantir que o produto conseguisse estar pronto a tempo do prazo de exibição das festas de fim de ano (VESPUCCI, 1986). A equipe de animadores, por sua vez, realizou os serviços do curta-metragem ainda em uma estrutura provisória de estúdio: Messias, inicialmente, realizava os serviços de seu estúdio em salas e cômodos da casa do seu pai. Posteriormente, seu estúdio se mudaria para uma casa definitiva na Rua Tupi, de maior estrutura dedicada, e próximo do primeiro endereço da Black & White & Color sob Mainardi (GODINHO, 2019).

Nos cinco minutos de duração do curta-metragem, Mônica, Cebolinha, Anjinho e Bidu se dedicam a construir uma chaminé para receberem a visita do Papai Noel na noite de Natal. O esforço é recompensado, embora as crianças, exaustas, não consigam ficar acordadas para encontrá-lo. A alegria de acordar e descobrir os presentes é ilustrada pela canção *Feliz Natal pra Todos* – cuja sequência musical se tornaria a referência principal de animação brasileira na televisão brasileira por anos a fio.

Mauricio tinha plena confiança que *O Natal da Turma da Mônica* seria o primeiro de uma série de especiais temáticos, seguindo o exemplo internacional das animações de *Peanuts*. Ele acreditava que não teria problemas para conseguir o financiamento para bancar outros curtas de animação a partir do sucesso do primeiro, logo o retorno para os próximos episódios poderia ser até imediato. Seu trunfo na ocasião era a aprovação de Boni, a quem havia apresentado o projeto meses antes. “[...] Já temos projeto para continuar o trabalho e, no próximo ano, criar desenhos curtos para exibição na tevê.” [...] A trilha sonora é de Márcio Roberto, seu irmão, com colaboração de Reinaldo Waisman, gravada pelo conjunto Vikings. Márcio é, também, o autor da história, e já está preparando o enredo do segundo desenho que a mesma equipe vai produzir, com Mônica e sua turma, no carnaval” (FASSONI, 1976).

No entanto, um problema de planejamento se apresentou a Mauricio logo após a finalização de *O Natal da Turma da Mônica*: ele não detinha total propriedade sobre o curta-metragem. “Houve um embate. O Mauricio queria fazer mais coisas com o filme e ele não

podia. Ou, se ele pudesse, ele teria que pagar para o Daniel Messias sempre, porque o negativo final era da produtora do Daniel, não era do Mauricio. Eles não consideraram isso no contrato. [...] [Messias] entregou o filme, entregou cópias [a Mauricio], mas o negativo que gerava todas as outras cópias era de propriedade dele” (GODINHO, 2019). Se o objetivo final de Mauricio era mesmo comercializar as animações para o exterior, a solução mais prática só poderia estar na fundação – ou aquisição – do seu próprio estúdio.



Figura 16: em nota patrocinada, Mauricio de Sousa posa ao lado de Pelé, Ernesto Geisel e Paulo Egydio, então governador de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 17 de novembro de 1977.

Mauricio amadureceu a ideia nos meses seguintes. Em novembro do ano seguinte, durante o evento Brazil Export, acompanhado de Pelé, Mauricio divulgou em seu estande de negócios que exportaria em breve uma “grande quantidade de desenhos animados com seus já famosos personagens, o que traria milhões de dólares em divisas para o país” (VANNI, 1977). Nesta ocasião, a notícia teria causado entusiasmo ao então presidente Ernesto Geisel, que visitou e conversou pessoalmente com Mauricio para se inteirar dos detalhes.

Em entrevista à J. S. Vanni, realizada em novembro e relatada em matéria publicada na seção de Comércio Exterior do jornal *Folha de São Paulo* de 4 de dezembro de 1977, a motivação da promessa hiperbólica de Mauricio ficaria mais clara: à época, o estúdio ambicionava utilizar de um possível investimento direto da UPI (a *syndicate* internacional da Turma da Mônica) e da Warner (parceira comercial de Pelé) para alavancar e expandir seus

negócios de animação. E que, em questão de infraestrutura, o primeiro passo para essa nova etapa dos Estúdios Mauricio de Sousa já estava consumado.

Vamos começar dizendo que a “Mauricio de Sousa Imagem e Som”, nossa nova empresa, está instalando em São Paulo a primeira produtora nacional de desenhos animados para TV e cinema, com o objetivo prioritário de exportar seus produtos. [...] E a coisa é na base de mais de 8 milhões de dólares. Para início de conversa, estamos discutindo a produção de 42 desenhos animados de 5 minutos, da série “Mônica”, e outros 42 com outros personagens nossos. Esses filmes serão colocados em 40 países. (VANNI, 1977)

A então referida como “Mauricio de Sousa Imagem e Som” era resultado de uma aquisição definida poucos meses antes. Em uma transação de 10 milhões de cruzeiros (FASSONI, 1982) conquistados através da sociedade financeira com Pelé, era agora de Mauricio a Black & White & Color. A mudança de diretoria da empresa foi oficializada em audiência da Junta Comercial de São Paulo registrada no Diário Oficial do Estado de São Paulo de 10 de janeiro de 1978. Na ocasião, se iniciava um processo de transição: enquanto Enio Mainardi e os demais acionistas e diretores renunciavam aos seus respectivos cargos, que seriam preenchidos em nova audiência então prevista para o dia 26 de abril do mesmo ano, o irmão de Mauricio, Márcio Roberto Araújo de Souza, assumia funções de diretor superintendente, e o remanescente Plínio Bolívar de Almeida de diretor comercial.

O Estatuto Social da Black & White & Color também atualizava oficialmente a definição da empresa. Como descrita na então nova versão do Artigo 4º do Capítulo I: “A sociedade tem por objetivo social: produção e criação de cinema, fotografias e som, contrato de mão-de-obra especializada, equipamento, estúdio e cenografia, promoção de teatros e espetáculos em geral, promoção de eventos de terceiros com utilização de recursos audiovisuais e representação”. A Proeme seria vendida em seguida à Campbell-Ewald Internacional, e Enio Mainardi deixaria o país para assumir uma vaga na sede da nova empresa em Nova York.

Como a declaração de Mauricio na Brazil Export 1977 já indica ao ser relida hoje em retrospecto, as primeiras ambições comerciais externadas em meio à euforia da compra do estúdio se revelaram maiores que o mercado da época, mesmo crescente, suportava. O desejado acordo com a UPI não apenas não se consolidou da forma esperada, como também o processo de expansão internacional de publicação das tiras começava a dar sinais de estagnação, gerando apreensão obre o futuro da exportação dos personagens de Mauricio. Dos países em que havia introduzido suas tiras, Suécia, Dinamarca e Inglaterra tiveram contratos

encerrados, enquanto propostas para publicação de revistas em quadrinhos de seus personagens não geravam sozinhas o mesmo interesse estrangeiro que animações.

Adicionalmente, Pelé aposentou-se definitivamente do futebol em outubro de 1977 e o potencial internacional de *Pelezinho*, ainda se consolidando no Brasil com o lançamento de sua revista própria em agosto do mesmo ano, começava a se esvaír. Mauricio ainda preservava, no entanto, confiança de que o contrato de licenciamento de Pelé com a Warner bancaria o financiamento para uma série de desenhos animados para os Estados Unidos (MORENO, 1978). Pelas menções públicas ao projeto, é seguro afirmar que uma série animada do Pelezinho tenha persistido nos planos internos da Black & White & Color até 1980. A revista em quadrinhos de Pelezinho foi descontinuada em maio de 1982, seguindo em republicações via almanaques até 1986.

E enquanto os desenhos animados da *Turma da Mônica* eram vistos como essenciais para alavancar o interesse estrangeiro das tiras e revistas, o financiamento próprio era ainda insuficiente para um projeto do tamanho prometido. A Black & White & Color encontrava certeza de capital de produção imediato apenas no campo publicitário, onde acumulava parceiros comerciais e encontrava patrocinadores para seus primeiros trabalhos.



O Estúdio de Produção e Desenhos animados da Turma da Mônica está se preparando para o lançamento de uma série de desenhos animados de 2 minutos de duração e depois do curta-metragem poderemos ter então o desenho de longa-metragem da Mônica para o cinema. Tudo isso leva tempo e dá muito trabalho. Mauricio de Sousa e sua equipe têm condições artísticas para vencer mais esse desafio: levar a Turma da Mônica para a TV e para o cinema em produções sonoras e a cores, de categoria internacional.

Nossos estúdios de animação produzem também sob encomenda, desenhos animados, comerciais para tv.
 Al. Barão de Limeira, 401 - 6º andar
 01212 - São Paulo - SP
 Fones: (011) 220-2750 - 220-2805




Figura 17: peça de propaganda da Black & White & Color, oferecendo serviços de animação através do espaço publicitário dos gibis. O anúncio é ilustrado com *character poses* de dois comerciais feito para a CICA em 1979. Na foto interna, animadores apresentam a Mauricio materiais conceituais de Pelezinho. Anúncio publicado em julho de 1980, no *Almanaque Cascão 3* da Editora Abril.

Para se adequar ao momento, uma correção de curso foi necessária. “O Black & White & Color era um estúdio pequeno, com meia dúzia de funcionários. [...] comprei então a parte de Pelé e transferi a produtora para meu estúdio na Barão de Limeira, no imóvel ainda bancado por seu [Octávio] Frias [da *Folha de São Paulo*]¹⁵” (SOUSA, 2017, p. 180). Portanto, o estúdio Black & White & Color prosseguiria seus serviços até 1981 através das seguintes frentes: a produção de peças comerciais sob encomenda; a realização - a toque de caixa e patrocinado - de suas primeiras produções próprias, como curtas-metragens e uma peça de teatro; e o desenvolvimento de potenciais projetos à procura de investidores.

A partir das fontes pesquisadas em jornais, revistas, entrevistas e depoimentos resgatados, este capítulo traça a partir daqui um panorama do material realizado pela Black & White & Color em seus primeiros quatro anos como propriedade de Mauricio de Sousa e apresenta os principais profissionais de animação envolvidos no período.

1.5- A Produção da Black & White & Color (1978-1981)



Figura 18: Artes de divulgação de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* (1978), peça de teatro montada pela Black & White & Color em 1978. Publicadas, respectivamente, em *Pelezinho* 15 e 17 (publicados pela Editora Abril em outubro e dezembro de 1978).

¹⁵ Entre 1964 e 1987, as instalações dos estúdios de Mauricio de Sousa ocupavam parte do prédio da Folha de São Paulo. Em seus últimos anos no local, chegaram a ocupar três andares do edifício. “Ocupei [...] num acordo estabelecido apenas na palavra, na base da confiança, sem contrato algum. Nunca paguei aluguel. Na verdade, nunca paguei conta nenhuma. Mesmo que não fizesse parte do nosso arranjo informal, seu Frias sempre quitou, por conta própria, as despesas de luz, condomínio e telefone das salas que eu usava” (SOUSA, 2017, p. 98).

O primeiro grande projeto da Black & White & Color como propriedade de Mauricio de Sousa é um parêntese especial do objeto de estudo desta monografia por ser uma exceção, não vinculada - ao menos diretamente - à produção de animações. Enquanto se desdobravam internamente as negociações para a realização dos primeiros curtas-metragens e a continuidade das peças publicitárias, dois dos irmãos de Mauricio, Márcio Roberto Araújo de Souza (à época diretor da Black & White & Color) e Yara Maura Silva, desenvolveram dentro do estúdio, sob sua supervisão artística, a peça musical *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. A peça partia da premissa de introduzir o teatro ao público infantil, transportando os personagens da Turma da Mônica para uma versão adaptada da história clássica de William Shakespeare. Yara escreveu o roteiro da peça, enquanto Márcio assinava as canções. Somaram-se à equipe da montagem a direção musical de Paulo Willcox, direção de arte de Jayme Cortez e direção de cena de Bentinho¹⁶.

Phebo, Editora Abril, Caloi e CICA patrocinaram a produção, acompanhada por toda uma variedade de produtos derivados e licenciados. Após entrar em cartaz em 21 de setembro de 1978 no Teatro TUCA da PUC/SP, após pré-estreia no dia 18 do mesmo mês, *No Mundo de Romeu e Julieta* foi encenado por cerca de dois anos, tendo duas temporadas em São Paulo e uma em Brasília, com o elenco titular formado por Ana Braga (Julieta Mônica-puto), Régis Monteiro (Romeu Montéquio Cebolinha), Marcello Peixoto (Frei Cascão) e Glória Nascimento (Ama Gali).

Foi uma segunda tentativa, muito melhor sucedida, de adaptação dos personagens de Mauricio para o Teatro Musical. Anos antes, em outubro de 1972, *Turma da Mônica contra o Capitão Feio* foi apresentada no Teatro Aquarius de São Paulo, sob produção e direção, respectivamente, de Altair Lima e Abelardo de Figueiredo. *Capitão Feio* foi uma produção problemática (Figueiredo substituiu o diretor original da peça, Paulo Lara, e sua estreia sofreu adiamentos e atrasos) e cara (com um orçamento de Cr\$ 75 milhões), que teve sua única temporada, prevista para seis meses, encerrada em pouco menos de três.

Mauricio descreveu a Colombini que “o público [...] não tinha gostado nada do recurso cênico adotado, com atores usando máscaras dos personagens. Essas máscaras não eram muito bonitas nem bem-feitas, mas não foi esse o problema. Não era aquilo que as crianças queriam, e sim ver os personagens de corpo inteiro” (COLOMBINI, 2017). Críticas da época, como a de Fausto Fuser para a *Folha*, ainda apontavam a dificuldade de entendimento das

¹⁶ Bentinho é um dos pseudônimos do ator e diretor da Boca do Lixo João Bento Rodrigues (1937-2004), que nos anos seguintes a sua incursão em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, dirigiria os filmes *Deu Veado na Cabeça* (1982, assinado como “J. B. Rodrigues”) e *Turbilhão dos Prazeres* (1987, como “Jobero”).

falas sob as máscaras e a ineficiência da cenografia, que apelava para *slides* na composição de ambientes e cenas – contribuindo para o baixo resultado final de *Capitão Feio*¹⁷.

Parte da solução encontrada para superar tais falhas técnicas do passado na montagem de *No Mundo de Romeu e Julieta* foi recorrer aos trabalhos de Púrcio e Orival Pecini, atores e produtores que haviam desenvolvido de forma artesanal uma máscara eficiente, com efeitos de articulação, para Pecini atuar como o macaco Sócrates no programa da TV Globo *O Planeta dos Homens*. Construídas com *fiberglass* e com estrutura similar a capacetes, as novas máscaras para os atores da Turma da Mônica “tentarão ser tão naturais que permitam à Mônica-Julieta piscar, semicerrar os olhos. Os figurinos serão os mais variados, assim como os cenários, montados segundo um critério de fidelidade histórica e com a pompa que os figurinos da época exigem” (FOLHA, 1978).

Embora os personagens atuem nos Tempos Medievais (com figurinos e cenários de Emy Yamauchi Costa¹⁸), *No Mundo de Romeu e Julieta* é costurada por números musicais modernos, variando do samba-enredo que abre o espetáculo até a apoteose cantada pelas Harmony Cats, ao som de discoteca, em seu número final. Marilene Silva assina a coreografia, realizada pelo grupo de dança Corpo de Baile. Um disco com a trilha sonora do musical foi lançado na mesma época, em duas versões: a versão tradicional pela RGE-Fermata e uma edição especial para bancas de jornal, acompanhada de uma revista com as letras das canções e cifras de violão, publicada pela Editora Abril. A trilha foi premiada pela TV Tupi em 1979 como Melhor Produção Musical Infantil do Ano, recebendo o troféu do programa *Campeões do Disco*.

A peça ainda foi encenada para televisão na forma de um Especial de Natal em dezembro do mesmo ano, exibido pela TV Bandeirantes e relançado em VHS em 1988. Com direção de José Amâncio, a versão audiovisual da peça adaptou sua ação para cenários reais, usando abertamente de externas e locações na cidade histórica de Ouro Preto (MG). E, por fim, a sequência de abertura do especial de televisão trazia Romeu Cebolinha Montéquio e Julieta Mônica-pleto animados, também um trabalho da equipe da Black & White & Color.

¹⁷ O vilão Capitão Feio foi criado especialmente para a peça musical e posteriormente transportado para os quadrinhos, apresentando-se com uma nova história de origem em *Mônica contra o Capitão Feio*, publicada em Mônica 31, em novembro de 1972. O enredo da peça, por sua vez, foi revisado e modificado com o passar dos anos, ganhando novas adaptações em outras mídias.

¹⁸ Emy Yamauchi também é responsável pela adaptação de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* para quadrinhos, uma história especial publicada em duas partes nas edições regulares de *Cebolinha* e *Mônica* (edições 82 e 115, de outubro e novembro de 1979, respectivamente). Esta versão seria relançada posteriormente em diversas outras reedições, tanto em revistas quanto em livros.

1.5.1- Peças Publicitárias e Institucionais

Com *No Mundo de Romeu e Julieta* encaminhado, a Black & White & Color colocou-se à disposição do mercado publicitário e apresentou o seu perfil para prestação de serviços. A Luis Sergio Borgneth do jornal Meio & Mensagem, Mauricio relata que “a partir do segundo semestre de 1979 iniciou a produção de comerciais em animação; até o fim deste ano [1980] deverão ter sido produzidos dezenove comerciais pela Mauricio de Sousa Produções, a maioria para a CICA. “A realização de comerciais realmente tem sido uma boa escola para nós” – disse ele” (BORGNETH, 1980).

Para cortejar clientes, o estúdio não se furtou de utilizar de seus dois principais trunfos midiáticos: a propriedade comercial Turma da Mônica e o espaço publicitário dos gibis. *Mônica*, *Cebolinha*, *Pelezinho* e seus primeiros derivados¹⁹ ganharam a função extra de relações públicas da Black & White & Color. A partir de 1978, tornou-se recorrente encontrar, entre as histórias dos gibis, anúncios com atualizações sobre os novos trabalhos do Estúdio de Animação que envolvessem a participação dos já estabelecidos personagens de Mauricio.

Um exemplo é o chamado “audiovisual” *O Gulosão*, apresentado na edição 76 de *Cebolinha*, de maio de 1979. Produzido sob encomenda da Phebo, tratava-se de um *slideshow* institucional de função educativa, direcionado à exibição em escolas. Embora inacessível ao pesquisador, o audiovisual pode ter seu formato de funcionamento levemente presumido pela sinopse apresentada no anúncio. Os *slides* de *O Gulosão* narram uma viagem espacial da Turma da Mônica ao planeta Dentuno, onde Mônica, Cebolinha e Magali enfrentam o personagem-título, um computador com as feições de Magali – situação utilizada de pretexto para ensinamentos sobre saúde bucal. É especialmente emblemático que o material possua a temática de aventura espacial recorrente em outros projetos animados do estúdio, a serem discutidos mais adiante.

Outro material com função educativa, desta vez um desenho animado, foi realizado para a estatal Eletronorte e apresentado em anúncio na edição 23 de *Pelezinho*, publicada em junho de 1979. Remetendo diretamente a *No Mundo de Romeu e Julieta*, o comercial apresentava as versões animadas de Julieta Mônica-puto e Romeu Montéquio Cebolinha reencenando juntos a emblemática cena do balcão, com texto e ações adaptados para funcionarem como um alerta sobre o uso consciente da energia elétrica. A escolha narrativa

¹⁹ *Mônica* teve seu primeiro Almanaque, com republicações de histórias, lançado pela Editora Abril em Dezembro de 1976. *Cebolinha* estreou no formato em Dezembro de 1978 e *Cascão* em 1979, precedendo em três anos sua revista regular. As três séries de revistas, no entanto, não tinham ainda regularidade fixa.

do comercial da Eletronorte não era gratuita: era uma forma de usar o espaço comprado pelo cliente para cumprir as funções comerciais previamente estabelecidas e, ao mesmo tempo, do estúdio divulgar indiretamente a peça de teatro.

Esta não era uma estratégia sem precedentes, visto o histórico com a CICA; todo novo projeto comercial era otimizado para não apenas promover o anunciante, como também os personagens e o estúdio. O ganho demonstrava-se favorável para ambas as partes: segundo a MSP, “o resultado positivo alcançado [para esta campanha] foi de uma redução de 10.800 watts no consumo geral de energia fornecida pela Eletronorte” (MÔNICA NO MASP, 1979).

Conheça o audiovisual **O GULOSÃO**



A Phebo, concessionária da Mauricio de Sousa Produções Ltda., tem um setor que cuida da divulgação de assuntos educativos e informativos sobre limpeza pessoal. Afinal é ela quem produz o sabonete, o talco e a pasta de dente da Mônica.

Por isso a turma da Mônica foi convidada para participar de um audiovisual onde dá uma porção de recadinhos úteis sobre cuidados de higiene. E tudo isso com muita música e ação, numa aventura espacial onde a turma acaba chegando ao planeta Dentuno e ajuda seus habitantes a combater o terrível computador GULOSÃO. Esse audiovisual será apresentado em escolas e congressos e foi produzido nos estúdios da Mauricio de Sousa Produções Ltda. Alameda Barão de Limeira, 401 - 6º andar. Fones: 220-2805 - 220-2750.

A LUZ QUE VOCÊ APAGA... É A LUZ QUE VOCÊ NÃO PAGA!



O recado importante era: - É preciso economizar energia elétrica... e a Eletronorte não fez por menos. Chamou a turma da Mônica e encomendou um desenho animado, a cores, caprichado, para passar essa mensagem à população, em mais uma de suas campanhas institucionais.

O desenho animado, que alcançou o maior sucesso na Televisão do Pará e de outros estados da região norte e centro-oeste do país, foi inteiramente produzido e animado nos estúdios da Mauricio de Sousa Produções Ltda., em São Paulo.

E por ele, Mônica e Cebolinha, vestidos de Romeu e Julieta, deram o recado com graça e beleza.

Figura 19: exemplos de anúncios de peças da Black & White & Color em revistas da Turma da Mônica (1979).

Dentro deste raciocínio, em outubro de 1979, Mauricio chegou a negociar uma participação na identidade visual da Rede Tupi de Televisão. O canal iria introduzir em sua programação inserções animadas de uma família de personagens que, nos quadrinhos, eram conhecidos por contracenar ocasionalmente com o dinossauro Horácio. “No momento está partindo para desenho animado, com a produção de *Os Napões* para integrar a programação

diária da Rede Tupi. Eles funcionarão como vinhetas de chamadas para os programas, passando o clima e o ambiente da atração anunciada” (CORREIO BRAZILIENSE, 1979). No entanto, dada a situação próxima da falência da Tupi à época, é pouco provável que este projeto tenha saído do estágio inicial de desenvolvimento.

Outros comerciais se materializavam, enquanto isso: Cebolinha estrelava uma primeira variação da campanha “Não Esqueça a Minha Caloi” para o Dia das Crianças de 1979 e que se repetiria para o Natal de 1980, ajudando a popularizar um dos mais famosos *slogans* da publicidade brasileira; e com a ajuda da equipe de animadores de Ruy Perotti, outra série de desenhos animados promovia, entre outros brinquedos licenciados da Turma da Mônica pela Estrela, o leitor de *slides* “Cine-Show da Mônica”, no qual “Mônica virou estrela de cinema”.



Figura 20: à esquerda, anúncio do Molho de Maionese Rosé CICA na revista *Doçura 1*, em julho de 1979; à direita, arte da peça comercial baseada em “Baila Comigo”, de 1981.

A CICA permanecia como cliente regular da Black & White & Color, e, entre outras peças, dois comerciais podem ser mencionados aqui como realizados neste período. O primeiro, também uma peça de 1979, é o número musical de uma paródia da canção francesa *C'est si bon*, cantada por Mônica e Cebolinha em dueto para promover o então lançamento da Maionese Rosé CICA. A campanha chama a atenção por, além do comercial principal, ser acompanhada por *teasers*, em que Mônica e Cebolinha aparecem se preparando para a apresentação musical. A outra peça data de meados de 1981. Com visual e música inspirados na abertura da telenovela da Globo *Baila Comigo*, Mônica e parte da Turma promovem a

Maionese CICA em um número clipado e dinâmico, dançando *jazz* em uma academia repleta de espelhos. Uma animação complexa e de excelente qualidade técnica.

Em livro que adapta à narrativa em primeira pessoa uma série de depoimentos feitos ao jornalista Luis Colombini (2017), Mauricio de Sousa cita ainda como uma das “primeiras” animações sob sua direção uma peça sob encomenda das Cadernetas de Poupança Haspa, que fez parte de uma campanha maior, não envolvendo apenas o estúdio de animação. À época (1981), era oferecido como brinde aos novos clientes da Caderneta Haspa um disco de vinil promocional com a trilha sonora do filme *Cantando na Chuva*. A campanha era acompanhada de anúncios para televisão, em *live action*. Nelas, um dançarino se apresenta em meio a uma chuva de moedas, o *jingle* adaptado do tema do filme: *Feliz como ninguém/ com Haspa tudo bem/ Na dança do dinheiro/ você entra também/ Com Haspa vai tudo bem*.



Figura 21: Arte publicada em *Cebolinha 100* da Editora Abril, em Maio de 1981. À direita, Caderneta de Poupança Infantil Haspa, ilustrada com *stills* da animação.

Ao chegar nas mãos da Black & White & Color, a peça comercial foi reimaginada na forma de um *remake* em animação, que teria a função de acompanhar uma variação da campanha para abertura de cadernetas de poupança infantis. Nos bancos, o brinde passava a ser um disco infantil da Turma da Mônica. Na televisão, *Cebolinha* substituíu o dançarino e

assumia o papel de garoto-propaganda, estendendo sua participação a aparições promocionais nas revistas em quadrinhos nos anos seguintes.

Em 1980, a Turma da Mônica, apresentada por “Maurício, o criador de Mônica, Cebolinha, Horácio e outros”, ainda participou de um filme informativo de 9 minutos intitulado *O Que Aconteceu com a Sua Declaração de Rendas*. Produção da Persin Perrin Produções Cinematográficas (PPP), o documentário cinematográfico com trilha musical de Ricardo Guinsburg e narração de Oswaldo Sargentelli tem registros de apresentações em eventos isolados até o ano de 1984 (como a Mostra Infantil do Festival de Brasília de 1983 e um programa de animações nacionais exibido no Rio de Janeiro no início do ano seguinte, acompanhado de outras curtas como *Meow* de Marcos Magalhães e *O Rei Fabuloso* de Wilson Pinto). É possível que este material tenha representado a primeira aparição oficial da Turma da Mônica nos cinemas, dado seu formato de curta-metragem e ter precedido a produção de outros materiais que serão apresentados a seguir. No entanto, a abrangência total da participação dos personagens animados neste filme não é possível de ser mensurada no momento, em razão dele também estar inacessível ao pesquisador.

1.5.2- Primeiros Curtas-Metragens e Projetos Protelados



Figura 22: Anúncio do curta-metragem nunca lançado *Mônica contra o Invasor das Estrelas*, em *Cebolinha* 69 (Editora Abril, Outubro de 1978). A arte é ilustrada por esboços coloridos de José Márcio Nicolosi.

Reprises de *O Natal da Turma da Mônica* prosseguiram na televisão nos anos seguintes pela Globo e Tupi²⁰, mas a popularidade da peça não se traduziu imediatamente em impulso para que mais curtas-metragens completos, não vinculados a contratos publicitários ou institucionais, chegassem à televisão. O esforço de viabilização de uma série de animação própria com os personagens de Mauricio de Sousa continuou em escala limitada. O plano ajustado à nova realidade passou a ser de realizar 3 a 4 curtas-metragens por ano, aproveitando-se do tempo ocioso entre cada comercial animado.

Durante 1978, Márcio de Sousa e Eduardo Leão Waisman são os responsáveis pelo estúdio de animação e desenvolvem os projetos de dois episódios: *Mônica e a Sereiazinha* e *Mônica e o Invasor das Estrelas*. Este último chega a ser anunciado com destaque em revistas ao final de 1978, com o respectivo texto:

Desenvolvem-se atualmente nos estúdios da Black & White [& Color], empresa ligada ao Grupo Mauricio de Sousa, a produção de um desenho animado de curta-metragem nos moldes do Natal da Turma da Mônica. A nova produção terá cinco minutos de duração e contará as aventuras e desventuras de um invasor interplanetário. Todos os principais personagens da Turma da Mônica estão enfrentando o perigoso invasor, para desgraça do homenzinho do espaço e divertimento do nosso público. Mauricio e Pelé, associados nas produções da Black & White, convidam todos vocês para este próximo lançamento.

Nas palavras de Moreno (1978, pp. 114-115):

Dispondo de um aparato técnico, não ainda o ideal, Márcio de Sousa criou as músicas para o filme [*Invasor das Estrelas*], e está utilizando o método da pré-sincronização. A produção é independente, sem contar com nenhum apoio estatal. [...] Todos os projetos serão destinados à televisão, pois a Maurício de Sousa Produções não vê condições para a sobrevivência do filme de animação veiculado pelos cinemas, pois a renda limitada, como prediz a lei, não pagará o filme. A não ser que fosse mostrada “uma Mônica animada toda tropegamente, com pouquíssimos desenhos em movimento”, diz Márcio, “para que a produção barateasse. Porém duvido que Maurício deixasse sair um produto mal-acabado”. E a solução que Márcio apresenta é que fosse criada uma categoria especial para o desenho animado, dando-lhe uma renda maior. A MSP tem dado uma importância maior ao mercado da televisão. Sendo assim, bem caberia uma série com seus personagens para substituir a enxurrada de enlatados estrangeiros que invadem o vídeo brasileiro. Para isso, seria necessário montar uma grande estrutura com apoio da empresa estatal brasileira.

É possível que a premissa de *Invasor das Estrelas* tenha se derivado de alguma forma da história *A Invasão dos Discos*, publicada pela primeira vez em 1970 e readaptada múltiplas vezes nos anos seguintes, na forma de um livro infantil (1975) e do mini LP *A Invasão dos*

²⁰ Em 1981, cenas das animações de Natal da Turma da Mônica foram veiculadas pela TVS, adaptadas para formarem a primeira vinheta de final de ano do SBT como rede nacional. “A TVS pela primeira vez lembrou-se do acontecimento e agrupou Mônica e seus amigos, numa realização obviamente de Mauricio de Sousa, em desenho animado de dois minutos com os votos de praxe. Antes este autor já fizera com muito sucesso o mesmo para a Globo. Mas esta estação tropeçou na terra e seu novo tempo é catastrófico com artistas muito pouco à vontade entre ovelhas, tomates e alfaces. Um terror intemporal”. (GOMES, 1981).

Robozinhos Verdes, comercializado pela Musidisc com um audiodrama atuado pelas vozes dos comerciais da TV (Magali Sanches, Maria Helena, Yvete Jayme e Ibrahim Barchini). A história parte da mesma premissa: um grupo de robôs chega do espaço para invadir a Terra e, ao chegarem ao Limoeiro, são desafiados por Cebolinha a cumprirem uma série de desafios, relacionados ao que cada um de seus amigos sabe fazer de melhor: força (Mônica), voo (Anjinho), resistência (Cascão) e apetite (Magali).

Segundo Mauricio a Colombini (2017), tal material tinha função de “laboratório”. “Nos bons momentos, o estúdio de animação chegou a produzir uns 10 comerciais por mês. Mesmo assim, havia tempo ocioso. Para ocupá-lo, começamos a fazer animações curtas, de cinco minutos, na esperança de que a Globo gostasse (SOUSA, 2017, p. 181)”. Mauricio relata a Colombini que teve encontros com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para apresentar as propostas de filmes a serem realizados, desejando o patrocínio da Rede Globo. A já citada *Mônica e a Sereiazinha*, adaptada da história em quadrinhos *A Sereia do Rio* (escrita pelo próprio Mauricio e publicada em *Mônica* 9, de Janeiro de 1971) era seu *passion project*, mas teria sido inapelavelmente rejeitado por Boni. Consequentemente, tanto *Sereiazinha* quanto *Invasor das Estrelas* acabariam protelados em favor da produção, totalmente por recursos próprios, de outros episódios mais modestos.

Mauricio relata que, naquele momento, via a Globo como a única opção possível de canal de televisão no país a acolher seus trabalhos. “Naquela época, a supremacia da Globo era tão avassaladora que fiquei com receio de me queimar lá e sofrer algum tipo de boicote”. Tal afirmação sugere que Mauricio entendia como indispensável estar posicionado no canal de televisão líder de audiência e com o maior poder de influência cultural no país. E, de fato, embora a maior parte da programação da Rede Globo já fosse própria, um espaço relevante estava ocupado por similares estrangeiros de menor custo. Havia demanda ali, mas ainda não atrativa o suficiente no sentido comercial, o que justificava a resistência do outro lado.

Enquanto o espaço fixo na televisão era incerto, aos curtas-metragens que viriam a ser feitos a seguir restaria um destino alternativo – que varia, dependendo da fonte. Mauricio diz que “essas primeiras animações de cinco minutos passaram apenas no cinema, antes de sessões de filmes destinados a famílias. Acabou sendo bom. Elas serviram para testar a aceitação da plateia a filmes da Turma da Mônica na telona. E ela era ótima. (SOUSA, 2017, p. 181)”. Sugere-se com tal afirmação que o estúdio optou por se aproveitar da janela aberta pela Resolução 37 do Concine, implementada em 14 de fevereiro de 1979, que regulamentou

a obrigação das salas de cinema do país de exibir curtas-metragens brasileiros junto de cada filme estrangeiro, a chamada “Lei do Curta”.

O jornal *Meio & Mensagem* da segunda quinzena de dezembro de 1980, por sua vez, relata que, “em outubro, durante a Semana da Criança, a televisão apresentou uma série de três desenhos com historinhas envolvendo a Turma da Mônica. Para muita gente o fato passou inteiramente despercebido, talvez até mesmo para as crianças” (BORGNETH, 1980). O jornal, no entanto, não especifica como se enquadrou esta exibição, sendo ela restrita a um canal ou, como *O Natal da Turma da Mônica*, convertida em uma peça promocional para CICA, Phebo ou outro patrocinador recorrente. Neste ponto, já é incerto se os relatos de Mauricio sobre o desejo exclusivo de veicular seus curtas na Rede Globo aconteceram exatamente da forma relatada.

A Fernando Zanith do *Jornal do Brasil*, Mauricio descrevia como o planejamento estava configurado em 23 de junho de 1980. “O projeto dos desenhos animados está utilizando as histórias em quadrinhos, cuja criação já antevê o seu aproveitamento. De início, teremos uma série formada por cinco episódios, com a duração de dois minutos cada um. A previsão é lançá-la durante a Semana da Criança. Teremos ainda um especial de Natal: para a TV, uma versão de cinco minutos e para os cinemas, 10 minutos. Depois, o longa-metragem em 1984. [...]. É certo que vão perguntar se isso é possível, levando-se em conta os vários aspectos da sua eventual exibição em televisão. Mas, estamos programados de tal forma que apostamos no nosso projeto. Sempre fiz as coisas de forma *soft* (suave), desde o início” (ZANITH, 1980).

Efetivamente, em meados de 1980, a empresa GEPAS Comércio e Serviços de Artes Fotográficas Ltda., localizada na Avenida Paulista em São Paulo, começa a comercializar para compras via reembolso postal dois rolos de filme sonoro em Super-8 da Turma da Mônica, com parte dos conteúdos descritos por Mauricio. O primeiro, intitulado *Feliz Natal pra Todos*, traz um curta-metragem inédito com o mesmo tema musical de *O Natal da Turma da Mônica* de 1976, desta vez com dois minutos e meio de duração.

Em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros de Curta e Média Metragem* (2011), Antonio Leão da Silva Neto descreve para o curta-metragem de 1976 uma sinopse diferente da já mencionada história da chaminé, repleta de situações novas. Tal enredo pertence a este segundo especial natalino, apresentado de forma que se assemelha a um pequeno clipe musical. “Toda a turma da Mônica (Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Bidu) se reúne com vestimentas de coral para cantar a música *Feliz Natal para Todos*. Chove lá fora e todos saem

para brincar na chuva. Nas nuvens, surgem quatro anjinhos. De volta para casa, eles saboreiam generosos pedaços de panetone e em seguida, colocam uma árvore de Natal na sala. Tudo ao som da música” (SILVA NETO, 2011). Este material nunca foi relançado.

O segundo rolo, de oito minutos, é integralmente composto pelos outros três curtas-metragens de animação produzidos pela Black & White & Color (com o nome Mauricio de Sousa Produções) já finalizados àquela altura. A produção de cada um deles custou ao estúdio, em média, 2,5 milhões de cruzeiros (BORGNETH, 1980).

DESENHOS ANIMADOS DA TURMA DA MÔNICA EM SUPER-8!

SONOROS E COLORIDOS

FELIZ NATAL PARA TODOS n.º1
PREÇO TOTAL PARA TODOS: 2,99 MIL, 04 2000,00

UM CACHORRO BEM TREINADO! n.º2
PREÇO TOTAL PARA TODOS: 2,99 MIL, 04 2000,00

Encomende seu filme pelos telefones: 284 6382, 285 5405 e 284 4422 ou passe pela

Cebolinha da Mônica

SÃO PAULO: Rua Augusta, 1638
S. JOSÉ DOS CAMPOS: Shopping Center S. José, loja 2
S. JOSÉ DO RIO PRETO: R. Silva Jardim, 2845

Preços especiais para revendedores válidos por 30 dias

Quero receber os seguintes filmes da Turma da Mônica: Filme n.º1: quantidade: n.º. 130 Filme n.º2: quantidade:

Nome _____
Endereço _____
Bairro _____ ZC _____
Cidade _____ CEP _____ Estado _____
Assinatura do pai ou responsável _____

mônica EM SUPER-8 SONORO

UM CACHORRO BEM TREINADO!
3 HISTÓRIAS
OH, QUE DIA! O ÚLTIMO DESEJO

Um filme com três historinhas, em desenho animado:

- ★ Um cachorro bem treinado!
- ★ O último desejo!
- ★ Oh, que dia!

8 MINUTOS DE DURAÇÃO!

Preço Cr\$ 4.000,00 validade só 60 dias

Faça logo seu pedido pelo reembolso postal!

Á GEPAS LTDA.-CAIXA POSTAL 510 - SÃO PAULO-CEP 01000

Quero receber pelo reembolso postal _____ filmes da turma da Mônica

Nome _____
Endereço _____
Bairro _____ ZC _____
Cidade _____ CEP _____ Estado _____
Assinatura do pai ou responsável _____

Figura 23: Anúncios de filmes de Super 8 com animações da Turma da Mônica. Publicados em *Mônica* 130, fevereiro de 1981 (esquerda) e *Mônica* 128, dezembro de 1980 (direita).

Um Cachorro Bem Treinado (02:01) dá o título para a coletânea e apresenta Cebolinha treinando seu cachorro Floquinho para atacar Mônica, utilizando-se de um espantalho. Em *O Último Desejo* (02:10), Mônica cumpre favores a Cebolinha, lhe fazendo sombra com uma árvore e lhe comprando picolés até que ele se sinta satisfeito. Ao final, Mônica o soca de forma gráfica, revelando assim que estava cumprindo o “último desejo” de Cebolinha antes de levar uma surra. Finalmente, *Oh, que Dia!* (02:30) adapta a história “Oh, que Dia Malavilhoso” (publicada em *Cebolinha* 18, de junho de 1974) e é o curta-metragem mais

antigo distribuído de forma oficial pela Mauricio de Sousa Produções. Em uma série de *gags* irônicas, Cebolinha enfrenta diversos contratempos após declamar a exclamação do título.

O quinto curta-metragem deste período, ausente dos rolos de Super 8 e provavelmente finalizado em 1981, é *O Grande Show* (04:40), no qual Cebolinha e Cascão tentam enganar Mônica com uma série de truques em um show de mágicas.



Figura 24: Mauricio de Sousa posa com parte da equipe de animação da Black & White & Color em foto de setembro de 1980. Ele ostenta a medalha de ouro “Honra ao Mérito Artístico à Mônica”, entregue pela Câmara Municipal de São Paulo em homenagem aos dez anos de publicação da revista Mônica.

A partir dos créditos finais do VHS de *As Novas Aventuras de Turma da Mônica* (1986), onde posteriormente os quatro curtas-metragens de 1980 e 1981 foram relançados pela primeira vez, é possível listar a parte central da equipe técnica responsável e ter uma ideia dos profissionais que trabalharam para o estúdio neste período. Mauricio, Marcio de Sousa e Reinaldo Waisman assinavam os argumentos e o roteiro dos episódios, enquanto Eduardo Leão Waisman e Vinícius Pastana eram responsáveis pela trilha musical. Os animadores Mário Lantana e Paulo José dividiam a Direção Artística e Planejamento de Animação, respectivamente. Somando-se a outros profissionais do estúdio envolvidos indiretamente com as animações (como intervaladores, cenaristas, arte-finalistas), a Black & White & Color a esta altura envolvia o trabalho de 50 profissionais.

Mário Lantana, profissional de grande experiência, foi contemporâneo de Guy Lebrun e Ruy Perotti nos primórdios do mercado de animação publicitária no país, trabalhando no ramo desde a década de 1950. Assim Zanith descreve seu currículo e método de trabalho ao lado de Paulo José, em matéria do *Jornal do Brasil* em 1980:

A partir de um tablôide dominical, eles se ocupam do *storyboard*, método que separa esboços de uma sequência, que são pregadas num quadro (*board*). Para cada desenho de dois minutos, são necessários 1 mil 200 desenhos, num total de 2 mil 880 fotogramas. [...] Mário Lantana, italiano de nascimento, ex-agrimensor em seu país de origem, 58 anos, é um dos pioneiros em animação no Brasil. Ele foi responsável, por exemplo, pelos comerciais exibidos nos primeiros anos de funcionamento da televisão. “Naquele tempo, mostrávamos um homem espirrando na chuva, vento nas árvores e em seguida o medicamento Licor de Cacau Xavier, sempre com base no *jingle* já utilizado nas emissoras de rádio”. Diretor de Animação dos estúdios de Mauricio, Lantana tem um método muito pessoal de trabalho. Músico, embora prefira que não falem nisto, ele utiliza um metrônomo para marcar o número exato de movimentos da Mônica, Cebolinha, Floquinho etc., mas anota isso no *storyboard* com notas musicais; até as pausas do movimento do desenho animado são anotadas com indicação normalmente empregadas em música. “O desenho animado tem uma relação íntima com a música. É aquilo que chamamos *timing*”, comenta Lantana. Seu colega de trabalho, Paulo José, é responsável pelo roteiro e *storyboard* e traz em seu currículo, uma passagem como locutor de rádio e ator teatral, depois argumentista das histórias do Pererê de Ziraldo e dos personagens de Hanna-Barbera para a Editora Abril. (ZANITH, 1980).



Figura 25: Os animadores Paulo José da Silva, à esquerda, e Francisco Sá Godinho, o Kico, à direita. Ambos aparecem trabalhando na Black & White & Color dispostos em frente às suas respectivas mesas de luz, pranchetas especiais para animação. A segunda foto é datada de abril de 1981.

Paulo José, de múltiplas experiências profissionais além da animação, vinha da escola de Guy Lebrun, e, em entrevista a Marcos Massolini (2018) explana com mais detalhes sobre o início de sua carreira como ator, ilustrador e, finalmente, animador.

Eu lia muitos gibis quando criança porque gostava de desenhar. Pra mim era um *hobby*, coisa que fazia o tempo todo, sempre que tinha um lápis e papel à mão. Mas nunca me passara pela cabeça que um dia viria ser um desenhista. Eu queria mesmo era ser um ator. E foi assim que comecei... Meu primeiro emprego foi como ator na TV Rádio Clube de Pernambuco e como locutor na rádio

Tamandaré do Recife. Na TV, interpretaria um herói do seriado “O Gavião”, transmitido duas vezes por semana ao vivo (na época tudo era transmitido ao vivo, não se gravava nada). Eu estava com 17 anos, embora parecesse ser mais velho graças ao halterofilismo que praticava e que me dera um corpo de super-herói. Talvez por isto, tenha sido escolhido para o papel do Gavião, um herói que usava uma roupa plagiada do Fantasma (criação do Lee Falk) e também dublê de inspetor de polícia, que se fantasiava como Gavião quando queria agir contra os bandidos sem precisar seguir os preceitos da lei. Era um misto de Fantasma com o Spirit do Will Eisner. Com o advento das transmissões via Embratel, o mercado de trabalho para atores no Recife se fechou, pois quase todos os programas da televisão eram realizados no Rio e São Paulo. Assim como tantos outros atores, imigrei para São Paulo, onde trabalhei como dublador e locutor de rádio.

Um dia, o Renato Mello, um antigo colega do Recife que na ocasião trabalhava como diretor de criação de uma agência de publicidade, sabendo que eu gostava de desenhar, me convidou para conhecer os Studios Guy, que animava os comerciais do Arroz Brejeiro de sua agência, comerciais de grande sucesso na época. O Guy Lebrun foi também o primeiro a animar a Mônica do Mauricio. Fiquei maravilhado com todo processo de se fazer um desenho animado. Aproveitei a oportunidade e pedi ao Guy uma chance. Fiz um teste e comecei como aprendiz de animador durante um período, pois noutro trabalhava como locutor numa emissora de rádio local. Com o tempo o Guy me convidou para trabalhar em tempo integral na produtora. Assim sendo, profissionalmente eu comecei como animador. (MASSOLINI, s.d. Disponível em <<http://coleccionadoresdehq.com.br/entrevista-a-arte-de-paulo-jose/>>).

O suporte do cinema acabaria por se tornar pouco tempo depois o grande trunfo de Mauricio para a expansão de atribuições de seu estúdio – e a antecipação de um projeto de longa-metragem, que ainda lhe parecia distante. Enquanto seu estúdio encerrava a produção do quarto curta-metragem e começava o desenvolvimento do quinto (*Um Amor de Ratinho*, a ser abordado no próximo capítulo), o filme conjunto de Walbercy Ribas, Luiz Briquet e Clóvis Vieira, que havia chegado a prometer sua estreia entre o final de 1980 e março de 1981, estagnava em questões financeiras.

A Embrafilme, em fevereiro de 1980, havia apenas liberado a cada um dos diretores da antologia Cr\$ 800 mil, valor que, sem as devidas correções monetárias, começava a se revelar insuficiente para financiar a animação com a qualidade desejada pelos diretores. Em julho do mesmo ano, Ribas declarava em entrevista a Alberto Beutenmuller e Luiz Henrique Romagnoli ao *Jornal do Brasil* que “o adiantamento que conseguimos da coprodutora (Cr\$ 2 milhões) equivale a apenas 20% do que se pode considerar razoavelmente folgado para um empreendimento dessa natureza”. Briquet e Vieira acabariam por abandonar seus projetos, restando a Ribas recomeçar seu filme do zero. O conceito de *O Menino e o Rei* foi reformulado em 1982 como um projeto de longa-metragem, o qual Ribas tentou por vários anos viabilizar pelos mais diversos formatos - um desenvolvimento longo e difícil, que se estenderia por diversas versões por cerca de 20 anos, até finalmente ser realizado com o nome *O Grilo Feliz* (2001).

Ao mesmo tempo, a excelente trajetória internacional do curta-metragem *Meow* de Marcos Magalhães, um filme autoral independente beneficiado pela divulgação internacional

da Embrafilme e vencedor do Prêmio Especial do Júri para Filme de Curta-Metragem no Festival de Cannes, serviu como um incentivo para que a Embrafilme repensasse suas estratégias com financiamento de animação. Em busca de uma coprodução de maior estabilidade e garantia, o Quarto Filme de Animação Brasileiro acabaria por mudar de mãos.

Enquanto isso, os trabalhos da Black & White & Color começavam a ser influenciados por um novo protegido de Mauricio de Sousa: o então namorado de Mônica Sousa, sua filha.

Dois anos antes de decidir fazer o filme [por volta de 1980], Mônica, minha segunda filha, tinha começado a namorar um jovem estudante de Economia de 22 anos chamado Marcos Saraiva. Simpatizei com o rapaz, que eu chamava de senhor como gozação. Convidei-o a trabalhar na empresa. Ele progrediu rápido. Começou na Loja da Mônica, pouco depois passou a ser meu assistente pessoal e em seguida foi destacado para o departamento comercial. Foi Marcos quem conseguiu que a caderneta de poupança Haspa se tornasse cliente da Mauricio de Sousa Produções. Dos 10 anúncios televisivos mensais que o Black & White & Color fazia, ainda na época da meia dúzia de funcionários, Marcos supervisionava a maioria. Muitas vezes ele prometia ao cliente que o filminho ficaria pronto em duas semanas, mas a produtora não entregava no prazo. Como seu nome estava em jogo, ele começou a se meter na linha de produção para organizar e acelerar os processos. Gostei ainda mais do estilo do rapaz e, já que levava jeito para aquilo, o promovi a gerente executivo do Black & White & Color. Juntos, começamos a desenvolver a produção de *As aventuras da Turma da Mônica*, como decidi batizar o filme. (SOUSA, 2017, p. 182).

Chega-se, assim, ao primeiro momento de virada do estúdio, quando os trabalhos efetivamente começam em seu primeiro projeto de grande escala. Consta-se no registro da base de dados de filmografia da Cinemateca Brasileira que *As Aventuras da Turma da Mônica* entrou em produção em dezembro de 1981, com suas “filmagens” iniciando-se em fevereiro do ano seguinte.

2- A FASE DOS LONGAS-METRAGENS (1982-1985)

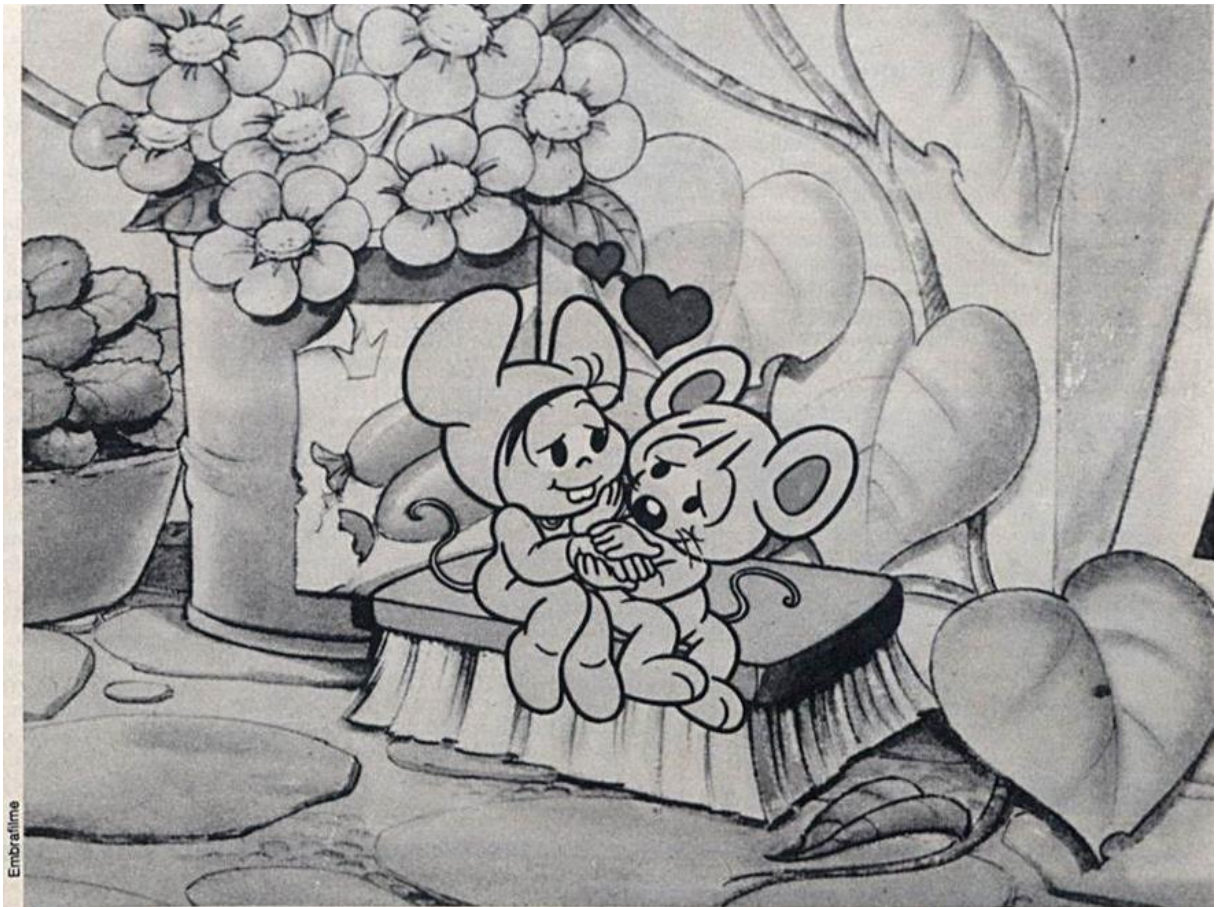


Figura 26: Arte de divulgação de *Um Amor de Ratinho* (*As Aventuras da Turma da Mônica*, 1982), inicialmente desenvolvido como curta-metragem independente, sob direção artística de Mário Lantana e Paulo José.

“*As Aventuras da Turma da Mônica* quase não fica pronto a tempo. O filme precisaria ser lançado até dezembro de 1982 para ser economicamente viável. Um grupo de empresários que iria financiar 70% do filme recusou a proposta, e foi uma conversa com a Embrafilme que garantiu a realização do primeiro longa-metragem da Turma da Mônica” (SAMPA, 1991).

Em um texto de “bastidores” não assinado, direcionado ao público infantil e publicado em uma revista temática licenciada pela Editora Sampa cerca de dez anos após o lançamento do filme, o processo de produção de *As Aventuras da Turma da Mônica* é resumido a um vago parágrafo, mas que serve como uma boa síntese introdutória de quais foram as dificuldades principais que a Black & White & Color enfrentou para a viabilização dos projetos de longa-metragem desenvolvidos internamente entre os anos de 1982 e 1985.

Todos os filmes discutidos neste capítulo foram projetos essenciais no desenvolvimento da linguagem audiovisual própria da Black & White & Color, ao mesmo tempo que funcionaram como aprendizado, na prática, de métodos de trabalho em cada vez maior escala para tornar viável a produção regular anual de filmes animados, com distribuição garantida e um público-alvo claramente definido. Uma experiência relevante a ser levantada não apenas para o cinema de animação brasileiro, mas também para a do cinema brasileiro como um todo.

2.1- *As Aventuras da Turma da Mônica (1982)*



Figura 27: Arte de divulgação de *O Império Empacota* (*As Aventuras da Turma da Mônica*, 1982).

A falta de registros oficiais de produção e a dependência de memórias e relatos de época fazem com que existam divergências entre as versões narradas por diferentes fontes, mas um ponto em comum entre elas sobre a viabilização de *As Aventuras da Turma da Mônica* reside na importância que a entrada da Embrafilme teve no longa-metragem e seu lançamento nos cinemas.

A animadora Glória Costa entrou nos Estúdios Mauricio de Sousa em 1980 como ilustradora e se transferiu para a Black & White & Color no ano seguinte, após uma temporada de treinamento interno e serviços na seção de passatempos dos gibis. Ela relata a data em que Mauricio anunciou internamente a produção do filme, que foi sua motivação para a mudança de setor na empresa: “[...] de repente, o Mauricio entra e pede a atenção de todos.

Ele vinha com mais algumas pessoas do departamento de merchandising. Eles se espalharam e começou uma reunião. E a notícia que nos foi passada era que o Mauricio assinara contrato com a Embrafilme para fazer filmes de animação!” (COSTA, 2013).

Costa menciona ainda que, empolgado pela notícia, Mauricio chegou a dizer que queria fazer dez filmes a partir deste acordo, um por ano. E que, “[...] no começo do ano seguinte [1982], estaríamos em plena produção para entregar um longa-metragem de animação clássica até o final do ano, para ser posto nos cinemas para o Natal” (COSTA, 2013). Costa seria treinada por Mário Lantana e, durante *As Aventuras da Turma da Mônica*, seria sua assistente de animação, trabalhando na intervalação²¹ das cenas de seu mentor.

No entanto, em depoimento a Luís Colombini, Mauricio de Sousa (2017) diz que a estatal entrou no projeto já com o filme em estágio avançado de produção, com cerca de metade do filme já pronto. “Do início do projeto ao arremate do último dos 45 mil fotogramas, investi, sozinho, 100 milhões de cruzeiros, algo como 6 milhões de reais em dinheiro de hoje”. Somando este relato com a citação do texto de bastidores, é possível dizer que Mauricio contava como certo o investimento do grupo de empresários mencionado no início deste capítulo e, enquanto o dinheiro não saísse, o projeto estava sendo bancado pelo caixa do estúdio.

A versão de Mauricio sugere ainda que foi a Embrafilme quem entrou em contato inicial com o estúdio, interessada em patrocinar e distribuir o filme como parte de um esforço interno de se desvincular de “filmes de viés esquerdista ou de apelo sexual” e valorizar a produção de filmes “voltados para a família”. Acompanhado de seu genro e diretor da Black & White & Color, Marcos Urbani Saraiva, Mauricio foi pessoalmente à sede da Embrafilme conversar sobre o acordo.

Fomos muito mal recebidos. Um funcionário nos recepcionou no corredor. De pé, expliquei que tinha recebido um telefonema e que tinha interesse, sim, em que a estatal apoiasse financeiramente o filme e também o distribuísse. Contei que tinha feito os cálculos e que seria excelente se a Embrafilme bancasse 40% do orçamento total da produção, o que poderia ser feito como adiantamento de bilheteria.

Com uma má vontade oceânica, o cara começou a nos enrolar, dizendo que não sabia, que precisava consultar as instâncias superiores, a fila era longa, veja bem, tem gente que está esperando há meses e coisa e tal. Marcos se irritou com a lenga-lenga. Disse ao homem que esperaríamos apenas 24 horas por uma resposta. Se ela não viesse nesse prazo, a Embrafilme perderia a oportunidade de apoiar a primeira animação comercial colorida de longa duração da história do país. E fomos embora.

²¹ Intervalação (ou Intercalação) corresponde à composição dos *frames* intermediários entre as poses principais que compõem uma cena. Neste caso, são os desenhos adicionais que completam o movimento e o ritmo definidos pelo animador principal, que geralmente delega este serviço a profissionais iniciantes, como treinamento para exercitar a consistência do seu trabalho. Em animações modernas, dependendo do caso, a intervalação também pode ser realizada automaticamente por comandos do programa de computador.

Antes de seguir para o aeroporto, paramos no bar de esquina para tomar um café. Depois do primeiro gole, olhei para Marcos e perguntei:

– O senhor enlouqueceu?

– Não, seu Mauricio. Os caras telefonam, convidam para vir aqui e depois ficam com essa palhaçada no corredor. A gente precisa do dinheiro, mas não tem cabimento passar por humilhação para consegui-lo.

Bem, não havia mais o que fazer. Agora era esperar. Voltamos a São Paulo. No dia seguinte, uma quinta-feira, o telefone tocou na produtora. Era o funcionário da Embrafilme, aquele do corredor, perguntando todo polido se eu podia receber o pessoal deles para a assinatura do contrato, nos termos que eu tinha sugerido. Na sexta, diante de três diretores da estatal, assinei o acordo de financiamento e distribuição do meu filme. (SOUSA, 2017, pp.184-185)

De toda forma, é fato que o enredo de *As Aventuras da Turma da Mônica* foi construído utilizando-se, como ponto de partida, de materiais que já estavam em desenvolvimento no estúdio antes da produção do longa começar oficialmente. Um de seus quatro segmentos principais de animação já estava em produção antes do filme como curta-metragem independente, e outro havia iniciado desenvolvimento em 1978. Ambos evoluíram em formato e duração, convertendo-se em segmentos de um longa-metragem.

2.1.1- Um Amor de Ratinho

Durante uma festa à fantasia na casa de Franjinha, Mônica, disfarçada de ratinha cor-de-rosa, acidentalmente é miniaturizada por uma de suas invenções. Enquanto procura por ajuda, Mônica acaba por salvar um ratinho encurralado no jardim, que, acreditando que Mônica seja uma ratinha como ele, a leva para conhecer sua comunidade. Mônica ajuda o reino dos ratinhos a se livrarem da tirania de um grupo de gatos ameaçadores, e, vitoriosos, todos comemoram com uma festa. Quando o efeito da máquina finalmente acaba e Mônica volta ao normal, o ratinho apaixonado, que estava prestes a se declarar, cai em desgosto, inconformado com a perda de sua amada.

A animação de *Um Amor de Ratinho*, a segunda das quatro histórias do longa-metragem, começou antes de *As Aventuras da Turma da Mônica* entrar oficialmente em produção - seria, originalmente, o quinto curta animado independente da Turma da Mônica produzido pela Black & White & Color. “A primeira história foi originalmente feita para a TV, com cinco minutos depois ampliados para 7 e reestruturada para 15 quando se decidiu, a partir dela, começar o desenho longo” (FASSONI, 1982). Após a mudança de planos, a reformulação do curta-metragem se estendeu durante o ano de 1982. Os elementos novos incluídos ao enredo e novas sequências triplicaram sua duração, chegando a 14:40 minutos em sua versão final.



Figura 28: Arte de divulgação de *Um Amor de Ratinho* (*As Aventuras da Turma da Mônica*, 1982).

Como consequência, a adaptação de Mauricio de Sousa e Reinaldo Weisman introduz um ato final substancialmente diferente da história original, publicada em *Mônica 99* (Editora Abril, Julho de 1978). O ponto de virada ocorre quando Mônica recebe um presente do ratinho: um brinco que ela havia perdido. Enquanto o ato, nos quadrinhos, se revela como um pedido de casamento e desencadeia imediatamente o retorno de Mônica ao tamanho normal, a contraparte animada protela este momento e concentra na metade final da história três novas sequências de expansão do enredo, todas de fundo musical: a festa dos ratinhos (animada por Paulo José); o sonho de amor do ratinho, que desencadeia o beijo que faz Mônica voltar ao normal; e a dança final de abandono (animada por Mário Lantana).

Ele [Lantana] ficava solfejando a marcha fúnebre e desenhando na sua mesa. Às vezes levantava, caminhava pela sala, de um lado para outro, sua expressão era de preocupado, sério, muito concentrado. [...] A cena demorou para ser feita, é um trecho longo de um ratinho que estava desapontado por perder a suposta namoradinha. Ele caminha e tem momentos em que, se você desligar o som e cantarolar a marcha fúnebre, vai notar que o personagem está andando dentro do compasso da música clássica que ele solfejava. (COSTA, 2011)

As modificações acabaram por trazer uma resolução diferente para a história amorosa do ratinho. Na história em quadrinhos original, ele recebia uma foto de presente da Mônica de volta ao seu tamanho normal, que retorna para a Festa à Fantasia com o brinco em suas orelhas de ratinho. Ficava assim sugerido que ela havia aceitado o pedido de casamento, apesar de tudo. A animação, por sua vez, faz Mônica ignorar por completo o ratinho depois da transformação. Em compensação, após externar pela dança seu sofrimento pela perda de Mônica, o ratinho acaba por encontrar uma nova parceira, presa em uma ratoeira: uma ratinha de vestido vermelho e “cabelos de banana”, muito parecida com sua paixão anterior.

2.1.2- O Império Empacota



Figura 29: O animador Mário Lantana trabalhando em cena do segmento *O Império Empacota* (*As Aventuras da Turma da Mônica*, 1982) acompanhado por maquetes de referência.

A quarta história do filme começa quando um soldado coelho-robô extraterrestre invade o quarto de Cebolinha, que, sem perceber sua presença, lhe nocauteia sucessivamente em meio às rotinas matinais. Cebolinha e Mônica acabam descobrindo o robô após o confundirem com Sansão - ao qual o robô pensa ser um de seus parceiros soldados, mantido refém pelos humanos. Cebolinha e Mônica acabam por ser abduzidos pela nave-mãe extraterrestre, e Mônica é imobilizada em um embrulho de presente, ficando inconsciente.

É quando o verdadeiro vilão da história se revela para as crianças: Lord Coelho, o chefe dos robôs e um extraterrestre complexado com sua altura, que deseja dominar a Terra e empacotar seus habitantes, transformando o planeta em uma grande plantação de cenouras. Cebolinha resgata Mônica e foge da nave, pilotando uma pequena nave-filha. Após uma perseguição espacial, Cebolinha desnorreia a nave de Lord Coelho com uma cenoura gigante e se livra do vilão. Enquanto volta à Terra, Cebolinha, triste, lamenta não saber como acordar Mônica do transe em que entrou ao ser empacotada – até que uns nós na orelha do seu coelhinho a fazem despertar, furiosa.

O Império Empacota reaproveitou parte dos conceitos desenvolvidos por Márcio de Sousa e Eduardo Leão Waisman para o curta-metragem não-realizado de 1978 *Mônica e o Invasor das Estrelas*, com seu enredo retrabalhado e expandido para priorizar os elementos de aventura espacial. No entanto, sem ter ainda animação finalizada ao início da produção do

filme, demandou maior esforço de desenvolvimento para se adaptar ao formato do cinema e sua nova duração, de 15 minutos. Para tornarem realistas elementos de natureza tridimensional, como as naves espaciais, foram experimentadas técnicas rudimentares de efeitos especiais de referência para tradução em animação²² - elementos práticos por certo inspirados pelos que viabilizaram o filme referenciado nas duas versões do projeto e no visual do vilão Lord Coelhão: o cultuado *Guerra nas Estrelas* (1977) de George Lucas.

Marcos Saraiva inventou maquetes, engenhocas e sistemas para obter os efeitos que queríamos. Num deles, por exemplo, criou um carrinho que se movimentava num trilho pregado no teto. Nesse carrinho havia um fio invisível na ponta do qual estava a maquete de uma nave espacial. Embaixo, sustentada por uma haste invisível, havia outra engenhoca que fazia outra maquete se movimentar ao redor da primeira. (SOUSA, 2017, p.184)

Mesmo um elemento supostamente mais simples da mesma história também demandou testes visuais para servirem como referência da animação. Quando Mônica é “embalada” pelo raio empacotador do Lord Coelhão, ela é paralisada e ganha a forma de um grande cubo rígido, apenas com a cabeça projetada para fora. Durante parte do curta, esta caixa ainda é carregada por Cebolinha na fuga da nave do vilão, e é apresentada por vários ângulos diferentes, que demandavam um estudo mais detalhado sobre como traduzir a Mônica “empacotada” em desenhos de forma visualmente coerente. “Fizeram a cabeça da Mônica de massa e encaixaram num cubo nas proporções dela, e o Lantana assumiu a execução dessa animação. Toda a sequência em que o Cebolinha corre com a caixa, cai no abismo e essa caixa flutua dentro da nave de fuga, foi feita pelo meu animador favorito” (COSTA, 2011).

2.1.3- Outras Histórias

Aos dois segmentos, somaram-se duas histórias novas e uma trama paralela, apresentada em *live-action*, com a função de costurar tudo em um enredo único. Entre cada segmento, Mauricio de Sousa reivindica sua posição de criador dos personagens ao atuar como ele mesmo, a partir de uma premissa metalinguística: ele deseja fazer um filme da Turma da Mônica, mas qual seria a história? Enquanto pensa nas possibilidades em seu escritório de trabalho, ele interage com a Turma e os apresenta ao público - apesar de Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali não lhe darem atenção, sempre ocupados com seus próprios

²² As maquetes são creditadas no filme original a Ives Ribeiro, Paulo Todorovic e Pedro Todorovic Filho (confeção) e Carlos Alberto Silva (Carlão, finalização).

afazeres. As duas histórias adicionais, com versões em animação desenvolvidas especialmente para *As Aventuras da Turma da Mônica*, são *Plano Infalível* e *A Ermitã*.

Plano Infalível (15:14 minutos) é a primeira história do filme e apresenta uma série de *gags* costurada por planos de Cebolinha e números musicais, adaptados das músicas-tema de Gaó Gurgel, Mauricio de Sousa e Wilma Camargo originais do disco *A Bandinha da Turma da Mônica*, de 1971. Essencialmente, é uma história de introdução à Turma da Mônica, cuja função é estabelecer ao espectador novo a personalidade de cada um.

Enquanto “*Mônica*” dança e canta sobre ser “dentucinha e sabichona”, “teimosa e mandona”, bate nos meninos e fofoca com as meninas, Cebolinha e Cascão se dedicam a desenhar uma caricatura da amiga em um muro, rindo de cada detalhe que incluem para atazanar a amiga. “*Cebolinha*” canta sobre trocar as letras, não falar bem e apresenta Floquinho, seu cachorro de estimação – até que Mônica descobre a travessura dos amigos e revida, batendo nos meninos até se dar por satisfeita. Cebolinha, em resposta, começa a pensar em uma maneira para derrotá-la e se tornar o “Dono da Rua”.

O primeiro dos planos infalíveis se chama “Pizza a Jato”. Enquanto “*Magali*” é apresentada, Cebolinha projeta uma máquina de Rube Goldberg²³ para ser ativada pela gulodice da amiga para melancias. Uma reação em cadeia é ativada para culminar com Mônica levando uma pizza na cara. Quem acaba sendo atingido, no entanto, é o próprio Cebolinha.

O segundo plano, “*Mônica na Jaula*”, por sua vez, começa com a apresentação musical da mascote da turma, o cachorro “*Bidu*”. Ele é usado como isca para ativar um jogo de roldanas no meio da rua que ativam uma jaula de passarinho gigante, a ser derrubada em cima de Mônica. No entanto, as roldanas travam no momento mais importante, e o plano fracassa. Cebolinha desiste da jaula e recorre à ajuda de Franjinha para um terceiro plano.

Franjinha projeta uma flor que espirra água quando cheirada. Enquanto explica sua invenção para Cebolinha, a história se dispersa por algumas vezes: a quarta parede é quebrada por um pato que aparece em cena para dançar e uma lagarta que faz números de mágica. Conscientes que perderam a atenção do espectador, Cebolinha e Franjinha interrompem o roteiro repetidas vezes para expulsar os penetras de cena.

²³ Mecanismo ativado por reações em cadeia exageradamente complicadas e cômicas, geralmente com a finalidade de realizar uma tarefa simples. Este nome é uma referência à obra do cartunista e animador norte-americano Rube Goldberg (1883-1970), que popularizou tais invenções através das tiras de jornal de seu personagem Professor Lucifer G. Butts, A. K., criado em 1928.

“*Cascão*” performa sua canção-tema sobre medo de água enquanto se esquia de poças, fontes, chuveiros e uma nuvem de chuva carregada, quando Cebolinha o convoca para ativar a flor. Após uma série de mal-entendidos, a flor esguicha a água quando Mônica tenta cheirá-la. O plano finalmente dá certo e Mônica é “derrotada”. Porém, Cebolinha e Cascão, enquanto saboreiam a vitória e riem da cara de Mônica, não percebem que pararam embaixo da jaula travada do plano anterior. O pouso de um mosquito ativa a armadilha e prende todos na jaula de passarinho. Inevitavelmente, os meninos, sem ter como fugir, apanham no final.

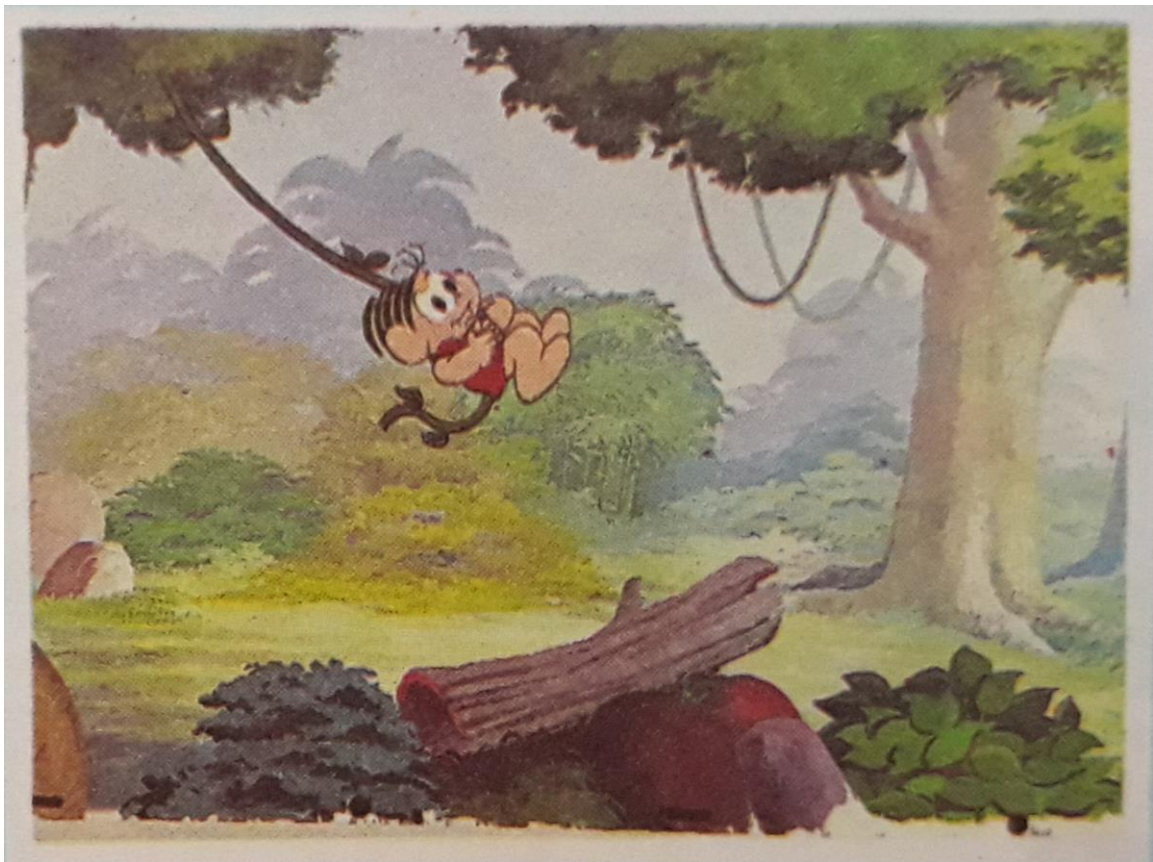


Figura 30: Arte original de *A Ermitã* (*As Aventuras da Turma da Mônica*, 1982). Mônica e os cipós estão pintados em uma folha de acetato transparente e dispostos sobre um fragmento de cenário do filme, que por sua vez foi pintado em uma camada separada de papel especial para animação. Abaixo, podem ser notados os furos no papel em padrão ACME, necessários para estabilizar a imagem durante a filmagem dos desenhos.

A Ermitã, com 16:30 minutos de duração, é a terceira história do filme e adapta sua contraparte publicada em *Mônica 6* (Editora Abril, outubro de 1970) de forma literal e quase sem alterações - inclusive preservando um elemento atualmente desconsiderado do cânone das histórias em quadrinhos e animações: nesta história, Mônica não cresceu junto de seus

amigos, sendo ainda uma “novata” sem tanta intimidade com as demais crianças da rua. A sensação de não-pertencimento da Mônica à turma é central à história e pauta suas ações.

No dia de aniversário de sua mudança para a rua, Cebolinha, Cascão, Magali, Anjinho e Franjinha preparam uma festa para comemorar, mas não querem que Mônica descubra. Para isso, começam a ignorá-la, tratando-a com súbita indiferença. Só que as crianças exageram no tom: Magali diz para Mônica que elas nunca foram melhores amigas; Floquinho urina em seus pés. Sem entender o que está acontecendo, Mônica se convence de que “perdeu seu charme” e que até mesmo sua mãe se desinteressou por ela. Ao ver uma reportagem sobre um ermitão, decide seguir seu exemplo e “fugir para as montanhas” – na verdade, um bosque próximo ao Rio do Papagaio. Ela deixa em seu quarto um mapa e um bilhete para a mãe.

Um segmento exclusivo da animação traz um número musical com a canção *Vou Subindo* (Mauricio de Sousa, Márcio de Sousa e Yara Maura Silva), cantada enquanto Mônica desbrava o bosque e interage com os animais, até encontrar uma caverna, onde se isola, vestida conforme a ocasião: uma “fantasia de menina da idade da pedra” com uma flor na cabeça, que acaba por remeter ligeiramente ao visual *hippie*.

Ao perceberem que Mônica sumiu por ter se sentido excluída da turma, as crianças se perguntam para onde ela teria ido, e Magali lembra que sua amiga sempre quis conhecer as montanhas. Eles decidem procurá-la no bosque, e se deparam com as placas colocadas por Mônica nos arredores da caverna, recomendando distância da “Menina-Fera”, que amedronta todos com seus gritos (na verdade são os soluços de Mônica, chorando por se sentir solitária).

Cansadas, as crianças montam um piquenique próximo da caverna com o bolo e as comidas que usariam na festa-surpresa da Mônica. Ela decide espantá-los, fantasiada como Menina-Fera, e consegue fazer todos abandonarem suas coisas. É quando Mônica se depara com um pedido de desculpas escrito no bolo e, percebendo que toda a situação havia sido um mal-entendido, desiste do exílio e vai atrás dos amigos. Na caverna, uma Menina-Fera de verdade surge e aproveita o piquenique abandonado.

Ao final do último curta-metragem apresentado no filme, *O Império Empacota*, a turma finalmente se reúne no escritório de Mauricio, que interage com os desenhos animados. Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali enfim se dizem prontos para começar o filme, mas Mauricio os surpreende ao dizer que ele já está pronto: as quatro aventuras pelas quais os quatro passaram durante a última hora formaram a história que ele tanto procurava.

As Aventuras da Turma da Mônica se encerra, desta forma, abraçando um tom metalinguístico que funciona como comentário interno sutil sobre sua própria realização: na

visão particular representada por Mauricio, as grandes histórias para um filme da Turma da Mônica já estavam pelo caminho, sejam elas nos gibis, nos discos, nos projetos que o estúdio construiu em seus primeiros anos. Tal reverência à própria História dos personagens se estende aos créditos iniciais, que apresentam quadros com a evolução do traço da Turma da Mônica desde sua criação nos quadrinhos. O filme se define assim como a tradução cinematográfica de uma revista dos personagens, ciente de sua própria natureza – e posicionando sua própria existência como a linha de chegada de uma trajetória bem-sucedida.

2.1.4- Equipe e Produção

Os quatro segmentos de *As Aventuras da Turma da Mônica* chegaram ao ponto de serem produzidos de forma simultânea, divididos em núcleos para cada estágio de produção. Ainda assim, *As Aventuras da Turma da Mônica* teve uma equipe de animadores enxuta para os padrões de longa-metragem comercial. Seis animadores fizeram o trabalho principal do longa-metragem: Airon Barreto de Lacerda, Alexandre Calheiros, Francisco Sá Godinho (Kico), Itsuo Nakashima, Mário Lantana e Paulo José.

A eles se juntaram mais sete animadores-assistentes, que faziam a interalação: Ari Nicolosi Mota, Glória Gonçalves da Cunha Costa, Marco Antônio G. Gomes, Maria Elena M. Ares, Mário Mattoso Neto (Marião), Mário Roberto Galindo e Rosana Munhoz Silva. O roteirista Reinaldo Weisman foi também creditado pelo *storyboard*, enquanto José Márcio Nicolosi de Melo desenvolveu o chamado *layout* de cena.

O trabalho desta equipe era entregue a outras frentes de trabalho, que faziam os estágios seguintes de acabamento da animação: *cleaning* (limpeza dos traços no papel), arte-final, cenários, pintura de acetatos, fotografia e finalização. “Conforme o filme andava, o Black & White & Color chegou a ter mais de 100 funcionários, tornando-se o maior do gênero na América Latina (SOUSA, 2017)”, agora ocupando um andar inteiro do prédio da Mauricio de Sousa Produções, dentro das dependências da Folha de São Paulo cedidas por Octávio Frias. À Folha, Eduardo Leão Weisman, diretor de produção, relata que “a velha fórmula das produtoras de comerciais não se adaptaria ao esquema de longa-metragem. Tínhamos um prazo estabelecido, e dezembro era a data fatal para que o filme não se tornasse antieconômico. Fomos então forçados a criar uma estrutura que agilizasse a produção” (FASSONI, 1982). Além disso, a produção de comerciais não cessou durante a produção de *As Aventuras da Turma da Mônica* e posteriores. Com prazos urgentes, eles acabavam por

assumir prioridade e dividir tempo e animadores com a produção do longa, não raro se acumulando em tempo extra fora do expediente. Segundo Costa (2013):

Para ser animador, ou mesmo assistente de animação, era preciso treino e muita observação. Ser capaz de se integrar na equipe e fazer o mesmo personagem do *model sheet* era imprescindível. Capacidade de desenhar o movimento, ter noção de tempo. E tudo era feito à mão, primeiramente no papel e depois filetava-se cada folha de papel, transferindo para um acetato [era feita a cópia dos desenhos finalizados em nanquim nas folhas transparentes].

Depois do filete, as cores, produzidas no próprio estúdio com tinta de parede de boa qualidade e com corantes dosados por um dos integrantes da equipe de arte-final. Cenários eram pintados em papel Fabriano ou Schoeller.

Equipe grande, prazos curtos, muito trabalho e muita criatividade para tudo sair no prazo... ou quase! As produções eram intensas e sempre se varava noite para entregar no prazo estabelecido. Às vezes, faltavam 2 horas para [o comercial] entrar no ar e a película chegava do laboratório para checagem, para ver se tudo saía de acordo com o planejado nos *storyboards* e se as falas coincidiam com os lábios dos personagens.

Se houvesse um erro sequer, outra filmagem era feita. E outra revelação na Kodak e... enquanto isso corriam para levar o filme imperfeito, para cumprir o prazo de entrega e com a promessa de voltar dali a 24 horas, com outro rolo corrigido. E outra noite insone, até a correção ficar pronta e ser entregue o novo rolo de filme 35mm.

A média de produção do estúdio, à época declarada por Weisman, era de 36 segundos diários. Trata-se de uma frente assustadoramente alta, mesmo para os padrões atuais de um estúdio comercial atual de séries de animação, que trabalha com metas de 5 a 7 segundos por dia. Dentro da comparação da época, a chamada “linha de montagem” da Black & White & Color fazia em um dia o volume o que um estúdio de animação de comerciais de São Paulo levaria “perto de um mês de trabalho” para alcançar. O filme completo formaria 80 minutos de animação, “com 120 mil desenhos, 500 cenários, mais de 100 tonalidades de tintas” (que, à falta de similares brasileiros, eram usadas tintas tradicionais de parede) “e a pintura de 45 mil acetatos” (FASSONI, 1982). “Uma vez, chegamos a comprá-lo do Exército, que usava acetato, material altamente inflamável, para fabricar espoleta. Veio até com o selo das Forças Armadas. Quando raspamos o tacho do mercado nacional, continuamos à caça no exterior. Acabamos comprando na Inglaterra, mais uma vez de um fornecedor dos estúdios americanos, pagando uma pequena fortuna em frete e impostos (SOUSA, 2017, p.183)”.

O trabalho ainda tinha as dificuldades técnicas específicas da época. Na falta de equipamentos práticos para checagem do trabalho, a simples revisão do material animado, para a maior parte dos animadores, se tornava uma saga em si mesma. Segundo Costa (2011):

Se você quisesse fazer um teste de filmagem da sua cena para ter certeza de que o movimento estava correto, se o "timing" (as marcações de tempos) tinham ficado OK, era preciso fazer uma filmagem com filme Super8, que, para quem não sabe, era um película de 8mm. Filmado, era preciso mandar

revelar na Kodak e esperava-se 15 dias para ver o resultado... detalhe: não havia laboratório de revelação no Brasil, o Super8 era enviado para fora do país!

Muitas, senão todas as vezes, os animadores recebiam um comercial para animar e tinham um prazo, em média, de uma semana para fazer a animação e o filme revelado tinha que ser entregue em um mês! Contava-se nesse prazo a marcação de ficha de som, animação e intervalação, arte-final, filmagem, mixagem do som e revelação. Então, na maioria das vezes, descobríamos o que tínhamos feito ao rodar na moviola o filme e o copião com o som... Os animadores se reuniam para assistir e analisar seu trabalho, para na próxima evitar alguma marcação de tempo para os personagens.

Com o orçamento final divulgado à época do lançamento em 120 milhões de cruzeiros, *As Aventuras da Turma da Mônica* conseguiu ser finalizado dentro do prazo e teve seu lançamento no circuito comercial iniciado em 23 de dezembro de 1982 em São Paulo, em um circuito de 80 salas. Nas salas do Rio de Janeiro, o filme entrou em cartaz em 10 de janeiro de 1983. Na semana da estreia, pelos dados de Fassoni para Folha (1982), os números de bilheteria foram bons para superar a competição direta com o lançamento do ano dos estúdios Disney, *O Cão e a Raposa*, ficando atrás apenas de *E.T.: O Extraterrestre* e *Os Trapalhões na Serra Pelada*.

Os dados posteriores referentes à bilheteria, no entanto, não são totalmente precisos. Oficialmente, via Embrafilme, o filme completou sua trajetória com 1.172.020 espectadores, mas estes números são contestados. Mauricio estima um número esperado entre três e quatro milhões de espectadores, e que o retorno de participação na bilheteria foi bem inferior – mas o suficiente para cobrir os custos de produção, com um pequeno lucro. “Fazíamos dezenas de cópias dos filmes, espalhávamos pelo país e os resultados de bilheteria eram medíocres. Era estranho (!). As salas de cinema lotavam com os filmes da Mônica. Mas quando contavam os bilhetes para nos pagar pela exibição, vinham números ridículos. Dava a impressão de que a maior parte da plateia era de fantasmas, que tinham entrado pelas paredes e não pela bilheteria (SOUSA, 2000)”.

Após sua passagem pelos cinemas brasileiros, houve ainda uma sobrevida do filme no mercado exterior, fortemente apoiada em festivais de cinema, mas com lançamento comercial em, ao menos, mais três países – este último, até então um feito inédito para um filme de animação brasileiro. “Além do Brasil, *As Aventuras da Turma da Mônica* já foi exibido em vários países, com distribuição da então Embrafilme. O desenho foi um sucesso na Alemanha (Festival Berlim), França (Festival Cannes e Festival Annecy), Portugal (Festival Lisboa e distribuição em vídeo), Rússia (Festival Moscow), Moçambique (Festival), Argentina (exibição em cinema e distribuição em vídeo), Grécia (exibição em cinema e distribuição em vídeo) e Espanha (Festival Gijon).” (SAMPA, 1991)

2.2- A Princesa e o Robô (1983)



Figura 31: Anúncio de lançamento de *A Princesa e o Robô* no Rio de Janeiro, publicado no *Jornal do Brasil* de 15 de janeiro de 1984. Destaca-se a presença inicial do filme nas principais salas cariocas do circuito de Luis Severiano Ribeiro, o principal do estado, abrangendo as mais diversas regiões da cidade e arredores: Centro (Palácio), Tijuca (Carioca), Zona Sul (São Luiz e Leblon), subúrbio (Ramos) e Niterói (Center 1).

Tão logo *As Aventuras da Turma da Mônica* entrou em cartaz, *Turma da Mônica em A Princesa e o Robô* entrou em produção pela Black & White & Color, agora com a Embrafilme como produtor associado e seguindo os mesmos prazos de entrega (lançamento nas férias escolares do final de ano). Com vinte animadores, aproveitando basicamente a mesma estrutura de equipes e frentes de trabalho já construída no filme anterior, todos passaram a trabalhar agora na realização de um filme de enredo único, com 90 minutos de duração.

Segundo Mauricio, o ponto de partida do projeto foi sua leitura de uma reportagem sobre a chamada estrela pulsar, “que pulsa mesmo e ninguém sabe o que é, podendo, de repente, ser até o coração do universo” (FOLHA, 1984). De fato, apesar de ser o principal ponto de apelo de venda do filme, a *Turma da Mônica em A Princesa e o Robô* assume aqui, excepcionalmente, o papel de personagens coadjuvantes, chegando a ficar totalmente fora de cena por 22 minutos da sua primeira meia-hora.

Durante todo este tempo do filme, a história desenvolvida por Mauricio e Reinaldo Waisman ao lado de Marcos Saraiva, Eduardo Leão Waisman, Itsuo Nakashima e José Márcio Nicolosi expande um universo de novos personagens espaciais, liderados por elementos já

apresentados anteriormente em *O Império Empacota*. Conhecemos o planeta natal do vilão Lord Coelho, chamado Cenourando, que abriga um reinado povoado por coelhos humanoides, de todas as cores e tipos. Próximo da realeza a ponto de se sentir à vontade para manipular o reino aos seus interesses, Lord Coelho vive no castelo do Rei e é acompanhado por sua guarda, composta totalmente por soldados-robôs similares aos apresentados no filme anterior. Da guarda do Rei de Cenourando, por sua vez, surge o herói e protagonista da história: após ser atingido por raios da Estrela Pulsar que viajam pelo espaço, o Robozinho desperta e ganha consciência própria.

Semanas depois, o Rei realiza um torneio entre cavaleiros de Cenourando para definir quem seria o noivo de sua filha, a Princesa Mimi. É quando, destacado para a guarda, o Robozinho se encanta com a princesa e resolve participar, disfarçado como o “Coelho Negro”. Lord Coelho também participa da disputa, mas acaba derrotado pelo Coelho Negro no último minuto, em uma disputa de cara ou coroa. Para alegria de Mimi, que havia se encantado pelo participante misterioso, o Robozinho vence o torneio e revela sua verdadeira identidade. Inconformado com a derrota, no entanto, Lord Coelho encontra uma brecha para questionar o resultado: o Robozinho “não tem coração” e por isso, deve ser desclassificado.

Porém, o apelo de Mimi faz com que o Rei reconsidere as regras e estabeleça um prazo de três dias para o Robozinho encontrar um coração. Às escondidas, Lord Coelho intervém usando de seu poder para que o Robozinho fracasse em sua busca: ele o atinge com seu Raio Empacotador e, com a ajuda de seu laçai Zoiudo e da sua guarda, expulsa o Robozinho de Cenourando, mandando o pacote com ele preso ao Planeta Terra. O pacote cai no Bairro do Limoeiro e o Robozinho é libertado pela turma, para quem ele conta sua história.

Apesar de *A Princesa e o Robô* não se tratar de uma sequência propriamente dita de *O Império Empacota* ao não depender dele para funcionar, existem elementos que estabelecem uma continuidade indireta entre as duas histórias - sendo o principal o retorno da nave-filha em formato de coelho cor-de-rosa, que se torna aqui o veículo da Turma após Cebolinha tê-la roubado do Lord Coelho no filme anterior. “Eu guardei ela da nossa última aventura”, diz Franjinha ao apresentá-la ao público. Com sua ajuda, Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Anjinho se aliam em uma viagem ao fim do universo para encontrarem a Estrela Pulsar, a única esperança para o Robozinho realizar seu grande desejo a tempo.

Lord Coelho e Zoiudo, no entanto, atacam em várias frentes para impedir que o Robozinho tenha sucesso em sua missão. Capaz de estar em vários locais ao mesmo tempo, graças a artifícios cartunescos como telas e visores que subitamente se transformam em

portais, Zoiudo e os robôs comandam uma perseguição à Turma espaço afora, enquanto Lord Coelho maquina intrigas em Cenourando, ao deixar Mimi incomunicável e tentá-la fazer acreditar que o Robozinho está a traindo com a Mônica.

A Estrela Pulsar revela estar localizada no centro de um corpo celeste plano em forma de coração, com sua própria fauna e animais. Entre desertos e florestas, Mônica e Cebolinha são atacados por um monstro gigante semelhante a um grande gorila, e a Turma enfim se livra de Zoiudo e seus perseguidores. Quando a Turma enfim se depara com a Estrela protegida em uma grande caverna de cristais e espelhos, o robozinho, com sua força de vontade, supera a barreira e tem seu sonho realizado, se transformando em um coelho de verdade.

Os desafios, no entanto, ainda não terminaram: a Turma ainda precisa dar conta do prazo estipulado pelo Rei para voltar à Cenourando, e ao chegarem lá, o ex-Robozinho ainda precisa enfrentar Lord Coelho em um duelo final para finalmente conquistar a mão da Princesa. A saga, no entanto, termina bem-sucedida. O casal de heróis termina unido e celebrado em Cenourando enquanto a turma retorna para a Terra, e Lord Coelho é penalizado com o exílio, preso em um de seus próprios pacotes.

Consideravelmente mais complexo e ambicioso que o filme anterior, e animado em dez meses, *A Princesa e o Robô* teve um orçamento maior de 500 milhões de cruzeiros, investidos na realização de 120 mil desenhos em 900 cenários. Dos seis animadores principais de *As Aventuras da Turma da Mônica*, quatro retornaram para este projeto: Airon Barreto de Lacerda, Francisco Sá Godinho (Kico), Itsuo Nakashima e Paulo José.

Além deles, também compuseram o quadro Carlos Souto, Emy Takayama Yamauchi Acosta, Glória Gonçalves da Cunha Costa, J. Rodrigues Castro, José Márcio Nicolosi de Melo, José Miguel Silva, Hugo Titoto, Israel Coelho, Mário Mattoso Neto (Marião) e Mário Antonio Gomes. Seguiram como intervaladores Ari Nicolosi Mota, Genoviz Pagani Filho, Mário Galindo, Maria Helena Marques Arias, Mário Justo e Sérgio Bentancur.

Mário Lantana, presente na animação de todos os projetos da Black & White & Color mencionados até agora e um dos principais e mais experientes animadores do estúdio²⁴, suicidou-se ainda nos estágios iniciais da produção, em 1 de abril de 1983.

²⁴ Natural da Itália, Mário Giovanni Lantana chegou ao Brasil com 27 anos. “Aqui fez o primeiro comercial animado do “O remédio da Mulher, Regulador Xavier 1 e 2”, filme com fotos montadas, onde os vidros entravam e dançavam no ritmo da música, e que se perdeu em um incêndio, muitos anos depois, em sua produtora MK. Seu primeiro filme, feito ao sol da Itália, também queimou. Mas ele continuou produzindo, sempre em São Paulo. Outros que ficaram famosos foi a abertura original do programa *Os Trapalhões* de 1976, o

Uma novidade em relação aos projetos anteriores é que seu lançamento foi acompanhado de um grande esforço de licenciamento, inédito para um filme nacional. Em um esforço de capitalizar ao máximo o projeto além das salas de cinema, “mil novos itens foram acrescentados à enorme lista de produtos, como camisetas, sacolas, toalhas, maiôs e jogos, marcando a ascensão de uma nova personagem, o robozinho que vira coelho (FERRAZ, GÓES e GONÇALVES, 1984).” O filme ainda chegaria à venda em VHS apenas dois meses após a estreia nos cinemas, de forma exclusiva nas 12 unidades da franquia Lojinha da Mônica, com tiragem pequena que seria aumentada conforme a procura.



Figura 32: Panfleto de produtos licenciados de *A Princesa e o Robô* (1983) publicado em *Almanaque do Cascão* 07, de março de 1984.

No entanto, a aposta maior não funcionou com a força esperada. De forma oficial, *A Princesa e o Robô* foi consideravelmente menos visto que *As Aventuras da Turma da Mônica*, chegando a apenas 616.457 espectadores. Além disso, a Embrafilme, enquanto distribuidora e coprodutora, detinha 30% de participação na bilheteria. Um ano após a estreia, em dezembro de 1984, *A Princesa e o Robô* ainda não havia retornado seus custos, e Mauricio atribuía tal resultado à redução do número de salas, não chegando a 60% do circuito de distribuição.

De fato, o filme entrou em cartaz ofuscado. Seus maiores competidores pela atenção de espectadores e salas de exibição eram dois filmes dos Trapalhões, lançados simultaneamente em plena fase de separação do grupo e que, compreensivelmente, dominaram a repercussão no período. Lançados em dezembro de 1983, *O Trapalhão e a Arca*

bolo Califórnia, Turma da Mônica, com vários deles coloridos (Poupança Haspa, Maionese Rosé) e o último deles, *A Opinião que as Donas-de-Casa têm do Elefante da Cica*.” (GALVEZ, 2011).

de *Noé* (com Renato Aragão) fez 2.181.017 espectadores em 105 salas, enquanto *Atrapalhando a Suate* (com Dedé Santana, Mussum e Zacarias), sem distribuição da Embrafilme, fez 1.012.654 espectadores em 63 salas. Com dois *blockbusters* nacionais de peso com similar apelo infantil competindo entre si, restava para *A Princesa e o Robô* ser a menos popular terceira via.

Mas, de toda forma, Mauricio aproveitou-se do momento, mesmo que de forma indireta. Enquanto iniciava conversas com Renato Aragão sobre o desenvolvimento de um projeto de filme em conjunto, inicialmente com o nome provisório de *O Trapalhão e a Turma da Mônica* (LARGMAN, 1984), a Black & White & Color realizou a animação da vinheta de abertura da DeMuZa, empresa criada por Dedé Santana, Mussum e Zacarias e apresentada em *Atrapalhando a Suate*.



Figura 33: A vinheta da DeMuZa (1983), uma paródia de vinhetas de estúdios norte-americanos.

Fora do universo da Turma da Mônica, a Black & White & Color ainda realizou entre 1982 e 1983 a animação da abertura do programa humorístico *Chico Anysio Show* (Rede Globo) e começou a desenvolver um projeto internacional envolvendo o jogador Maradona, que andaria a passos lentos e terá mais detalhes apresentados no próximo capítulo.

2.3- Os Projetos Perdidos do ano de 1984

Entre meados de 1983 e o início de 1984, Mauricio de Sousa aproveitou as entrevistas realizadas durante o lançamento de *A Princesa e o Robô* nos cinemas para promover uma numerosa lista de projetos em desenvolvimento pela Black & White & Color para os anos posteriores. Um deles envolvia a produção dos primeiros pilotos de um programa de televisão diário para a Rede Manchete, com 15 minutos de duração, direcionado para crianças em faixa pré-escolar; e de outro semanal, com exibição aos domingos. *Ao Estado de São Paulo*, dizia-

se estar sendo estudada a produção de “uma novelinha seriada semanal, que iria misturar desenhos animados e figuras ao vivo. Uma outra ideia, que ainda está em fase de discussão, é um programa informativo direcionado às crianças, que seria apresentado pelos personagens de Mauricio” (MIRANDA, 1983).

Tais atrações seriam acompanhadas de episódios animados para serem exibidos durante os intervalos da programação diária. Os novos desenhos curtos, de um minuto cada e envolvendo personagens dos núcleos de Horácio e Mônica, chegaram a ter a promessa de que entrariam em produção em março. Mas o chamariz maior repousava na promessa da manutenção da produção regular de filmes da Turma da Mônica e, com o financiamento da Embrafilme, a produção de até dois novos longas-metragens, dependendo do veículo de mídia a que Mauricio se pronunciava.

À revista *Istoé* em janeiro de 1984, Mauricio dizia que o terceiro filme de longa-metragem do estúdio já estava com roteiro finalizado. A visível reverência temática e paródica aos *blockbusters* de George Lucas persistiria no próximo filme, desta vez inspirando-se em Indiana Jones. *Turma da Mônica em Os Caçadores das Asas Perdidas* já estaria em produção desde o mês de outubro de 1983, com previsão de finalização em outubro de 1984 e lançamento nos cinemas em janeiro de 1985, preservando a janela de férias escolares dos dois longas anteriores. O filme teria como ponto de partida um argumento do próprio Mauricio de Sousa em desenvolvimento desde 1982, precedendo a produção de *A Princesa e o Robô*. Na época, o projeto teria sido preterido pela maior facilidade, por parte do estúdio, de expandir os conceitos e personagens que já haviam sido apresentados em *O Império Empacota*. Mas, tão logo *A Princesa e o Robô* fosse finalizado, *Caçadores* seria seu sucessor.

O prometido filme partiria da “lenda de que as crianças, ao completarem 7 anos, deixam de ser anjinhos, perdendo a inocência” (FOLHA, 1984). Em razão disso, Anjinho, o fiel anjo da guarda de Mônica, Cebolinha e seus amigos, perderia suas asinhas, motivando a Turma a entrar em uma expedição selvagem, onde se deparariam com uma sequência de desafios que “pretende desmistificar com humor o medo infantil” (BLECHER, 1984). A busca culminaria em um clímax nos confins do Himalaia, onde a Turma teria seu confronto final com o implacável Senhor do Tempo – personagem que, diferente de Lord Coelho, Mimi e os robôs de Cenourando, já tinha feito anteriormente aparições pontuais nos quadrinhos, em interpretações bastante similares.

Dois exemplos a servirem de possível ilustração são os de *O Senhor Tempo*, história publicada em janeiro de 1977 na edição 81 de *Mônica*, e *O Calendário do Tempo*, apresentada

em abril de 1981 em *Cebolinha* 99. Em ambas as histórias, o Senhor do Tempo é caracterizado como um ser divino, barbudo e esguio, que mora entre o céu e as estrelas, rodeado por relógios. Na primeira história, o personagem tira férias e, por consequência, paralisa todo o tempo do mundo. Por sua vez, com o nome Guardiã do Tempo, sua contraparte na segunda história deixa cair um calendário no Bairro do Limoeiro, capaz de acelerar o futuro a cada folha arrancada. Ao testar o objeto, Cebolinha e seus amigos são avançados à força para um 2020 *sci-fi*, onde todos já são adultos e repensam seus comportamentos de infância.



Figura 34: Variações do Senhor do Tempo em histórias em quadrinhos da Turma da Mônica de 1977 e 1981.

O tempo, no entanto, se tornou um entrave à produção não apenas de *Caçadores*, como também de qualquer outro dos projetos declarados. Em 3 de março de 1984, Mauricio de Sousa revelou ao *Jornal do Brasil* que as atividades da Black & White & Color estavam paralisadas em férias “forçadas”. A razão seria o contrato de financiamento da Embrafilme, que, após ser aprovado em fevereiro, não teria sido assinado por falta de caixa disponível.

Mauricio tentava viabilizar junto à Embrafilme tanto o orçamento de *Caçadores das Asas Perdidas* quanto de um virtual filme sucessor, então apresentado à imprensa apenas na forma do título *Cascão e o Príncipe Submarino*. Este último entraria em planejamento no

segundo semestre de 1984 e seguiria a mesma sequência de produção dos demais, sendo lançado dentro do prazo de um ano. “A produção de dois filmes simultaneamente visava, segundo ele [Maurício], a baratear os custos em até 40%, através de economia de escala. Orçados em Cr\$ 500 milhões cada um, sairiam os dois por cerca de Cr\$ 600 milhões (JORNAL DO BRASIL, 1984)”. A proposta, no entanto, não se concretizou.

A Embrafilme, representada à época pelo presidente Roberto Parreira, alegou em resposta que não haveria recursos disponíveis até o mês de maio, e que mesmo assim só poderia ser liberado inicialmente um valor correspondente a 17,5% do custo total de produção. A receptividade entre Maurício e a Embrafilme definhava, e ela começava a deixar de ser uma opção viável. Outras opções começaram a ser ventiladas para manter as operações do estúdio de animação sem depender de tal financiamento, ao mesmo tempo que, paralisado, a Black & White & Color perdia seu então diretor, Marcos Saraiva.

Entre as opções que o estúdio tinha em mãos, existia até um convite do ex-ministro militar Mario David Andreazza para que Maurício assumisse a produção de material para sua futura campanha eleitoral para a Presidência da República²⁵. Outra alternativa para a continuidade a curto prazo era uma proposta da distribuidora televisiva norte-americana Viacom Enterprises para realizar a animação de 13 episódios de 25 minutos de uma série de animação estrangeira não especificada. Tal projeto de prestação de serviços poderia facilitar negociações com a distribuidora estrangeira em troca de auxílio técnico e monetário para a finalização de *Caçadores*. Porém, apesar destas negociações terem se tornado públicas em uma matéria de 18 de março de 1984 pelo *Jornal do Brasil* com direito a confirmação do próprio Maurício de Sousa à reportagem, elas não avançaram.

Neste mesmo período, chegou ao conhecimento de Maurício a saída da Embrafilme do experiente executivo Luiz Gonzaga Assis de Luca, primo do animador Mário Mattoso Neto e cineclubista (participou da fundação do Cineclube da Faculdade Getúlio Vargas). Convidado para assumir o cargo de diretor da Black & White & Color, Gonzaga assumiu o novo cargo a partir de abril de 1984, e, assim como Saraiva antes dele, acumulou ainda as operações de *marketing* do estúdio como um todo. Gonzaga, no entanto, se deparou não apenas com as

²⁵ Ministro dos Transportes nos governos Costa e Silva e Médici e Ministro do Interior no governo João Figueiredo, Mario David Andreazza foi indicado à sucessão por este último em 1984, e se lançaria em campanha à presidência pelo PDS, partido situacionista e sucessor do ARENA. No entanto, Andreazza foi derrotado por Paulo Maluf em convenção nacional do partido, em 11 de agosto de 1984. Tal evento causou uma cisão no partido e a fundação da Frente Liberal, posteriormente renomeada como PFL e, atualmente, Democratas. Andreazza faleceu em 1988.

dificuldades já relatadas por Mauricio na imprensa, mas também com uma situação financeira complicada. A Black & White & Color estava com dificuldades para manter o pagamento regular dos salários dos animadores, que, autônomos, gradativamente deixavam o estúdio na necessidade de manter sua renda. Ao mesmo tempo, as dívidas ainda não quitadas dos projetos anteriores continuavam a crescer e se multiplicar pela inflação, de forma que a continuidade financeira das operações, nas condições apresentadas, estava perigosamente perdendo o controle (DE LUCA, 2019).

A solução encontrada foi uma contenção imediata das operações do estúdio de animação: pelo resto de 1984, a Black & White & Color não trabalharia mais em nenhum dos projetos audiovisuais tão incensados por Mauricio em suas declarações públicas, limitando-se a cumprir suas obrigações habituais publicitárias com um quadro limitado de funcionários. Além da manutenção do contrato com a CICA, as empresas Kibon, Banestado e Danone estavam entre a cartela de clientes do momento. Em paralelo, operações extras de licenciamento como a *Pracinha da Mônica*, um projeto de parques temáticos itinerantes em *shopping centers* do Grupo Multiplan, auxiliaram a empresa na recuperação da estabilidade financeira.

Enquanto isso, no mercado de vídeo, o selo Transvídeo, da replicadora Videolab e que funcionava sob comando da Cinema International Corporation (CIC), distribuidora internacional dos filmes da Paramount e Universal em VHS, recebia bons retornos do lançamento em *home vídeo* de *As Aventuras da Turma da Mônica* e *A Princesa e o Robô*. Se antes Mauricio se queixava do retorno inferior da arrecadação no cinema por intermédio da Embrafilme, com os filmes em vídeo doméstico acontecia o contrário; os lucros retornavam com maior facilidade ao estúdio e à distribuidora. O retorno alto evoluiria na proposta de receber adiantamentos do mercado de vídeo para a produção de novos materiais animados – e uma possibilidade de reabertura de produção de conteúdo da Turma da Mônica animada começava a se formar no horizonte próximo.

Outra experiência relacionada de 1984 repousou no investimento embrionário em uma empresa de tecnologia. Na mesma época, um grupo de engenheiros da Universidade de São Paulo, identificados como a empresa Gadget (MAGALHÃES, 1984), apresentou a Mauricio recriações fiéis animadas de personagens da Turma da Mônica, realizadas em computadores Apple. A intenção deles era traduzir suas experiências de programação no protótipo de um jogo de *videogame* “para Atari e compatíveis” chamado *Mônica X O Telível Cebolinha*.

Mauricio demonstrou interesse em investir na proposta independente e trazer, a partir dela, uma primeira tentativa oficial de traduzir os personagens da Turma da Mônica ao universo dos *videogames* e animação digital. Enquanto planejava lançar o material da Gadget comercialmente ainda em 1984, um contato obtido enquanto promovia *As Aventuras da Turma da Mônica* no Festival Internacional de Cine de Gijón (Espanha), em julho de 1984, evoluiu em negociações para que Mauricio se tornasse acionista majoritário no Brasil da empresa canadense Vidiom, especializada em programação de jogos e efeitos especiais tridimensionais para vídeo.

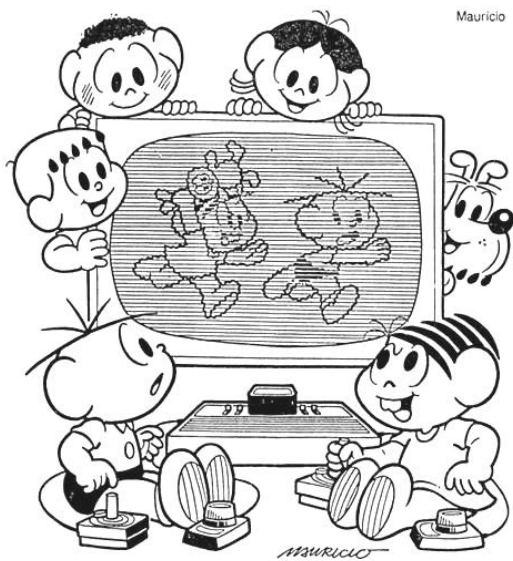


Figura 35: Ilustração publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de setembro de 1984 sobre o projeto de animação digital com a empresa canadense Vidiom. Na “tela”, possível reprodução das artes digitais da Gadget.

À época, Gonzaga detalhou em entrevista que a filial brasileira utilizaria de “micro e minicomputadores nacionais”, enquanto a mão de obra técnica seria treinada no Canadá e materiais específicos para a tradução dos efeitos digitais em película teriam a autorização de importação pleiteada ao governo ou mesmo alugadas de estúdios de publicidade. A finalidade seria absorver o trabalho da Gadget dentro de uma escala industrial, enquanto as possibilidades técnicas em “filmes com imagens em terceira dimensão, cenários multicoloridos, produzidos em desenhos digitais” entrariam como facilitadores numa produção futura de *Caçadores*. Um exemplo recorrente nas declarações sobre a Vidiom na época era que, no filme, as asas de Anjinho “voariam em terceira dimensão”.

Atualizações sobre os projetos digitais, no entanto, esfriariam nos meses seguintes. Entre novembro e dezembro, Mauricio seguiria prometendo à imprensa novidades sobre o projeto de programa infantil com a Rede Manchete, por vezes definido por referências com

Vila Sésamo e *The Muppet Show*. *Horácio e Mônica* seria feito em regime de co-financiamento e *Os Caçadores das Asas Perdidas* chegou a ter sua previsão de estreia reiterada para julho de 1985, em uma de suas últimas citações públicas. “Ele optou pela realização com recursos próprios, já que o financiamento da Embrafilme estava subordinado a prazos que poderiam comprometer o padrão de qualidade exigido por Mauricio” (BLECHER, 1984). Mesmo outros projetos envolvendo a Vidiom, como um filme sobre o carnaval carioca, outro para a Unicef e um terceiro envolvendo Pelezinho para a Copa de 1986 seriam considerados e citados em entrevistas, sem maiores detalhes.

Mas a produção seguinte do estúdio a sair efetivamente do papel e ser lançada, um ano e meio após *A Princesa e o Robô* entrar em cartaz nos cinemas, acabaria por não ser nenhum dos filmes, séries ou jogos prometidos durante o ano de 1984. O projeto tampouco envolveria a Turma da Mônica.

2.4- *Os Trapalhões no Reino da Fantasia e Os Trapalhões no Rabo do Cometa*



Figura 36: Primeiro anúncio da produção de *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*. Publicado na *Folha de São Paulo* de 26 de abril de 1985, dois meses antes da estreia.

Em abril de 1985, tornou-se público que a Black & White & Color estava envolvida no próximo longa-metragem da franquia mais popular e longeva do cinema brasileiro, *Os Trapalhões*. Com créditos de coprodutores, o título *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (também erroneamente chamado por alguns veículos de imprensa como “Na Ilha da Fantasia” ou “No Mundo da Fantasia”) era esperado para lançamento nas próximas férias escolares - o

que se concretizou no dia 29 de junho de 1985, em um circuito de 80 salas pelo país (ou 60, dependendo da fonte). Oficialmente, é a maior bilheteria de um projeto com envolvimento da Black & White & Color, com 1.751.709 espectadores contabilizados pela Embrafilme.

O projeto se construiu inicialmente a partir de um acordo comercial feito entre a produtora de Renato Aragão e um de seus amigos pessoais, o empresário Sérgio Murad, que havia estabelecido em Blumenau a agência de publicidade JBS Murad. Na época, Murad mantinha *shows* com seu famoso personagem Beto Carrero, em um protótipo do que viria a se tornar seu parque temático anos depois: uma vila com temática de faroeste na cidade de Penha, em Santa Catarina.

O parque serviu de ponto de partida para o enredo da parte *live action* do filme, dirigida por Dedé Santana e roteirizada pelo mesmo, ao lado de Jorge Fernando e Paulo de Andrade. Locações de Blumenau, Camburiú e a Cidade do Velho Oeste abrigam uma longa cena de perseguição, envolvendo Didi, Dedé, a personagem Irmã Maria (Xuxa Meneghel) e um bando de ladrões chefiados pelo personagem de Maurício do Vale, que foge com o dinheiro de uma apresentação beneficente realizada pela trupe para salvar um orfanato. Entre uma corrida com carruagens e um número de dança num típico *saloon* envolvendo Mussum e Zacarias, Murad tem um generoso espaço do filme reservado para vender seu próprio *show*. A intenção de divulgação é escancarada pelo enredo, que coloca Beto Carrero para se apresentar para um grupo de investidores norte-americanos.

Os segmentos de animação realizados pela Black & White & Color acabam por ser costurados dentro do enredo na forma de inserções curtas em dois momentos-chave da história, influenciando de forma direta no seu desenvolvimento: ilustrados como a “imaginação” de uma criança do orfanato, que lê uma revista em quadrinhos da Bloch (a edição 34, de 1981), são os personagens animados que apresentam à Irmã Maria a ideia do *show* beneficente; e perto do final, quebrando a quarta parede de uma metanarrativa iniciada diegeticamente dentro do gibi, é o desenho animado que auxilia a trupe a vencer os vilões e recuperar o dinheiro perdido.

No entanto, na sinopse original do projeto, apresentada no *press release* e preservada pelo arquivo da Cinemateca Brasileira, o segmento principal animado tem um contexto diferente do filmado: “Didi, Dedé e a noviça saem numa incrível e tumultuada perseguição aos bandidos na esperança de recuperar o dinheiro roubado. No caminho, Didi enfrenta mil aventuras e confusões, e até mesmo um bruxo tenta atrapalhar” (s. d.).

Tem gente que se une para dar o melhor de si.

Quem não se lembra da dupla artilheira PELÉ – COUTINHO?
Da música maravilhosa de TOM – VINÍCIUS?
E das gags infernais dos IRMÃOS MARK e do GORDO E O MAGRO?
Todos eles eram “craques” individualmente, mas se juntaram para fazer algo melhor, dando alegria a todo o seu público. Estamos anunciando agora, a mais nova e alegre associação; os mais queridos comediantes da televisão e cinema com o maior estúdio de Histórias em Quadrinhos e cinema de animação brasileiros:

“OS TRAPALHÕES E MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES”.

Uma nova marca e estilo para seus comerciais, merchandising, cinema e televisão.
Al. Barão de Limeira, 401/425 – 6.º and. – SP
Tel.: 223-8911 e 222-8884

Figura 37: Anúncio de divulgação da versão animada de *Os Trapalhões* publicada na revista *Cascão* 72, de maio de 1985, ainda sem identificar o filme no qual seriam apresentados.

O bruxo mencionado, com a voz de José Vasconcelos, é o vilão do segmento animado mais longo do filme, que chama a atenção por estar totalmente desconectado da trama do filme *live action*. Durante dez minutos, a história do *show* beneficente é paralisada para que Didi, Dedé e Mussum sejam perseguidos pelo bruxo em **2085**, até serem salvos pela arma paralisante de Zacarias, que aparece como guarda de uma carrocinha futurista.

O contexto interno da história animada, por sua vez, também não é explicado em momento algum de *No Reino da Fantasia*. A partir do que é visto em cena, apenas se sabe, nas palavras do Didi animado, que o vilão é “um bruxo tarado que quer pegar na minha mão”, além de uma vaga menção do Bruxo sobre “vingança”; e que este é perseguido por Zacarias por ter um fantoche de corvo “sem licença” alocado no lugar de uma das mãos.

A descontextualização se explica no fato de que a intenção original era que outros segmentos animados similares a **2085** também fizessem parte de *No Reino da Fantasia* e, juntos, construíssem uma subtrama paralela completa, a qual funcionaria separadamente da

história principal, até mesmo como um filme à parte. Indícios podem ser encontrados no próprio filme, através de vestígios de materiais então inéditos.

- Durante a sequência de créditos iniciais, *frames* estáticos de animação apresentam Didi e Dedé vestindo peles de animais e segurando clavas pré-históricas.

- A última aparição do Didi animado no filme, em uma vinheta de poucos segundos, se dá com roupas e em cenário de faroeste; caracterização esta que, embora dialogue indiretamente com a temática da trama *live action*, não é mostrada em nenhum outro momento de animação.

A campanha de lançamento do filme também entregava informações que não estavam no filme lançado nos cinemas. Por exemplo, um anúncio de abril de 1985 (reproduzido na Figura 36) apresenta um desenho de Dedé em vestes medievais e assustado com uma guilhotina, além do mesmo Didi pré-histórico anteriormente mencionado, em fuga de um dinossauro. E, enfim, um anúncio publicado na revista *Mônica* de junho de 1985, semanas antes da estreia, menciona um *plot* completo para a animação, não visto nos cinemas e que organiza todos estes elementos dentro de uma história única. “A parte do filme em desenho animado, produzida por Mauricio de Sousa Produções, leva os Trapalhões através de uma fantástica viagem pelo tempo (pré-história, idade média, época atual e futuro) num confronto contra o terrível grande Bruxo, que quer se tornar o ser mais poderoso do universo” (MSP, 1985). Porém, apenas o “futuro” é visto em *No Reino da Fantasia*.

De fato, apenas 28 minutos de material animado com os Trapalhões e o Bruxo estavam finalizados à altura da estreia de *No Reino da Fantasia* (FOLHA, 1985) - sendo que o segmento animado completo, que havia entrado em produção apenas quatro meses antes da estreia do filme nos cinemas, deveria se estender por 40 minutos, “11 quilômetros de filme, 102 horas de estúdio de som, quase 23 quilômetros de fita magnética, 56.000 pranchas coloridas de acetato, pintadas uma a uma” (MÔNICA, 1985). Apenas os dez minutos que formavam o segmento 2085, além dos dois minutos extras entremeados ao enredo *live action*, chegaram ao corte final de *No Reino da Fantasia*.

À *Folha de São Paulo*, Aragão indicava que o destino desta parte de material então inacabada e inédita estava em estudo. Eles tanto poderiam acabar sendo lançados diretamente na televisão, quanto terem uma segunda chance no cinema: “...está em andamento um projeto de desenho animado em longa-metragem com as figuras dos Trapalhões contracenando com a Turma da Mônica”. Filme este que seria anunciado em outubro do mesmo ano – sem a Turma da Mônica, mas com Mauricio de Sousa em cena.

Aproveitando a estrutura montada para uma temporada de *shows* dos Trapalhões no Teatro Scala, no Rio de Janeiro, a trupe filmou com Mauricio a introdução e o desfecho de um segundo filme, sendo este totalmente dedicado aos Trapalhões animados pela Black & White & Color. Mauricio de Sousa, Márcio de Sousa (creditado apenas no material de *Reino da Fantasia*) e Reinaldo Weisman assinaram o roteiro, baseado em argumento de Renato Aragão.

Ao *Jornal do Brasil* de 20 de outubro de 1985, era explicado como o material seria apresentado ao público. “O novo filme de Renato Aragão – desenho animado de Mauricio de Sousa que ainda não está pronto e só vai estrear em janeiro – chama-se *Os Trapalhões no Rabo do Cometa*. Renato Aragão queria estabelecer no título do filme uma relação direta com a passagem do Cometa de Halley, mas descobriu que não poderia fazê-lo porque o nome Halley está registrado”.

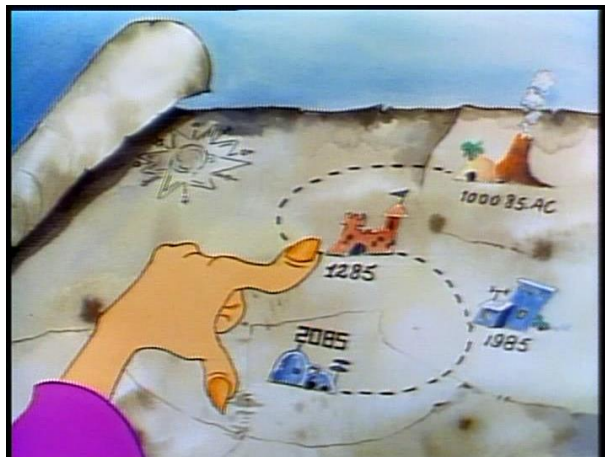


Figura 38: Os possíveis quatro segmentos originais de animação que formariam a subtrama animada de *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* são indicados em um frame do segmento *Eu não Rango* (*Os Trapalhões no Rabo do Cometa*, 1986).

O roteiro de *Os Trapalhões no Rabo do Cometa*, embora não reprisasse o segmento apresentado no filme anterior, trazia uma justificativa e um objetivo central para os planos do Bruxo através de uma série de outros episódios, exibidos em sequência, que começavam e terminavam dentro de uma dinâmica seriada. Cada história fechada trazia apenas Didi e o Bruxo como personagens regulares, enquanto Dedé, Mussum e Zacarias ganhavam novas funções e encarnavam personagens diferentes a cada “momento histórico” visitado. Além disso, cada segmento de *No Rabo do Cometa* era acompanhado por uma canção da trilha sonora, gravada em novembro do mesmo ano. Desta forma são identificados a seguir.

Trapalhões até o Fim (Os Trapalhões): canção apresentada durante os créditos iniciais em *live action*, iniciando a introdução filmada no Teatro Scala.

Eu não Rango ou **10085 a.C** (paródia de *Eu me Amo*, cantada pelo Ultraje a Rigor): 10 minutos. Na pré-história, um Didi homem das cavernas sofre de fome e é perseguido por animais pré-históricos. Ao se esconder em uma caverna, se depara com o Bruxo, prestes a conjurar as energias do bem e do mal em um Triângulo de Cristal Cósmico, que lhe dará poderes para se tornar o mais poderoso do universo. Querendo ter força para derrotar os dinossauros, Didi rouba parte dos poderes do Bruxo, e começa a ser perseguido pelo vilão em uma viagem pelo tempo. O Bruxo não desistirá até resgatar a energia de Didi, o que ele só conseguirá ao segurar em sua mão em outro momento fatídico da história da humanidade.

O Jogue de Tróia (Banda Synopse): 7 minutos. Didi e o Bruxo vão parar na Grécia Antiga e se intrometem no meio da Guerra de Tróia, onde se deparam com o General Mussum Aquilis da Silva e seu poderoso calcanhar.

O Rei de Roma (Grupo Rumo): 5:30 minutos. Nero Zacarias coloca Didi, o súdito Dedé e o Bruxo para enfrentar gladiadores e animais ferozes no coliseu de Roma.

O Bruxo e o Passarinho ou **1285** (Premeditando o Breque): 7 minutos. Na Idade Média, Didi e Dedé encontram a Távola Redonda jogando truco e são atacados pelo Bruxo em uma Câmara de Tortura.

Do Mississipi ao Piauí (Paulo e Jean Garfunkel, Banda Metalurgia): 7 minutos. Didi e o bruxo se envolvem numa batalha de mocinhos e índios no Velho Oeste americano.

1914 (Ira!): os eventos deste segmento são mencionados nas sinopses e materiais de divulgação, mas não são vistos no filme em sua versão final. A canção que seria tocada, no entanto, foi incluída no disco da trilha sonora. Este segmento envolveria Didi e o Bruxo na Primeira Guerra Mundial.

Sou Ralé (Suíte a Banda): 7:30 minutos. Didi e o Bruxo vão parar em plena era dos *gangsters* (anos 50, segundo a sinopse do longa descrita no documento da Cinemateca Brasileira) e são forçados a fugir de um presídio, onde são confundidos com ladrões de banco.

Paz e Humor ou **1985** (Mussum): 11 minutos. Finalmente alcançando o tempo presente, Didi e seus amigos vivem nos morros cariocas. O Bruxo contrata dois capangas para se infiltrarem na favela para encontrar Didi, mas eles acabam o confundindo com Mussum, que está curtindo o Desfile das Escolas de Samba Fonte da Alegria e Unidos por uma Garrafa. Ao final da história, o Bruxo finalmente consegue retirar os poderes de Didi, mas acaba por

transfери-los, sem perceber, ao seu fantoche de corvo. Com os poderes, o corvo se liberta do domínio do Bruxo e o transforma em seu próprio fantoche, o derrotando definitivamente.

O Feitiço e o Feiticeiro (Xarada): Canção apresentada durante os créditos finais.

Como consequência dos eventos passados pelo estúdio durante 1984 e da demanda súbita com *Trapalhões*, a equipe de animadores deste projeto passa por uma considerável renovação. Enquanto alguns antigos nomes deixam o estúdio, outros retornam em um regime diferente de trabalho, como prestadores de serviço terceirizados. Ambos os projetos são realizados sob a coordenação geral de Fumiomi Yabuki (Fuma).

Reino da Fantasia conta com o trabalho dos animadores Arnaldo Moraes Galvão, Shigeru Tomusada, Nivaldo Delmaschio, Mario Justo Ontiveiro, Haroldo Guimarães Neto, Mario Antonio Gomes, Otto Guerra e José Maia; somam-se a eles os intervaladores Dario Ignacio Bentancur Sena, Natalino Iocaitune Sano, Dong Han Yi, Genoviz Pagani Filho, Jorge Abdala Neto, Sérgio Bentancour Sena, Lourenço Mutarelli Junior, Almir Amancio e Ricardo Gonzalez. *Rabo do Cometa*, por sua vez, envolve o trabalho dos animadores Arnaldo Moraes Galvão, Shigeru Tomusada, Dario Ignacio Bentancur Sena, Mario Justo Ontiveiro, Dong Han Yi, Sérgio Bentancour Sena, Genoviz Pagani Filho, Ricardo Roazio, Francisco Sá Godinho (Kico), Luiz Canton Junior (Kanton), João Henrique M. Guarche, Rogério Marques, Cláudio Oliveira, Otto Guerra e José Maia; e os intervaladores Natalino Iocaitune Sano, Jorge Abdala Neto, Lourenço Mutarelli Junior, Hiromi Komon, Marcelo Cassaro, Elisabeth Mendes, Silvana Marinho e Jeane Mestre.

O planejamento dos segmentos foi realizado por Hugo Titotto Filho, Villa, Alcidio Martins da Quinta, Emy Takayama Yamauchi Acosta, Mário Mattoso Neto (Marião), Airon Barreto de Lacerda, Itsuo Nakashima (creditado apenas em *Reino da Fantasia*) e Paulo José (creditado apenas em *Rabo do Cometa*).

Durante o ano de 1984, Glória Costa muda-se para a Start de Walbercy Ribas, onde passa a trabalhar em comerciais e participa do desenvolvimento do longa *O Grilo Feliz*; e Paulo José deixa a Black & White & Color para fundar, junto do animador estrangeiro Hank Fink, seu próprio estúdio, a Thalia Filmes, onde, até 1988, realiza, pela primeira vez no país, prestação de serviços para duas séries de animação estrangeiras: *The Snorks*, da Hanna-Barbera, e *Little Clowns of Happytown*, da Marvel Productions.

Para suprir a demanda dos projetos dos *Trapalhões*, o estúdio ainda contratou, como terceirizados, os serviços dos animadores gaúchos Otto Guerra e José Maia, que em 1984

foram premiados no Festival de Gramado com o seu primeiro curta-metragem, *O Natal do Burrinho*. Em entrevista ao *Jornal do Comércio* (2018), Guerra relata como foi o seu primeiro contato com Mauricio de Sousa, e como conseguiu viabilizar sua entrada na produção.

Numa época de vacas magras, na década de 1980, Otto bateu à porta do estúdio de Maurício de Sousa com uma fita VHS de *O Natal do Burrinho* a tiracolo. Na portaria, ouviu a informação de que o consagrado cartunista não tinha o hábito de receber visitas sem agendamento prévio. "Mas eu vim de Porto Alegre especialmente para falar com ele", argumentou. Frente à insistência do jovem, lhe disseram que Maurício de Sousa estava numa reunião sem hora para acabar. Antes de dar meia-volta, Otto pediu para usar o banheiro. Qual não foi a sua surpresa ao deparar com ninguém menos que o proprietário do estúdio no mictório ao lado.

"Maurício...", balbuciou Otto, criando coragem e virando-se para o lado. "Mas será possível que não consigo nem ir ao banheiro sossegado?", esbravejou o "pai" dos famosos Mônica, Cebolinha e Cascão.

Nervoso, Otto estendeu a mão para cumprimentá-lo. "Nem pensar, não vou pegar na tua mão agora", disparou o interlocutor. Antes que Maurício atravessasse o portal do banheiro, Otto conseguiu dizer que fazia desenho animado e que viera da capital gaúcha para lhe mostrar um curta-metragem. "Por que não falou antes? Vamos conversar."

Assim, Otto conseguiu trabalho no estúdio Black & White & Color, na época, o maior da América Latina no gênero de animação. (TEIXEIRA, 2018)

Além de Guerra e Maia, os segmentos pertencentes a *Rabo do Cometa* também trazem a primeira contribuição da recém-formada Casinha de Animação, futura parceira recorrente e de importância criativa nas produções futuras do estúdio. De fato, após o lançamento de *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* nos cinemas em 8 de janeiro de 1986, oficialmente visto por 1.250.000 espectadores, a Black & White & Color entra em sua fase mais prolífica e complexa - na qual, entre outros eventos inéditos, a prática de dividir serviços com animadores de fora se expandiria com outros profissionais, até mesmo de fora do país.

3– OS ÚLTIMOS ANOS DA PRIMEIRA GRANDE SÉRIE ANIMADA BRASILEIRA (1986-1989)



Figura 39: Sequência do curta-metragem *A Fonte da Juventude* (*As Novas Aventuras da Turma da Mônica*, 1986), dirigido por Airon Barreto de Lacerda.

1986 concretizou uma mudança de rumos para a Black & White & Color. Enquanto se encerravam os trabalhos com as animações de *Os Trapalhões*, a estrutura de trabalho do estúdio era reformulada e a MSP expandia suas operações de animação, investindo em equipe e aparato técnico. A Black & White & Color começa para valer o seu projeto mais extenso e complexo; entre comerciais e projetos especiais paralelos, sua dedicação majoritária passa a ser a realização dos curtas-metragens da Turma da Mônica.

Inicia-se aqui o momento que pode ser considerado o auge do estúdio em sua forma clássica: vários filmes em produção simultânea, de elaborada qualidade técnica e narrativa, realizados em um intervalo de tempo relativamente curto e com a estrutura profissional tão desejada para o alcance do mercado internacional.

Quase uma década depois de sua compra por Mauricio de Sousa, a Black & White & Color enfim tem condições de consumir a sua intenção original e realizar sua maior experiência em escala e ambição no mercado brasileiro de cinema de animação - mas infelizmente não consegue sustentá-la por muito tempo. Pouco mais de dois anos separam o início deste projeto ambicioso de um conturbado e nebuloso desfecho.

Este capítulo intenciona reconstituir o funcionamento do estúdio neste período através da organização de notícias, fontes e dados em uma cronologia coesa, detalhando suas realizações e os eventos que levaram ao seu posterior encolhimento e (quase) encerramento de atividades. Em outras palavras, a documentação por escrito do capítulo final da Black & White & Color em sua formação clássica.

3.1- O processo de profissionalização de um estúdio

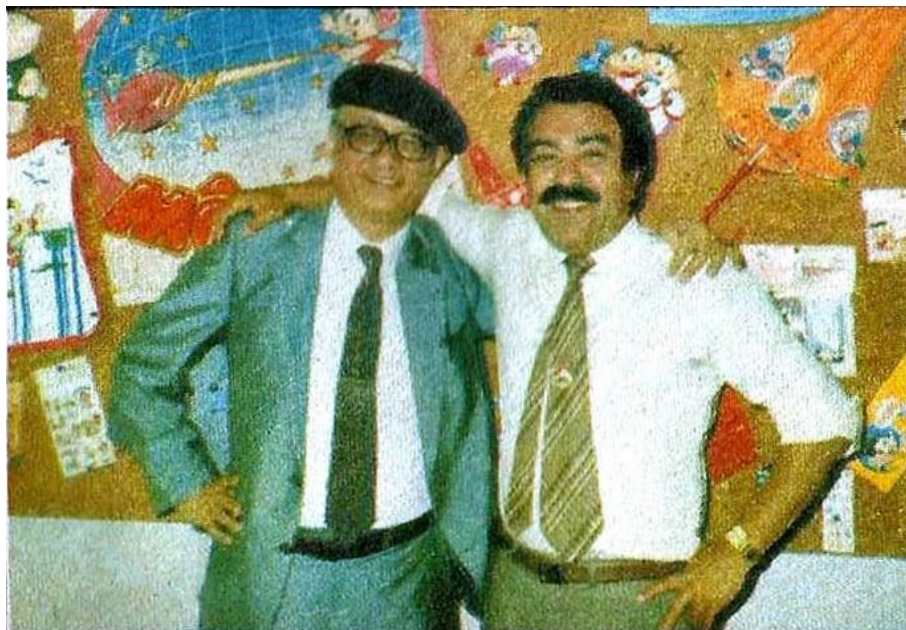


Figura 40: Osamu Tezuka em foto de 1985, durante visita aos estúdios de Mauricio de Sousa. Ao fundo, entre os materiais de licenciamento, material derivado de *A Princesa e o Robô*.

O livro *Disney Animation: the Illusion of Life* (sem tradução em português) foi lançado nos Estados Unidos em 1981 e trouxe consigo uma grande mudança de paradigmas aos estudantes de animação em todo o mundo. Pela primeira vez em detalhes, Frank Thomas (1912-2004) e Ollie Johnson (1912-2008), dois dos diretores de animação mais antigos e experientes dos estúdios de Walt Disney, os *Nine old Men*²⁶, recém-aposentados de seus serviços, tornavam públicas suas experiências técnicas e profissionais naquele que foi o mais conceituado estúdio da Era Clássica da Animação desde a década de 1930. Isso ao mesmo tempo em que os estúdios Disney passavam pela sua maior renovação de profissionais até então - provocada pela rumorosa saída dos experientes animadores Don Bluth, Gary Goldman e John Pomeroy durante a produção de *O Cão e a Raposa* para a criação de um estúdio rival. Tornou-se urgente que o conhecimento saísse das mãos dos privilegiados e formasse novas gerações, e todo o mercado da animação tradicional foi afetado.

²⁶ Os demais *Nine Old Men*: Les Clark (1907-1979), Marc Davis (1913-2000), Milt Kahl (1909-1987), Ward Kimball (1914-2002), Eric Larson (1905-1988), John Lounsbery (1911-1976) e Wolfgang Reitherman (1909-1985). Entre suas maiores contribuições à técnica da animação tradicional estão o refinamento dos chamados doze princípios básicos da animação, os elementos indispensáveis à fluidez de um movimento.

Até então, a experiência em animação era completamente dependente de ensinamento de mentores já inseridos dentro do próprio mercado. Quem não tinha acesso a esta alternativa apenas poderia recorrer ao estudo autodidata, condenado à tentativa e erro na longa descoberta solitária de alternativas e soluções de trabalho. O Brasil já tinha sua parcela de animadores experientes pelos dois meios, sendo que os mentores estavam totalmente imersos no mercado de publicidade e os autodidatas na produção experimental. Mas nenhum deles dominava ainda a profissionalização do trabalho em estúdio. Mesmo os estúdios de publicidade não contavam com grandes equipes de animadores fixos, em diferentes níveis de experiência, compromissados em um único projeto de longa duração com controle de qualidade.

E por mais que a Black & White & Color já tivesse quatro filmes de longa-metragem finalizados, faltava ainda a otimização dos serviços, que lhe permitiria entregar melhores resultados em menos tempo – da mesma forma que a Mauricio de Sousa Produções já dominava na produção regular de histórias em quadrinhos. Este momento começou quando *Illusion of Life* chegou às mãos dos animadores do estúdio.

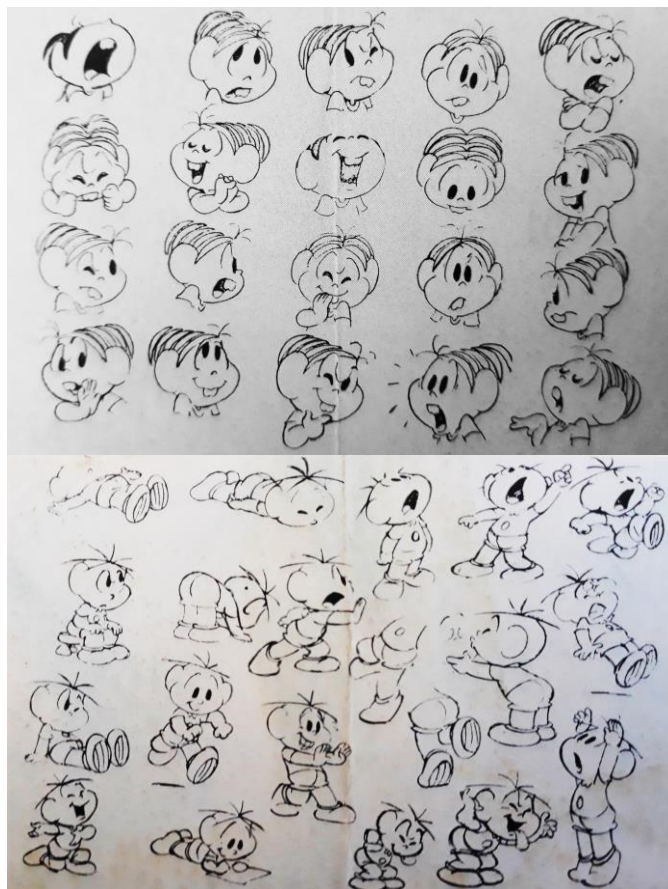


Figura 41: *Model sheets*, artes de referência para reprodução de poses pela equipe de animadores (1986).

Francisco Sá Godinho, o Kico, começou como animador na Lynxfilm em 1972 e esteve envolvido por anos em animação na publicidade na condição de *freelancer*, sem vínculo fixo. Foi um dos animadores de *O Natal da Turma da Mônica* no estúdio de Daniel Messias e trabalhou internamente na Black & White & Color entre 1980 e a produção de *A Princesa e o Robô*. Foi durante sua estadia no estúdio em que teve seu primeiro contato com a “bíblia” de Frank Thomas e Ollie Johnston, que foi partilhada pelo estúdio.

“A gente ficou sabendo do lançamento do *Illusion of Life*. [...] Todo mundo queria o livro... eu fui num importador lá de São Paulo e encomendamos uns oito ou nove exemplares daquilo, doze exemplares... eu sei que chegaram aqueles exemplares e eu tenho o meu até hoje. Então, aquilo foi a primeira literatura sobre desenho animado. Antes disso, eu tinha visto apenas um livro na Lynxfilm contando como foi a produção do *Branca de Neve*... livro todo rasgado, velho, muito interessante o livro. Então, tinha muita pouca publicação.” (GODINHO, 2019).

Após deixar a Black & White & Color em 1984, Kico se juntou com outros animadores então dispensados do estúdio para procurarem trabalhos e sondarem clientes novos para prestarem serviços de animação no mercado. Juntamente de Airon Barreto de Lacerda e Mário Mattoso Neto (e Paulo José por um breve período), o grupo formou a chamada *Casinha de Animação*, inicialmente instalada em um sobrado onde Mattoso havia morado antes de se casar. O pequeno estúdio independente acabou por se tornar colaborador frequente da Black & White & Color e servir como um núcleo externo de produção, partilhando serviços técnicos de animação e mesmo assumindo uma certa parcela criativa dos projetos nos anos seguintes.

Arnaldo Galvão, por sua vez, chegou à Black & White & Color em 1985, como um dos animadores encarregados de terminar a produção dos segmentos animados de *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*, que posteriormente se tornariam *No Rabo do Cometa*. Ele foi diretamente afetado pela reformulação da empresa, ao ponto de acabar como parte do comitê responsável pelo roteiro dos filmes que viriam a seguir. “Eu cheguei no meio da produção e com um *deadline* muito apertado porque o longa [*Os Trapalhões no Reino da Fantasia*] seria lançado nas férias. Eram longas jornadas de trabalho. Depois que passou a fase mais intensa de trabalho, a conversa sobre roteiro começou a fazer sentido, mas demorou um tempo para ser colocada em prática”. Airon e Mattoso retornariam para completar o quadro criativo deixado vago por Reinaldo Waisman, que, após um período “emprestado” por Mauricio a pedido de Pelé para, junto de outros profissionais da MSP, trabalhar no desenvolvimento do programa de TV *Xou da Xuxa*, acabou por se efetivar na equipe da apresentadora.

Luiz Gonzaga de Luca já era, à época, diretor da Black & White & Color, e sua gestão inseriu o estúdio em um processo de renovação gradual. Segundo Galvão, com os ensinamentos do *Illusion of Life*, “o organograma de uma produção internacional ficou mais clara para todos nós. Quando foi criado o departamento de criação e desenvolvimento, nós tivemos a consultoria de Jorge Duran, [roteirista] reconhecido por *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, *Pixote: a Lei do mais Fraco* e *O Beijo da Mulher-Aranha*, entre outros”.

Em entrevista a Hossana Pedroso para o jornal *Meio e Mensagem* (1986), de Luca explica como a Black & White & Color mudou sua política com trabalhos de publicidade. Foram efetivamente abandonadas a produção de peças externas que não tivessem ligação com as licenças dos personagens de Mauricio. Desta forma, eles não se apresentavam mais como um concorrente entre os estúdios de animação que vivem de material publicitário, que conseguiam menores preços por não trabalharem com equipes fixas de animadores. “O filme publicitário desmonta a estrutura do estúdio, as exigências das agências desgastam, consumindo todo o tempo da diretoria de arte do pessoal de produção” (PEDROSO, 1986).

Mesmo os comerciais licenciados da Turma da Mônica foram limitados a 18 por ano, sendo que em anos anteriores eles chegavam a produzir até 32 peças diferentes – uma saturação que passaram a considerar prejudicial ao público e ao estúdio. Desta forma, o estúdio pôde focar em apenas um grande projeto próprio e suas diversas variáveis, permitidas pelos acordos comerciais que, enfim, chegaram após o período de estagnação de 1984.

Enquanto *Trapalhões* seguia em produção na Black & White & Color, Mauricio havia conseguido emplacar um dos projetos que havia apresentado à imprensa brasileira durante o ano anterior, mas de uma forma levemente diferente do planejado. As já mencionadas vinhetas de um minuto de duração pensadas para exibição em intervalos na Rede Manchete, antes identificadas com o nome *Horácio e Mônica*, acabaram por amadurecer e se tornar algo maior através da entrada de um parceiro comercial vindo da Argentina: o fotógrafo e empresário de moda Jorge Fisbein, que, deste ponto até 1988, se tornaria a ponte para uma tentativa de expansão internacional da Mauricio de Sousa Produções para a América Latina.

A partir de novembro de 1985, um acordo de Mauricio e Fisbein com o canal Argentina Televisora Color (ATC)²⁷ permitiu a estreia de materiais da Turma da Mônica durante sua programação diária, com o nome *Mônica y sus Amigos*. Inicialmente composta de pequenos *chists*, que consistiam em piadinhas animadas do tamanho de inserções comerciais (de 15 a 30 segundos), os conteúdos evoluíram em forma para clipes musicais animados e até

²⁷ Rede de televisão estatal fundada em 1951. Hoje conhecida como Televisión Pública Argentina (TPA).

mesmo pequenas histórias de até 2 minutos de duração. Este material chegou em seguida ao canal América Televisión do Peru, onde foram apresentados também diariamente com o nome *Mónica, Cebollita y sus Amigos*.

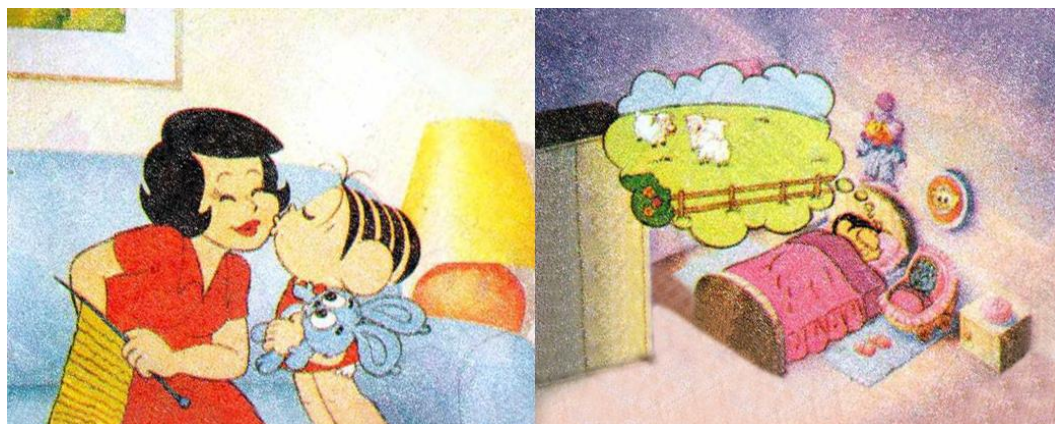


Figura 42: Dois frames de *Vamos a Dormir* (1986), um dos clipes musicais de *Mónica y sus Amigos* produzidos no Brasil para a televisão argentina.

Alguns destes materiais foram produzidos para cumprir tradições habituais do público latino: filmes como *Vamos a Comer* (com a canção *El Twist de la Comida*) e *Vamos a Dormir* (com a canção *Vamos a Descansar*) eram veiculados em horários estratégicos da programação da ATC, por volta do meio-dia e às nove da noite, demarcando o chamado Horário de Proteção ao Menor. No início da manhã, ainda havia *Monica Gimnasia Jazz*, que também reaproveitava a animação do comercial da Maionese Cica de 1981 baseada em *Baila Comigo*; e durante todo o dia, as pequenas historinhas e *chists* animados.

Segundo Vespucci (*O Estado de São Paulo*, 19 jan. 1986), estavam previstas a produção de cem vinhetas humorísticas de 30 segundos a um minuto e meio, além de 18 filmes institucionais. Em um anúncio publicado no Almanaque da Mônica de junho de 1986, o estúdio ainda indicava a produção de clipes com os temas *Disfrutemos da Natureza*, *Dia dos Pais* e *Somos todos Irmãos Latino Americanos*, que se somariam a várias outras pequenas historinhas completas com personagens diversos, produzidas tanto internamente (onde concentravam o treinamento de animadores e de intervaladores) quanto com colaboração externa de outros estúdios, como a Casinha de Animação²⁸.

²⁸ Com exceções pontuais que serão explanadas mais para frente, a maior parte deste conteúdo não circulou no Brasil, tornando-se de difícil catalogação. Ao final da dissertação, um anexo lista todos os segmentos de *Mónica y sus Amigos* (1985-1988) cuja existência foi comprovada através de informações e documentos cedidos em

Foi a demanda destes materiais que permitiu à Black & White & Color voltar a ter seu próprio estúdio separado das operações da MSP, anos depois de deixar o prédio na Rua Tupi onde começou suas operações em 1975. Galvão (2019) relata que começou no estúdio “quando a Mauricio de Sousa/Black & White & Color era dentro do jornal *Folha de S. Paulo*, na rua Barão de Limeira. Depois mudamos para um prédio na Rua da Palmeiras. Esse novo prédio permitiu a expansão e redesenho da equipe”. E um novo projeto a longo prazo, gerenciado por de Luca, foi bancado por Mauricio.

Este novo projeto pretendia unir, até 1988, 104 episódios de animação de cerca de 7,5 minutos cada um. “Uma vez pronto esse lote, os Estúdios Mauricio de Sousa terão o necessário para concretizar seu plano maior: comercializar seus desenhos com emissoras de televisão do Brasil e Exterior. [...] as emissoras não compram menos de um lote mínimo que lhes permita exibir a série por um mínimo de seis meses, daí a necessidade de tantos desenhos” (*Folha de São Paulo*, 20 set. 1986, Ilustrada, p.83). A carga de produção animada em 1986 cresceria para 210 minutos, com a previsão de chegar a 300 em 1987 para “filmes de entretenimento”, mais dez para peças comerciais envolvendo personagens da turma.

Segundo de Luca, em entrevista de 1987 a Millarch:

“A filosofia é penetrar no mercado internacional e lá ficar o resto da vida. Para isso, a empresa está adotando uma política agressiva de cobertura, inicialmente da América Latina para depois projetar-se rumo à Europa. Se os lucros da Mauricio de Sousa são grandes, isto não significa que eles o beneficiem passoalmente”. Luca diz: “Afinal, quando todos gastavam os lucros, nós investimos. Isto é possível porque Mauricio detém 95% da empresa”. Garibaldi Luciano Filho, 42 anos, diretor administrativo-financeiro, revela: “Mauricio, até há poucos meses, nem possuía casa própria. E semanalmente eu é que lhe dou uma mesada para os seus gastos. Que só entrego às 21 horas, quando, às sextas-feiras, ele sai do escritório, pois senão ele dá todo o dinheiro aos que lhe pedem. Ele dá até a camisa...” (MILLARCH, 1987).

À época, o custo de produção do primeiro lote a ser vendido às TVs estava previsto em Cz\$ 120 milhões, sendo outros vinte na aquisição dos equipamentos. Um método de linha de produção, adaptado às condições locais, foi costurado a partir do sistema observado nas séries animadas estrangeiras. No texto de narração escrito por Luiz Canton Júnior para um documentário comemorativo para a Cica lançado em 1989, são descritos tais elementos essenciais da cadeia seguida pela equipe na maior parte dos projetos que viriam a seguir.

entrevistas ao autor (*storyboards*, tabelas de planejamento da Casinha de Animação) e mesmo reciclagens em outras peças posteriores do estúdio.

Para que todos tenham uma ideia, para se produzir um segundo de animação, são necessários 24 desenhos de movimentos contínuos, sempre com a preocupação de forma ou estilo. Além, é claro, de um perfeito sincronismo entre a imagem desenhada e o som. Muito trabalho é necessário. E todo este trabalho, aliado à técnica e ao talento de um grande número de profissionais envolvidos no processo, cada qual exercendo uma função nas diversas etapas que compõem o desenho animado.

Primeira etapa: o argumento, ou seja, o tema principal da história. Logo em seguida, é feito o *storyboard*, o roteiro desenhado em forma de quadrinhos. Já contendo esse *storyboard*, todo o detalhamento do tempo de cena e os diálogos definitivos, que serão gravados para auxiliar o animador, conforme veremos a seguir. O Planejamento dará origem à ficha de animação, ou seja, o controle de produção de cada cena.

A etapa seguinte é a animação, o processo que realizará toda a movimentação dos personagens. O desenhista animador, em posse da ficha de animação e do planejamento, efetuará os desenhos principais de cada cena, também chamados pontas de movimento [*keyframes*].

Após a animação, temos a intervalação, que, como o próprio nome diz, são os desenhos intermediários que irão completar o movimento. Todos os desenhos são feitos à lápis em um papel especial chamado *layout*, onde serão pré-filmados ainda no desenho feito à lápis, também chamado traço em preto, para se checar a movimentação. É o chamado *pencil test*, onde poderemos conferir, através da simulação da filmagem, a exatidão dos movimentos.

Após esses desenhos, teremos a transposição do desenho a lápis para o acetato, uma folha de celulose transparente que será utilizada na filmagem. Essa copiagem será feita através de uma máquina copiadora. A transposição nada mais é do que a copiagem do desenho a lápis para o acetato. Em seguida, esse acetato é colorido com tinta especial, preparada no próprio estúdio. Essa tinta será preparada no acetato pelo lado inverso, para não cobrir o traço preto que está no lado da frente.

Após a pintura, o acetato será limpo para se remover eventuais sujeiras ou marcas de dedo, e poderá ainda sofrer algum tratamento artístico: sombras através de aerografia, que é um processo de pintura com ar comprimido, ou ainda qualquer outro efeito especial, de acordo com o detalhamento efetuado ainda no *storyboard*. Todo este processo é chamado de arte-final.

Paralelo a todas estas etapas, estão sendo pintados os cenários, que são os fundos onde os acetatos serão sobrepostos. Esse cenário foi desenhado no início do processo pelo planejamento, e será colorido pela equipe de cenaristas. O cenarista é o ilustrador responsável pelo tratamento gráfico do filme, com as preocupações de luz, posicionamento dos personagens no cenário e combinações de cores, visando obter o clima adequado e uma perfeita harmonia de cores. O cenário é fixo durante a filmagem, e algumas vezes corre por uma régua, executando movimentos panorâmicos – *traveling* – com a sobreposição da animação em acetato.

Após a checagem final de todas as cenas, o passo seguinte será a filmagem, que será feita em película, que é um filme 35mm, através de uma câmera acoplada a uma câmera vertical, captando assim a imagem do desenho que está na horizontal, apoiado a uma mesa chamada *table top*.

Finalmente, todo esse material filmado é montado, ou seja, todas as cenas serão colocadas da forma determinada pela ficha de animação e o som também será sincronizado com a imagem. Esse processo é efetuado em uma mesa de montagem chamada moviola.

[...] Se o filme for exibido em outro país, a trilha musical se mantém mas os diálogos serão substituídos, ou seja, será feita uma nova dublagem pelo idioma local. (CANTON Jr, Luís. Roteiro de *Como fazer um desenho animado*. In *Momentos Inesquecíveis do Desenho Animado Publicitário*, Transvídeo, São Paulo, 1989).

No entanto, nenhuma adição do estúdio foi tecnicamente tão impactante quanto a compra do NAC, um microcomputador importado do Japão e especializado em fazer a pré-visualização (*pencil test*) da animação gravada em mídia, traduzindo analógico em arquivos digitais. Não eram mais necessárias as tão custosas e demoradas gravações improvisadas em película Super 8 ou 16mm usadas como referência nos trabalhos anteriores, que tornavam as revisões do trabalho do animador custosas e proibitivas.



Figura 43: Operação do NAC para pré-visualização (*pencil test*) de animação. No monitor, Chico Bento e Zé Lelé no curta-metragem *Chico Bento, Óia a Onça*.

A novidade do aparelho foi tema de uma reportagem da *Folha de São Paulo* em janeiro de 1986, que descreve em detalhes seu funcionamento e como sua chegada mudou radicalmente o ritmo de produção do estúdio.

Para fazer um teste de quatro minutos de um desenho animado, a Mauricio de Sousa Produções gastava 36 horas corridas de filmagem, 284 horas para processar o filme dezesseis milímetros em laboratório e outras trezentas para editar o material, totalizando 720 horas de trabalho. Agora, com a compra de um microcomputador japonês projetado especificamente para realizar testes de animação, a produtora dispenderá apenas doze horas para visualizar o resultado de uma ideia – reduzindo em sessenta vezes o tempo que era gasto com o processo tradicional.

“Com o micro, não precisamos gastar tempo com revelações de filme e podemos realizar vários testes em um só dia”, comemora Walter Pierallini, 31, engenheiro eletrônico e assessor técnico da principal produtora de desenhos animados do país. Além de introduzir uma série de facilidades nos testes, uma etapa que é realizada antes de se filmar o desenho em 35 milímetros, o micro elimina gastos com filme e revelação, já que a máquina trabalha acoplada a uma câmera de vídeo. “A troca do filme pelo vídeo representa uma queda de qualidade”, explica Pierallini. “Mas isso não é significativo para produtora porque se trata de um teste”.

Trabalhando com dois monitores – uma de alta resolução, onde se vê a imagem que está sendo digitalizada e outro para controle do programa – o micro NAC pode guardar em sua memória de 1.2 megabytes até 255 desenhos ou 5600 fotogramas, que equivalem a quatro minutos de filmagem. Ultrapassado esse limite, as imagens que estão armazenadas em disquete podem ser transferidas para uma fita de videocassete, que pode ser doméstica (como VHS ou Beta) ou profissional (U-Matic).

Mas é no teclado do NAC que surgem as principais magias da animação. Gravando quadro a quadro com a câmera de vídeo, como no processo tradicional, o micro digitaliza a imagem e aí é possível, por exemplo, alterar a iluminação, como se a animação estivesse sendo filmada novamente.

Com o teclado especial do micro, pode-se movimentar uma sequência filmada tanto para frente como para trás. A velocidade dos fotogramas também pode ser alterada, variando de três a sessenta quadros por segundo. Caso se queira inserir, apagar ou trocar uma imagem na sequência armazenada, o micro faz a operação com um simples comando no teclado.

Através do monitor que mostra o programa e do teclado, é possível ainda programar a edição de um desenho. Ciclos de animação de ação e repouso – quando o desenho se movimenta, pára e volta a se movimentar novamente – também podem ser obtidos no teclado do NAC. Em todas essas possibilidades, a imagem pode ser vista tanto em negativo como em positivo.

“Com os testes computadorizados, vamos reduzir o tempo de realização de um longa-metragem de sete para quatro meses”, conta Pierallini. Comprado da NAC Inc. do Japão por US\$ 28 mil FOB (ou

Cr\$ 360 milhões), o micro eliminará também os caríssimos arquivos climatizados que os filmes necessitam. “Os disquetes não exigem ambientes rigorosamente climatizados e ocupam pouco espaço”, diz Pierallini. (FOLHA, 1986).

A existência do NAC teria chegado ao conhecimento de Mauricio por intermédio de Osamu Tezuka, enquanto visitava a indústria de animação japonesa durante uma viagem internacional, feita em 1985 a convite da Fundação Japão. Ao se deparar com “um pequeno e barato (porém útil) aparelho que havia em cada mesa de cada animador nos estúdios da Toei, em Tóquio” (SOUSA, 2000, p.14), iniciou um longo e custoso processo de importação, que rendeu diversas dificuldades com a importação e a liberação alfandegária, da mesma forma que outros equipamentos essenciais para a autonomia do estúdio, como um *table top* próprio. “A certa altura, o solitário *table top* de Daniel Messias já não dava mais conta de acompanhar o ritmo de produção do estúdio. Tentamos alugar outro, mas simplesmente não havia nenhum disponível no Brasil. Bem, o único jeito era comprar, e tinha que ser usado, pois o novo custava o preço de um pequeno apartamento. Vasculhamos América Latina, Estados Unidos e Europa. Só fomos encontrar no Japão. Com o cipoal de entraves burocráticos, talvez tivesse sido mais fácil buscá-lo com barco a vapor. Levamos muitas semanas para o que hoje pode ser feito em poucos dias” (SOUSA, 2017, p. 183).

3.2- As Novas Aventuras da Turma da Mônica



Figura 44: Mauricio de Sousa posa com acetatos, cenários e *storyboards* em foto de 1986.

Em 20 de setembro de 1986, o filme *As Novas Aventuras da Turma da Mônica* entrou em cartaz exclusivamente em dois cinemas de São Paulo (Lumiére e Paulistano; com o Santana abrindo no Dia das Crianças), com sessões exclusivas de manhã aos sábados e domingos, exibidas em sequência das 11 da manhã às 2 da tarde, “no mesmo esquema em que os desenhos de Tom e Jerry eram apresentados antigamente no cine Metro” (FOLHA, 20 set. 1986, Ilustrada, p.83). A distribuição era própria dos Estúdios Mauricio de Sousa e patrocinada pela Danone – que, com os comerciais animados da sua linha licenciada de produtos alimentícios como o iogurte Turma da Mônica, já abastecia também a parte publicitária da empresa.

André Porto Alegre, que trabalhava em 1986 no setor de licenciamento da Mauricio de Sousa Produções, relata em seu livro *A Trajetória do Publicitário Comum* como foi a experiência de viabilizar a mídia do projeto chamado por ele de “Sessão Danone Turma da Mônica” através do contato com jornais que costumavam receber as tiras de jornal de Mauricio, fechando com estes um acordo de permuta de espaço para divulgar o filme. “É importante saber que, no mundo dos negócios, os processos e os interesses são conexos. Ao propor a singela troca das tiras pelos anúncios do filme, além de viabilizar a mídia para a qual não havia recursos, nós retomamos a interlocução com diversos jornais com os quais havia anos não falávamos, além de dar relevância às tiras dentro da empresa, uma área mais folclórica, mas sem importância nenhuma” (PORTO ALEGRE, 2014).

Em 25 de outubro, *As Novas Aventuras da Turma da Mônica* entrou em cartaz em Curitiba. Ao *Estado do Paraná*, o jornalista Aramis Millarch, que por um período após o lançamento ainda acompanharia com interesse os projetos de Mauricio em sua coluna, aprofunda a referência comercial principal que o formato de lançamento de *As Novas Aventuras* tentava reviver ao público adulto e infantil das salas de cinema.

As Novas Aventuras da Turma da Mônica estarão em exibição durante os próximos três meses. Já em dezembro, estreará uma segunda produção, desta vez com apresentação de Chico Bento. E a terceira Sessão Zig-Zag já tem nova atração para abril de 1987. Quem, com mais de 30 anos, não se lembra daquela época em que inexistindo televisão em Curitiba, a grande atração aos domingos pela manhã eram as matinadas do saudoso cine Ópera, na avenida Luiz Xavier - no prédio onde hoje existe a Mesbla? Desenhos de Tom & Jerry, documentários da série "Maravilhas da Natureza", *shorts* coloridos, noticiários da MGM e, especialmente, os desenhos de Walt Disney faziam a delícia de crianças e adultos. Em Curitiba - como em centenas de outras cidades - nos anos 40 e 50, as sessões matinais, aos domingos, formavam um público apaixonado por cinema. Com a televisão que explodiu na década de 60 e mudanças nos hábitos e comportamento do público, as matinadas foram sendo abandonadas - e com isto perdeu-se um espaço que além de divertir milhares de crianças era também uma espécie de introdução ao mundo mágico do cinema. Com sessões que não ultrapassavam 60 minutos, com programação variada, as matinadas tinham atrações que encantavam desde as crianças de 3 a 4 anos até adultos. [...] Maurício de Souza idealizou uma programação com o

tempo certo para as sessões Zig-Zag, sempre em horários alternativos da programação normal e, portanto, em condições de permanecer como uma programação permanente. AS NOVAS AVENTURAS DE TURMA DA MÔNICA é o primeiro programa da longa série que ocupará as manhãs de sábado e domingo no cine Plaza (praça Osório), em Curitiba, para encanto do público infantil - e uma nostalgia dos adultos, no retorno à época mágica das matinadas. É um filme em episódios que tem a vantagem de facilitar o seu aproveitamento pelas crianças que, muitas vezes, não conseguem concentrar a sua atenção em histórias longas. Assim, histórias de oito, cinco e três minutos, entremeadas de pequenas vinhetas, permitem que a criança tenha mais liberdade e saboreie com muito mais prazer o que lhe interessar. (MILLARCH, 1986).

As Novas Aventuras custou Cz\$ 9 milhões declarados, em valores da época de lançamento. O filme de 56 minutos rerepresentava os quatro curtas-metragens de dois a cinco minutos realizados entre 1980 e 1981 com a direção de Mário Lantana e Paulo José (*O Grande Show, Um Cachorro Bem Treinado, O Último Desejo e Oh, que dia!*), ao lado de mais quatro curtas-metragens inéditos de sete minutos, produzidos e finalizados nos últimos meses. Três deles foram realizados internamente pela Black & White & Color, enquanto *Cascão no País das Torneirinhas* foi integralmente realizado pela Casinha de Animação. Em entrevista ao autor, Gonzaga explica em mais detalhes como funcionava a produção paralela dos curtas-metragens do estúdio depois de *As Novas Aventuras*, a partir da montagem dos núcleos.

[...] Vamos fazer experimentações autorais. Então, os núcleos eram compostos por um diretor, que era o diretor daquele curta, dois animadores e dois intervaladores. Inclusive eles ficavam em cubos separados: Ali, aquele grupo ficavam todos juntos. Então o Airon estava dirigindo um e o Kanton não sabia o que era. O Kanton era do grupo dele. O Marião (Mário Mattoso Neto) e o [Itsuo Nakashima...]. Tinha o Alcides [da Quinta], que era da Lynxfilm, dos filmes da Varig, e que tinha um traço bastante tradicional, tinha uma produtividade baixa como animador até pela idade, mas que tinha uma experiência incrível, um puta artista, virou planejador. Então a gente começou, ou seja, formou os núcleos fechados e pessoas, assim, a Emy veio para fazer os *model sheets* até pra poder trabalhar, se montou um núcleo central de fundos, né, de cenários... Quem chefiava os cenários era o Carlão. Tinha a Leonir, tinha a Jaqueline, a Rose, o Lourenço Muttarelli estava nesse grupo. Então se tinham, acho, cinco grupos. Tinha Kanton, Airon, o Airon ficou como diretor-geral para a questão estética, Marião chegou a ter núcleo mas virou roteirista... [...] Por que nós montamos os núcleos? Se você não tem uma orientação de um diretor-geral, então vamos por autoral. Vai ter características autorais, então os filmes... cada um é uma coisa totalmente diferente.” (DE LUCA, 2019)

Arnaldo Galvão adiciona que, inicialmente, “cada curta tinha uma espécie de coordenador responsável por adaptar uma das histórias em quadrinhos do Mauricio de Sousa para cinema. Com isso, você tinha várias equipes trabalhando isoladamente, e com resultados diferentes e irregulares”. De fato, os quatro curtas, apesar de terem *designs* similares, têm diferenças estéticas marcantes entre si.

Luiz Canton Júnior (que, nas animações, assina como Kanton) e Emy Yamauchi roteirizaram e dirigiram *O Vampiro* (06:28), um episódio de comédia física também chamado em material de divulgação como *Mônica e o Vampiro*. Trata-se de uma adaptação da história

“A Mônica é Medrosa?!”, publicada em Mônica nº 162, de outubro de 1983. No enredo, após assistir um filme de terror com Cebolinha, Mônica é atacada pelo vampiro Draquíula, faminto após anos de sono. Mônica, no entanto, pensa que Cebolinha está tentando assustá-la, e enfrenta o vilão sem saber que é um vampiro de verdade.

A *Fonte da Juventude* (08:13), também chamado de *A Turma da Mônica encontra a Fonte da Juventude*, foi dirigido e roteirizado por Airon Barreto de Lacerda a partir de um roteiro original de Mauricio de Sousa, anterior à própria criação da Mônica: a história em quadrinhos homônima foi publicada originalmente em Bidu nº 7, de 1961, pela Editora Continental. Anos depois, uma versão colorida foi republicada no terceiro número do gibi regular da Mônica, em julho de 1970. Com exceção do ambicioso prólogo, que expande a introdução da história em quadrinhos original, a adaptação de roteiro da história em si é quase literal e preserva a dinâmica original dos personagens. Em razão disso, Cebolinha, que ainda não tinha exatamente sua ‘turma’ ou sua personalidade famosa, é aqui apresentado como coadjuvante de Franjinha e Bidu, que está acompanhado de seus amigos Jeremias e Titi.

Quando os meninos montam um piquenique na floresta, Cebolinha é convidado a participar, mas com a condição de carregar toda a bagagem. Cebolinha sabe que é explorado por ser o mais novo, mas não sabe o que fazer para ser respeitado pelos outros meninos. Ao ser mandado para pegar água para o café, ele acaba por encontrar Ponce de León, um explorador desmemoriado que recebeu a missão de proteger uma fonte misteriosa. Sem saber, Cebolinha acaba por enfeitiçar os outros meninos, tornando-os bebês novamente.

Alcídio da Quinta comandou *O Monstro da Lagoa* (07:50), ou *Chico Bento e o Monstro do Lago*. É o primeiro curta-metragem de Chico Bento, que logo depois ganharia sua própria série paralela de curtas-metragens de menor duração dentro do projeto *Mônica y Amigos*. Trata-se de uma adaptação livre da história “O Monstro da Lagoa”, publicada em Chico Bento nº 74, de junho de 1985. Em tom melancólico, Chico Bento é apresentado com Zé da Roça participando ativamente da rotina da cidade interiorana de Vila Abobrinha - que se expande além dos estereótipos habituais de “roça”. A vila é ricamente explorada como ambiente, de forma marcante e detalhista, e é preenchida por diversos habitantes coadjuvantes, de visual próprio e distinto do *character design* mauriciano.

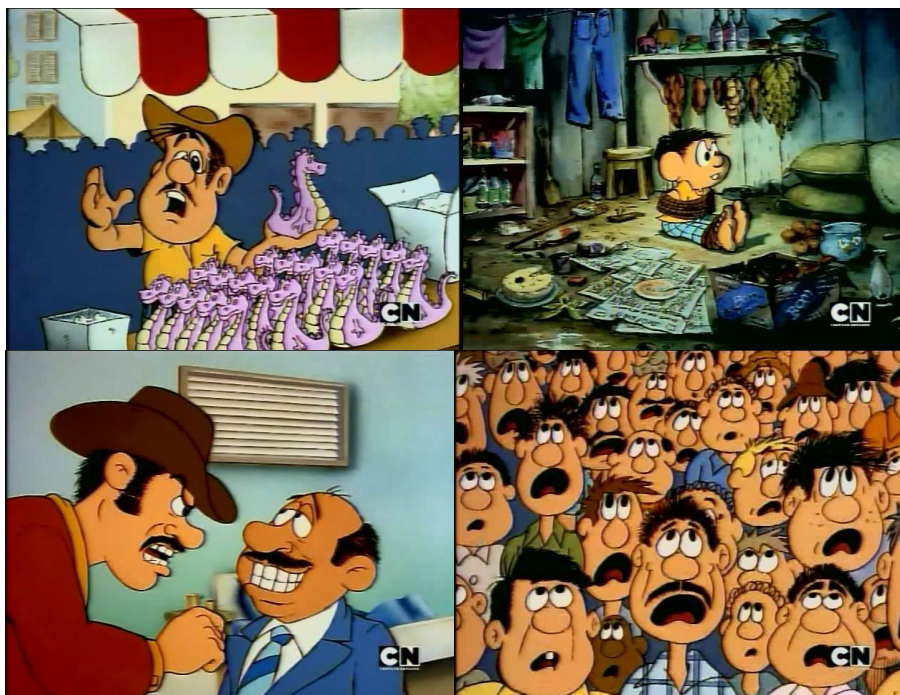


Figura 45: Diferentes momentos de *O Monstro da Lagoa* (*As Novas Aventuras da Turma da Mônica*, 1986), curta-metragem dirigido por Alcídio da Quinta.

A rotina de todos estes personagens é revirada quando uma espécie de dragão aquático desperta de seu sono no fundo da lagoa da Vila, incomodado com o barulho do novo jet-ski do filho do Coronel Agripino. Chico Bento faz amizade com o monstro, e tenta defendê-lo da ganância que passa a dominar a cidade: enquanto alguns tentam lucrar transformando a cidade em um ponto turístico, outros tentam capturar o monstro, ou mesmo matá-lo.



Figura 46: Sequência de *Casção no País das Torneirinhas* (*As Novas Aventuras da Turma da Mônica*, 1986), dirigido por Kico.

Por fim, *Casção no País das Torneirinhas* (07:34) foi dirigido e roteirizado por Kico a partir de um roteiro original do próprio. É o primeiro filme da Turma da Mônica desde *O Natal da Turma da Mônica* realizado integralmente por um estúdio terceirizado e trata-se de

uma história quase que totalmente sem falas, com maior força em suas *gags* visuais – uma marca registrada das animações de Kico. Nela, Cascão descobre por acidente no lixão uma passagem para um mundo onde todos os habitantes são seres aquáticos e torneiras – todos obcecados por lhe dar um banho.

Silvia Góes retornou como responsável pela trilha sonora após *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* e *no Rabo do Cometa* e desenvolveu uma identidade sonora característica, unindo instrumentos eletrônicos (Emu-lator, Drum-lator, Juno, DX-7) a faixas de jazz, tocadas por Arismar do Espírito Santo (baixo), Antonio Pinheiro Filho (bateria), Papetti (percussão), Roberto Sion (sax/flauta), Maurício Einhorn (harmônica-de-boca), entre outros.

Entre os curtas-metragens de *As Novas Aventuras*, sequências de ligação trazem o personagem Jotalhão em um cenário que emula um *set* de filmagem durante os “intervalos” das gravações. Ali ele apresenta os personagens da Turma da Mônica, conversa com os espectadores e introduz os enredos das histórias. Entre tais animações, vários clipes curtos externos são apresentados, reaproveitados de outras animações antigas da Black & White & Color. Cinco materiais publicitários identificáveis durante o filme estão modificados, sem as menções aos patrocinadores originais:

- Maionese Rosé Cica (1979), *C'est si bôn*
- Maionese Cica (1981), *Baila Comigo*
- Eletronorte (1979), *Romeu e Julieta*
- HASPA (1981), *Dança do Dinheiro*
- Feira de Londrina (1984-1985), *Chico Bento e Rosinha*

Somam-se a eles dois fragmentos das sequências musicais do segmento *Plano Infalível* de *As Aventuras da Turma da Mônica* (correspondentes às canções-tema de Cascão e Magali) e ainda quatro dos *chists* de *Mônica y sus Amigos*, com cerca de 30 segundos de duração adaptadas de tiras de jornal. Em *As Novas Aventuras*, são apresentadas quatro piadas envolvendo Cebolinha, com os temas *Karatê*, *Sombra*, *Túnel* e *Foguetinho*.

As Novas Aventuras foi visto nos cinemas por um público aproximado de 150 mil espectadores, segundo Antonio Gonçalves Filho (Folha, 07/02/1987) e, segundo Millarch (Estado do Paraná, Almanaque, 12/07/1987, p.4) foi lançado em VHS em abril de 1987, com uma tiragem de 6400 cópias – duplicando as cópias vendidas até aquele momento por *As Aventuras* (3340 fitas) e *A Princesa e o Robô* (3900, por dois anos o recordista brasileiro de vendagem).

3.3- *Mônica e a Sereia do Rio e O Bicho-Papão e Outras Histórias*



Figura 47: Anúncio de *Mônica e a Sereia do Rio*, publicado na *Folha de São Paulo* de 10 de abril de 1987.

Inicialmente planejado para estrear em dezembro de 1986, *Mônica e a Sereia do Rio* entrou em cartaz em 07 de fevereiro de 1987, dentro de um circuito de dez cidades brasileiras (São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, Salvador, Curitiba, Porto Alegre e Florianópolis). Em São Paulo, abriu novamente no Lumière, Paulistano e Santana em sessões matinais, novamente com patrocínio da Danone. Com 56 minutos, foi o primeiro filme brasileiro finalizado em tecnologia de som Dolby estéreo, com mixagem realizada nos estúdios da Warner, em Los Angeles, e seu VHS - a primeira fita nacional com som HiFi Stereo – foi lançado em maio de 1987, com 2900 cópias vendidas nos primeiros dois meses (Estado do Paraná, Almanaque, 12/07/1987, p.4).

Adaptar a história *A Sereia do Rio*, publicada pela primeira vez em *Mônica* 9, de Janeiro de 1971, era um desejo antigo de Mauricio, que escreveu a história original. Nos seus primeiros dias como proprietário da Black & White & Color, foi esta a principal história com a qual tentou aprovação de Boni para produzir como um especial na Rede Globo, entre 1978 e 1979 – sem sucesso. Um cuidado maior de produção, logo, não apenas era esperado, como também fez com que o filme tivesse uma produção mais longa e custosa do que *As Novas Aventuras* (US\$ 1 milhão, ou Cz\$ 16 milhões aproximados ao valor da época).



Figura 48: Mauricio, Tetê Espíndola e Walter Hugo Khouri durante as filmagens de *Mônica e a Sereia do Rio*.

Diferentemente de *As Novas Aventuras*, *Mônica e a Sereia do Rio* realizou um método paralelo à animação para filmar suas vinhetas de ligação entre as histórias. Sequências musicais em *live action* foram filmadas na estância hidromineral Pousada do Rio Quente, localizada a trezentos quilômetros de Goiânia, sob a comando de Walter Hugo Khouri – um diretor renomado e tradicional do cinema industrial paulista, mas bastante conhecido por filmes de forte temática adulta. De fato, Khouri realizou *Sereia do Rio* de forma paralela ao drama erótico *Eu*, com Tarcísio Meira; os dois filmes entraram em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro com apenas um mês de diferença.

Na trama *live action*, Mônica deixa o universo dos quadrinhos através de uma porta mágica e se depara com uma floresta onde conhece a Fadinha, um ser místico interpretado pela cantora Tetê Espíndola. Capaz de mudar de forma para vários animais, Fadinha cria amizade com a Mônica através de suas canções, que se desdobram em números musicais das canções originais “Coração Doidinho”, “Florzinha”, “Curupaco” e “Galadriel”. Em troca, Mônica compartilha histórias suas e de seus amigos.

Tal perfil lúdico como um todo certamente soa paradoxal à filmografia de Khouri, que nunca tinha se envolvido antes em projetos de apelo infantil ou mesmo musicais. Mas seu prestígio trazia mais um ponto comercial a favor de Mauricio: uma vez associado seu nome ao

de grandes diretores de cinema, proeminentes no mercado e por ele premiados, seus projetos poderiam receber um grau de validação especial, que poderia ser capaz de transcender o nicho infanto-juvenil alcançado nas matinês de cinema. Críticos que esnobavam seus trabalhos talvez pudessem assim ver *Mônica e a Sereia do Rio* com olhos diferentes.

Gonzaga intermediou a entrada de Khouri no projeto, e tem uma visão mais prática na escolha do diretor. “Eu precisava de alguém que fosse extremamente técnico. O Khouri começou na Vera Cruz, rodando com equipamento pesado, trucagem e coisa do tipo. E conviveu com os técnicos. A gente precisava de um diretor que soubesse fazer marcação, exatamente onde iria entrar o personagem e etcetera, e o Khouri sabia. O Khouri rodava muito comerciais também, e era ele que fazia a câmera. A iluminação era do Antonio Meliande, mas a câmera é do Khouri. Então, tinha que ser alguém que estivesse manuseando a câmera e entendendo onde entraria o personagem.” (DE LUCA, 2019). De toda forma, era uma atenção que nenhum projeto de animação havia recebido no Brasil até aquele momento.

Mário Mattoso Neto e Arnaldo Galvão foram os adaptadores de histórias e roteiristas das sequências *live action*, com diálogos e textos revisados para filmagem por Maria Beatriz Pacca. Segundo Galvão em depoimento ao autor, Walter Hugo Khouri teve total liberdade para modificar o roteiro conforme a sua vontade, e passou mais de 6 meses montando o copião antes da inserção das trucagens que incluíam Mônica às cenas filmadas. Airon Barreto de Lacerda é creditado como diretor artístico dos elementos animados.

As sequências de ligação, no entanto, não introduzem os enredos dos curtas-metragens que ilustram as “historinhas” que Mônica conta à Fadinha, com exceções vagas em dois momentos. Ao início, Mônica comenta rapidamente de Cebolinha e Cascão, sem se aprofundar numa situação em que “eles exageraram” em uma confusão. E, mais para o final, a personagem de Tetê se converte em sereia no número musical de “Galadriel”, que se estende em uma reprise de “Coração Doidinho” em uma das piscinas da estância. Tais recursos se justificavam por uma indefinição durante a produção de *Mônica e a Sereia do Rio*: quais histórias acompanhariam, no corte final, a atração principal que dava o título à produção. O projeto teve que se moldar às necessidades e circunstâncias desde o início, visto que, segundo Gonzaga em entrevista ao autor, Mussum e Fábio Júnior foram sondados para estrear as filmagens *live action* antes da entrada de Tetê Espíndola.

Segundo Millarch ao *Estado do Paraná* em ocasião do lançamento local de *As Novas Aventuras* em outubro de 1986, a “segunda programação” do que ele chamava de “Sessão Zig-Zag” (nome baseado nas matinês antigas) deveria apresentar cinco curtas-metragens

animados da Turma da Mônica: *A Sereia do Rio*, *Jacaré de Estimação*, *A Gruta do Diabo*, *Estrelinha de Belém* e *Quero Entrar*. “Como Maurício tem um excelente esquema de trabalho, a terceira sessão Zig-Zag já está em fase de produção - e sua estreia será em abril de 1987. Mais uma vez a Turma da Mônica vai estrelar as seguintes histórias: *O Ogro da Floresta*, *O Gênio nada Genial*, *Os Azuis*, *Os Papãozinhos*, *O Tocador de Sinos* e *A Montanha Suja*. E em agosto de 1987 a quarta sessão Zig-Zag estará nas telas do país” (MILLARCH, 1986).

O corte final de *Mônica e a Sereia do Rio*, no entanto, é composto de apenas quatro curtas-metragens – sendo que os citados *Estrelinha de Belém* e *Quero Entrar* foram de fato produzidos, mas chegaram ao público meses depois, em circunstâncias diferentes.

Cláudio Oliveira assinou a Direção Artística e Planejamento da primeira história, *A Gruta do Diabo* (08:42). Cebolinha e Cascão, para provar que são valentes, resolvem desbravar um lugar muito perigoso na floresta. Preocupado com a segurança de seus protegidos, Anjinho resolve pregar uma peça nos meninos e os fazem encontrar Vermelhinho, um diabinho que os recebe no que parece ser um portal para o Inferno.

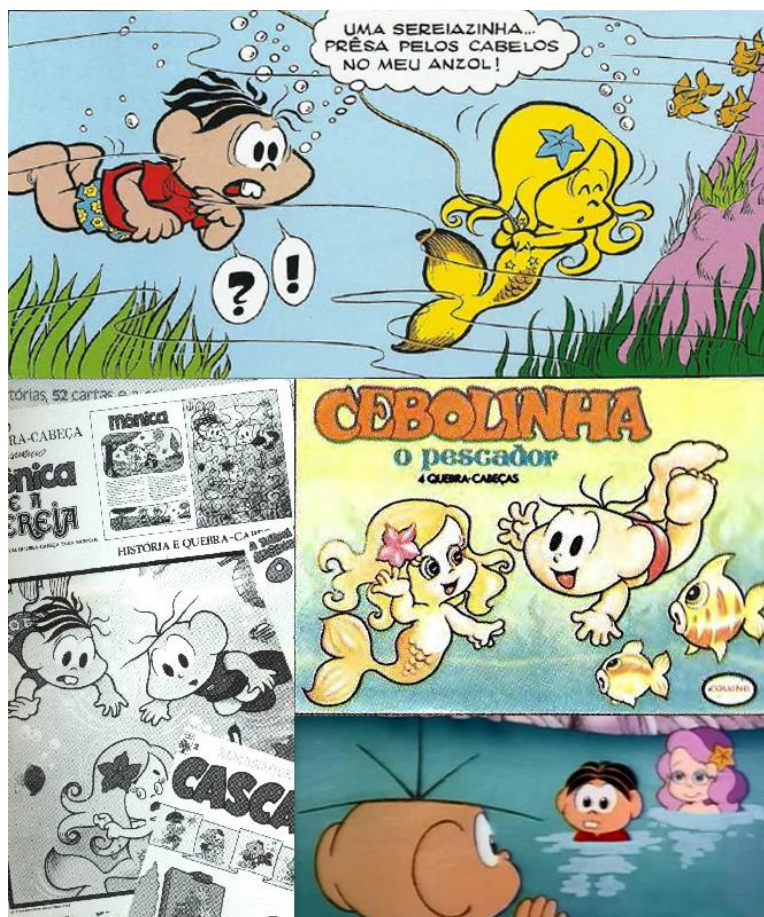
Hugo Titotto adaptou *Jacaré de Estimação*, originalmente publicada em *Cebolinha* 40, de abril de 1976. Cebolinha confunde um filhote de jacaré perdido com uma lagartixa, e o cria escondido por meses. Quando sua família e amigos descobrem seu animal de estimação secreto já crescido, “Onofre” causa terror no bairro até finalmente ser recapturada pelo zoológico, desfazendo o mal-entendido – ao menos até Cebolinha conhecer Godofredo, uma “minhoquinha” gigante e bastante suspeita.

Kanton assumiu *O Tocador de Sinos* (07:38), já apresentado nos quadrinhos na edição 388 de *Cebolinha*, de maio de 1980. Trata-se de uma paródia de *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo. Quasimodo é um corcunda ingênuo que mora em uma igreja do interior, e que atazana a todos com sua obsessão: ele gosta tanto de sinos que os toca o tempo todo, dia e noite, sem deixar ninguém dos arredores descansar em paz. Após ser pressionado pelo padre a controlar seu gosto, ele fica magoado e foge de casa. Chegando à cidade, ele encontra Cebolinha e Cascão, que tentam lucrar em cima de seu talento.

E por fim, Paulo José retornou à Black & White & Color para a direção artística e planejamento de *A Sereia do Rio* (11:53), curta-metragem que havia começado seu desenvolvimento com o nome *Mônica e a Sereiazinha* entre 1978 e 1979. Mônica e Cebolinha saem para pescar e acabam encontrando uma sereia, que enfeitiça Cebolinha com sua voz. Na história em quadrinhos original de 1970, Mônica tem a ideia de explorar a música da sereia comercialmente e espanta a sereia, que a faz refletir sobre ter “esquecido seu lado humano”.

Nesta adaptação, o plano perverso passa a ser de Cebolinha, que chega a pensar em toda uma “vida artística” para a Sereia, atuando em novelas e até participando de um Desfile de Escola de Samba. Antes que qualquer coisa aconteça, Mônica devolve a sereia ao seu habitat.

Figura 49: O momento do encontro de Mônica, Cebolinha e *A Sereia do Rio* traduzido em quatro formatos diferentes. Acima, quadro da história em quadrinhos original de 1970. Abaixo, arte de um livro-jogo e da embalagem de um quebra-cabeças de meados da década de 1970 (ambos materiais de licenciamento datados do mesmo período de desenvolvimento da primeira versão descartada de *Mônica e a Sereiazinha* pela Black & White & Color). Por último, um *frame* do curta-metragem final de 1986.



Vale ainda retornar por um momento uma afirmação mencionada por Millarch anteriormente em outro texto para o *Estado do Paraná* já referenciado neste capítulo, que alegava que em dezembro de 1986 (a primeira data prevista de estreia), o filme que entraria em cartaz seria “uma segunda produção, desta vez com apresentação de Chico Bento”. Chico não está em nenhum momento de *Sereia do Rio*, mas a informação tinha, aparentemente, certo fundamento: outras opções de sequências de ligação deveriam estar em *standby* para entrar em produção caso as sequências *live action* de Khouri não ficassem prontas a tempo.

Tal possibilidade se justifica porque, tal como os curtas mencionados que não entraram no corte final de *Mônica e a Sereia do Rio*, a informação de Millarch sobre Chico bate com o fato comprovado de que materiais com o personagem realmente foram produzidos durante 1987 e 1988, tanto pela Black & White & Color quanto pela Casinha de Animação.

Porém, tais curtas-metragens seriam lançados no Brasil apenas em 1990, e por esta razão serão retomados e detalhados mais ao final deste capítulo.

Millarch também relata que a intenção de lançamento da terceira compilação de curtas seria para o final de abril, durante o Festival de Cinema Brasileiro de Gramado. A apresentação dos curtas seguiria a fórmula de *Mônica e a Sereia do Rio* e, tal como Disney fizera no passado ao trazer o Pato Donald para dançar com Aurora Miranda²⁹, traria sequências filmadas na Bahia. “Entre as estrelas cogitadas para participarem das partes ao vivo estão Luiz Gonzaga, Lucinha Lins e o trapalhão Mussum” (*Estado do Paraná*, 15/02/1987). O terceiro filme, porém, não ficou pronto no prazo de abril. Seu espaço no Festival de Gramado foi ocupado por *Mônica e a Sereia do Rio*, e ele só entraria em cartaz outros três meses depois, reformulado com outro formato especial em suas vinhetas de ligação. Airon Barreto de Lacerda é novamente creditado como Diretor Artístico, bem como Mário Mattoso Neto e Arnaldo Galvão em Desenvolvimento, Roteiro para cinema e Planejamento de Ligações.

O Bicho Papão e outras Histórias foi lançado em 16 de julho de 1987 na forma de um *show* de variedades “ao vivo”, estrelado pela Turma da Mônica. Chama a atenção que, desta vez, o conteúdo das sequências de ligação tenha sido explicitamente roteirizado de forma para ser visto no ambiente de um cinema cheio em uma sessão de matinê, a tal “Sessão Zig-Zag” tão aventada por Millarch. As vinhetas evocam, em vários momentos, a participação direta do público através de interação, seja através de Mônica puxando um coro da música *Atirei o Pau no Gato* ou pedindo a opinião da plateia para descobrir a resposta de uma anedota durante um *game show* chamado *O Que é, o Que é?*, em que Cascão erra todas as respostas.

O segmento *Cine Cascão* recontextualiza uma seleção de *chists* de *Mônica y sus Amigos*, com os temas *Linha*, *Espreguiçada*, *Buraco*, *Pula-Sela* e *Bangue-Bangue*. O que se apresenta inicialmente como uma “sessão de cinema” dentro do filme se revela uma desculpa para Cascão tirar sarro de “cassetadas” de seus amigos, já que todos os *chists* terminam com alguém da turma se dando mal de alguma forma - até Mônica e Cebolinha descobrirem as intenções do amigo. Há ainda o primeiro *Jornal da Mônica* e, ao final, Mônica e os personagens dos curtas performam, em coral, o número musical *O Sonho*.

Da seleção de curtas-metragens em produção, aqui chamados “filminhos”, *Estrelinha de Belém* novamente fica de fora da seleção, enquanto outras duas histórias listadas aparentam

²⁹ Número musical “Os Quindins de Yayá” do segmento *Baía*, apresentado em *Você já foi à Bahia? (The Three Caballeros, 1944)*, filme com direção de Clyde Geromini e também formatado no formato episódico.

ter sido abandonadas pelo estúdio: uma com o título *O Gênio nada Genial* (título que não se encaixa em nenhum material lançado depois) e a adaptação animada de outra história clássica de Mauricio, *Os Azuis* (*Mônica* 15, Julho de 1971), uma fábula sobre preconceito racial. A configuração final de curtas programados para o corte final desta “terceira programação” ficou: *Quero Entrar*, *Montanha Suja*, *O Bicho-Papão* e *O Ogro da Floresta*.

A comédia de erros *Quero Entrar* (06:55), planejada por Itsuo Nakashima, é uma adaptação livre de duas histórias. Sua base vem de “Quem Bate?”, publicada em setembro de 1970 em *Mônica* 5. Parte das situações cômicas, no entanto, foram reaproveitadas de uma releitura expandida publicada em *Cebolinha* 141, de setembro de 1984, com o nome “Eu Quero Entrar!”. As três versões usam do mesmo ponto de partida: após um dia de trabalho, Seu Cebola fica preso para fora de casa e uma série de mal-entendidos o impede de realizar a tarefa básica de pedir pela ajuda de seu filho Cebolinha. Enquanto a animação acrescenta novas *gags* com participação da turma, um elemento em comum das versões em quadrinhos está ausente: em ambas, Cebolinha conclui que sua casa está sendo invadida e liga para a polícia, mandando seu pai para a prisão. A animação opta por um desfecho inédito que exacerba de outra forma o desespero de Seu Cebola, ao tentar arrombar a porta de sua própria casa com explosivos.

Já *Montanha Suja* (09:23), de Cláudio Oliveira, é uma versão fiel de “Montanha Suja, meu Ídolo”, uma paródia de *Rocky, um Lutador* publicada em *Cascão* 1, de Agosto de 1982. Cascão está resignado que seu lutador de luta-livre favorito seja rechaçado por todos por não ser bonito e sempre ser relegado ao papel de “vilão” nas lutas, até um dia que a sorte de Montanha Suja vira e Cascão tem sua admiração posta à prova.

O curta-metragem que dá nome a *O Bicho-Papão* (09:19), planejado por Ronaldo Canfora, é outro roteiro clássico e reflexivo de Mauricio de Sousa, publicado pela primeira vez em abril de 1974 em *Cebolinha* 16 com o título “O Papãozinho”. Enquanto vão acampar, Cebolinha e Cascão se deparam com um Bicho-Papão de verdade, e tentam se defender sem perceber que estão lidando com um filhote – e que ele tem pavor de humanos, alimentado pelas histórias horríveis que ouvia de seu pai.

Por fim, Alcídio da Quinta faz a direção artística e planejamento da adaptação de “O Terrível Ogro da Floresta”, publicada em *Mônica* 192, de Abril de 1986 – um intervalo bem curto em comparação com as demais animações adaptadas até então. *O Ogro da Floresta* (09:40) é uma história alternativa em um reino medieval, cuja temperamental Princesa Mônica

é raptada por um ogro por falta de opções. Arrependido, ele arma com Cebolinha, um plebeu, para o garoto fingir que é um cavaleiro e resgatá-la.

De fato, as mudanças de abordagem feitas na estrutura de *O Bicho-Papão e Outras Histórias* pareciam ter nascido das respostas da crítica aos dois filmes anteriores. Logo após *Mônica e a Sereia do Rio* ter sido apresentado em uma sessão especial para convidados e imprensa, Mauricio chegou a refletir em entrevista a Millarch sobre as experiências que tivera ouvindo sugestões da crítica especializada e amigos interessados. “O primeiro toque foi dado pelo cartunista Zélio. Em seguida, Fátima Turci, da coluna de Economia do *Jornal do Brasil*, bateu na mesma tecla: as crianças queriam participar, cantar, dançar e bater palmas. Infelizmente aquele filme [*As Novas Aventuras*] não tinha previsto esse tipo de participação” (MILLARCH, 1987). Sylvio Pinheiro, à *Folha de São Paulo*, apesar de ainda apontar irregularidades na qualidade dos curtas (excetuando-se *Montanha Suja*), reconheceu o amadurecimento técnico dos segmentos de *O Bicho-Papão*:

Outro grande achado é, sem dúvida, a evolução técnica que Mauricio vem alcançando. Não existem mais aquelas panorâmicas “flicadas” [deslocamento horizontal com trancos de câmera] e cenários trocados, que não obedecem continuidade. A animação dos personagens é mais ágil, deixando os seus movimentos sem aquela sensação de dureza encontrada nos atuais desenhos veiculados na TV, como “Thundercats”, “Rambo” ou similares. [...] O importante é que a equipe de Mauricio, recheada de bons talentos, está cada vez mais apta à produção em série, tanto que prometem para o final do ano, outro longa-metragem: “A Estrelinha de Belém”, a ser lançado no Natal. (PINHEIRO, 1987).

ESTÚDIOS MAURICIO DE SOUSA
apresentam

Festival da Mônica

SEMANA DE 16/7 A 19/7/87

JÁ PRO CINEMA!

CINEMA	HORÁRIOS	FILME
Olido I	9:40 e 11:40 h.	A Princesa e o Robô
Santana	10, 11 e 12 h.	* O BICHO PAPÃO e outras histórias
Paulistano	10, 11 e 12h.	* O BICHO PAPÃO e outras histórias
Lumiére	10, 11 e 12 h.	As Novas Aventuras da Turma da Mônica
Santo Amaro	10 e 11:20 h.	As Aventuras da Turma da Mônica
São Bernardo	10 e 11 h.	Mônica e a Sereia do Rio
Alhambra (Santos)	10 e 11 h.	* O BICHO PAPÃO e outras histórias
Bristol (Campinas)	10, 11:15 e 12:30	A Princesa e o Robô

* INÉDITO Patrocínio: O ESTADO DE S. PAULO

Figura 50: O “Festival da Mônica” promovido pelo *Estado de São Paulo*, 16 de julho de 1987.

A “estratégia Sessão Zig-Zag” de distribuição acaba combalida pela perda do patrocínio da Danone, viabilizador dos dois lançamentos anteriores. Porém, a circulação de *O Bicho-Papão* foi auxiliada por uma alternativa para tornar a exibição nos cinemas mais atraente aos exibidores paulistas. Com o apoio do jornal *Estado de São Paulo*, novo parceiro comercial da MSP nas publicações regulares de tiras de jornal e suplementos infantis, o filme entra em cartaz nas salas dos cinemas Santana, Paulistano e Alhambra (em Santos) dentro do chamado “Festival da Mônica”, um evento que exhibe os filmes anteriores desde *As Aventuras da Turma da Mônica* em paralelo ao filme inédito, em outras salas da cidade. A estratégia se repete simultaneamente em Curitiba, enquanto o filme também entra em cartaz no Rio de Janeiro (onde entrou em cartaz primeiro, no dia 9 de julho), Porto Alegre, Florianópolis, Belo Horizonte e Brasília. Simultaneamente aos cinemas, *O Bicho-Papão* é lançado em VHS pela Transvídeo também no mês de julho de 1987.

3.4- *Estrelinha de Belém (A Estrelinha Mágica)* e *O Natal de Todos Nós*



Figura 51: Arte de divulgação do curta-metragem *Estrelinha de Belém* (1987), adaptação de José Miguel Silva Lara a partir do roteiro original de Mauricio de Sousa.

“Vou acelerar o processo. A internacionalização dos nossos produtos começa em 1988” (STYCER, 1987). Foi com este ultimato, dito a Mauricio Stycer em entrevista ao *Estado de São Paulo* no Natal de 1987, que Mauricio tornou pública uma mudança inesperada de planos no planejamento da Black & White & Color para a produção de filmes de animação

a partir do ano de 1988. Mauricio prometia a sequência do que havia sido o ano de maior crescimento da empresa, à revelia das crescentes instabilidades econômicas; não bastassem os problemas financeiros nacionais em pleno Governo Sarney, o mercado nacional e internacional ainda repercutia os efeitos devastadores da “Segunda-Feira Negra” da Bolsa de Valores de Nova York, ocorrida dois meses antes.

Segundo Mauricio a Stycer, os curtas-metragens que estavam em produção dariam lugar a “quatro filmes de 23 minutos (meia hora, com comerciais) para serem vendidos na Páscoa, nas férias, no Dia da Criança e no Natal, além de 50 vinhetas, nos moldes das que já são exibidas na Argentina e, agora, no Brasil”. Era o retorno de um plano similar ao que Mauricio cogitou realizar quando adquiriu a Black & White & Color, desta vez temendo a crescente perda de interesse pelos *players* latinos. “O objetivo imediato é recuperar o mercado de alguns países para onde o desenho foi levado, mas teve que sair por falta de uma melhor estrutura de apoio” (FOLHA, 1987).

O especial que marcaria o início de mais uma fase do estúdio partia da conquista de uma negociação a qual Mauricio cortejava há uma década: com a mudança de suas revistas em quadrinhos da Editora Abril para a Editora Globo e a promessa de parceria de investimento em um projeto multiplataforma junto da mudança de casa, envolvendo o desenvolvimento de um parque temático, quadrinhos, LPs e desenhos animados, a Rede Globo finalmente daria espaço para Mauricio veicular materiais temáticos da Turma da Mônica em sua programação no final daquele ano, juntamente de um Especial de Natal, em um investimento de US\$ 1 milhão. O prazo era curto, e os materiais tornaram-se prioridade do estúdio. A urgência e a manutenção do projeto ainda demandava que os prazos de produção deveriam diminuir ainda mais: agora, um filme precisaria estar pronto a cada dois meses.

Antes, como revela em outra entrevista à *Folha de São Paulo*, “Cada filme leva cerca de três meses para ser realizado e envolve uma grande equipe, desde o planejamento até a montagem final. O custo de cada um é de Cz\$ 15 a Cz\$ 20 milhões, o que torna pouco rentável no mercado interno”. Mauricio prometia que o patrocínio de multinacionais (sendo que uma, do ramo alimentício, estaria em conversas com ele à época) permitiria o financiamento dos especiais e ainda se traduziria em merchandising de produtos, lançados no Brasil e no exterior.

Sem entrar em detalhes, Mauricio externava também que a súbita mudança de rumos não foi amistosa. Luiz Gonzaga de Luca deixa o estúdio neste período, e Mauricio chega a fazer uma breve referência. “Tivemos a necessidade de crescer quase 100% em termos reais.

Perdi alguns executivos que não conseguiram acompanhar o processo” (STYCER, 1987). Gonzaga, por sua vez, argumenta que “o gerenciamento da empresa era muito ruim em termos financeiros... neste ínterim, exatamente, entra em crise total. Sem dinheiro, salários atrasados etc. [...] E ainda uma quebra de braço com a família, total. Aí eu saí, mas tinha uma estrutura organizada lá, eu acreditava que ele iria conseguir”. Em seu lugar, entrava Antonio Celso Rafael, secretário particular de Mauricio. Neste momento, “nas diversas etapas de produção, deixamos 17 curtas, desde coisa que estava autorizada até coisa que estava finalizada” (DE LUCA, 2019).

As reviravoltas colidiam em cheio com o trabalho principal do estúdio naquele momento. No segundo semestre de 1987, a equipe de animadores da Black & White & Color ainda trabalhava nos curtas-metragens que, em tese, formariam uma quarta compilação de curtas que já deveria estar pronta para entrar em cartaz nos cinemas em agosto daquele ano, segundo os planos anteriormente descritos por Millarch ao *Estado do Paraná*. Airon Barreto de Lacerda, Arnaldo Galvão e Mário Mattoso Neto produziam um segundo *Jornal da Mônica* e os curtas *Super-Heróis* (10:20), *Um Dia de Cão* (09:50) *O Detetive* (08:34), com planejamento de Paulo José, Alcídio da Quinta e Itsuo Nakashima. Na Casinha de Animação, Kico dava suporte à Black & White & Color enquanto trabalhava em materiais de *Mônica y sus Amigos* e Chico Bento. Pela similaridade da equipe de animadores envolvida, é possível que também já datasse deste período o início da produção do curta-metragem *Chico Bento, Óia a Onça!* (08:48). Estes materiais, no entanto, teriam que esperar um pouco mais para chegarem ao público, em razão das novas prioridades.

À equipe regular do estúdio foi destinada a realização de “dez vinhetas de um minuto e quarenta e cinco segundos, cada uma com um personagem, e que serão exibidas de hoje [24 de dezembro] até o dia dos Reis, 6 de janeiro [durante a programação da Rede Globo]. Cada membro da turma conta à sua maneira como vê o Natal” (FOLHA, 1987). Como reflexo do prazo curto para a produção de uma grande quantidade de material (16 minutos), as vinhetas se traduziram em filmes de animação econômica, que exploravam ao máximo ilustrações e narração. O roteiro adaptou uma série de contos chamada *O Natal de Todos Nós*, originalmente publicados em novembro de 1980 em um Almanaque de Natal da Mônica e, posteriormente, pela Nova Fronteira em 1984 na forma de um livro ilustrado³⁰.

³⁰ No VHS *Turma da Mônica e a Estrelinha Mágica* (1988), quatro vinhetas de *O Natal de Todos Nós* são apresentadas reeditadas, como se fossem um episódio único. São elas *O Natal da Mônica*, *O Natal do Cebolinha*, *O Natal do Cascão* e *O Natal da Magali*. Anos depois, em 1993, um VHS lançado pela AB Vídeo e distribuído

O especial de Natal principal seria finalmente *Estrelinha de Belém*, curta-metragem que estava em desenvolvimento desde 1986. Seus serviços de animação, no entanto, acabaram por ser totalmente terceirizados. Desta vez, quem assumiu os serviços de planejamento e animação foi a equipe do animador e ilustrador uruguaio José Miguel Silva Lara, de Montevideo. José Miguel era um profissional de confiança de Mauricio que já havia animado anteriormente para a Black & White & Color: são deles as cenas do monstro extraterrestre do planeta Pulsar em *A Princesa e o Robô*. Ficou em sua responsabilidade também a animação de pilotos e vinhetas para o então inédito personagem Dieguito Maradona, que Mauricio tentou emplacar no exterior ao lado de Jorge Fisbein em 1986.

O *Estrelinha de Belém* era uma história que Mauricio adorava. Ele já tinha feito uma publicação especial de Natal na Abril. [...] Como começou a produção do *Estrelinha de Belém*? Eu não sei se é no Natal de 1986 ou o Natal de 1985, o maior anunciante que existe de televisão no Brasil era a Mesbla, a rede de lojas Mesbla. A Mesbla chegou e falou que queriam, não lembro se eram quatro ou cinco comerciais de um minuto, com uma historinha de Natal. [...] E foi uma loucura. Era tão cara a produção e a veiculação que foi feita ao preço de produção. A Mesbla acompanhou o preço de produção e foi pagando direto aos fornecedores. [...] Esses comerciais foram um arraso. E aí o Mauricio disse, “quero fazer um especial do *Estrelinha de Belém* para a Globo passar”. Aí, discutindo com o Mauricio dentro da Black & White [& Color], o José Miguel resolveu voltar para o Uruguai. Ele estava dirigindo, e o Mauricio adorava o José Miguel. Achava que era o trabalho mais artístico de todos. Ele é desorganizado e tal, mas é o cara que, artisticamente, é o melhor. Ótimo. Então ele vai fazer sozinho no Uruguai, ele contrata intervaladores e tudo lá, ele tinha um esquema lá. E ele faz o *Estrelinha de Belém* sozinho. E era uma coisa assim, um super-projeto nosso. Então, vamos discutir música, quem vai fazer a música... Tom Jobim. Começamos a fazer contato com o Tom Jobim. [...] O Tom Jobim tinha um filho, de quatro ou cinco anos. [...] E aí, quem estava intermediando era o Danilo Cayimi, que era da banda do Tom, era o arranjador do Tom. E aí nós fomos ter uma reunião com Tom, com o menino, e o menino enlouqueceu, e tal... e o Tom topou. Não respondeu na hora, mas topou. Então iria ser... isso foi um motivo principal de crise, a crise da Black & White começa aí. (DE LUCA, 2019)

A base inicial de *Estrelinha de Belém* era a história “A Estrelinha Perdida” (publicada em *Mônica* 8, de dezembro de 1970), mas praticamente todo seu enredo foi modificado na adaptação de José Miguel. O próprio título *Estrelinha de Belém*, por si só, já dizia respeito a um elemento completamente descartado da adaptação – o que justifica ter sido alterado, quando pronto, para o nome *A Estrelinha Mágica* (15:36).

pela Lojinha da Mônica compilaria todos os demais curtas-metragens de *O Natal de Todos Nós*, acompanhados de uma sequência de abertura inédita e gravuras de transição desenhadas por José Márcio Nicolosi, que assinou a direção artística do vídeo junto de Itsuo Nakashima. Airon Barreto de Lacerda, Mário Mattoso Neto e Maria Eliete Moraes foram creditados pela produção, que se tornou matriz dos relançamentos posteriores do material. Completam o projeto as seguintes vinhetas: *O Natal do Horácio*, *O Natal do Jotalhão*, *O Natal do Bidu*, *O Natal do Chico Bento*, *O Natal do Anjinho* e *O Natal do Astronauta*.

Na história em quadrinhos original, a estrelinha que Mônica encontra em seu quarto e guarda em seu criado-mudo era a mesma que estava destinada a guiar o nascimento de Jesus. Porém ela havia se perdido no tempo e espaço, causando um paradoxo que poderia inviabilizar o Natal. Após convocarem a participação de toda a turma, que se encontra para discutir o que fazer com a Estrelinha, Mônica usa de sua superforça para arremessar a estrela de volta para o espaço, permitindo que ela voltasse 1970 anos no tempo.

A animação, por sua vez, demonstra desde o primeiro minuto sua inspiração em *E.T. – O Extraterrestre* de Steven Spielberg, através de uma abertura climática em que a Estrelinha, perdida numa floresta, tem seu brilho perseguido por misteriosos helicópteros, que pensam que ela é uma nave espacial. O resto do curta-metragem, no entanto, dá espaço a uma abordagem mais intimista dos personagens principais (aqui, apenas Mônica e Cebolinha) e um tom de enredo mais melancólico. A dupla percebe que, longe do espaço, a Estrela está perdendo o brilho e a vida, e para salvá-la, resolvem levá-la à torre da igreja da cidade, numa tentativa de serem vistos pelo Papai Noel e que ele a leve para os céus na noite de Natal. A tentativa é frustrada pelos sinos da igreja e a estrelinha desfalece, até despertar com brilho total graças às lágrimas de Mônica.

Às vésperas da estreia na televisão, Mauricio chegou a dizer que não estava totalmente satisfeito com o resultado final da adaptação. “A *Estrelinha Mágica* ficou mais dramático do que eu gostaria. Acredito, como mandava Chaplin, que a história deva ter um momento de lágrima. Mas tem que ser fugaz” (STYCER, 1987).

No entanto, não havia objeções à qualidade técnica. O filme se destaca visualmente das demais animações da *Black & White & Color*, seja em seu *design*, muito mais rebuscado que o habitual, como também na execução de animação. À *Folha de São Paulo*, Mauricio atribuía tal diferença visual ao fato de o filme ter sido realizado em *full animation*. Também conhecido no meio de animadores pelo termo *by one*, o método é o mais complexo e trabalhoso na técnica tradicional e se utiliza completamente dos 24 frames por segundo de filme, trazendo um desenho diferente e novo contribuindo com o movimento a cada quadro, sem recorrer à repetição de exposição de imagem a cada dois frames (*by two*).

Segundo a *Folha*, após a estreia na Globo às 23h15 da véspera de Natal de 1987, *A Estrelinha Mágica* não teria o mesmo destino das animações anteriores e não seria vendido em fita de vídeo. Mauricio queria que o especial criasse uma carreira de reprises anuais na televisão e enfim emplacasse a distribuição internacional das animações da Turma da Mônica. Mas nada disso aconteceu. Um anúncio nos gibis do mesmo mês já lhe contradizia, ao

anunciar *A Estrelinha Mágica* com os dizeres: “Breve nos Cinemas e em Fitas para Vídeo Cassete”. Os outros especiais ventilados para datas temáticas não aconteceram, e os demais curtas-metragens que estavam em produção não poderiam ser abandonados. Embora Mauricio evocasse um futuro promissor para a Black & White & Color dali em diante, os eventos que viriam a seguir indicariam um nebuloso caminho oposto.

3.6- *Chico Bento, Óia a Onça!*, alternativas à animação e o fim da Black & White & Color



Figura 52: Anúncio comemorativo da Cica pelos 20 anos de campanha para o Extrato de Tomate Elefante, anunciando um especial comemorativo na televisão. *Veja* n. 1106, 22 nov. 1989.

O mês de novembro de 1989 marcava um momento histórico para a história de Mauricio de Sousa no ramo da animação. A Cica e Mauricio de Sousa Produções consumaram uma celebração pública dos vinte anos de campanha envolvendo Jotalhão e a marca de extrato de tomate Elefante, responsável pela primeira incursão dos personagens da Turma da Mônica em animação. Um especial comemorativo foi exibido no intervalo do *Fantástico* de 26 de novembro, acompanhado de um comercial de um minuto com os personagens da Turma da Mônica celebrando a virada de ano ao som da canção *Um Ano de Festa*; e uma coletiva foi

feita no dia 10 de novembro, dia seguinte ao aniversário do contrato. Cercado por crianças e atores fantasiados dos personagens da Turma da Mônica, Mauricio e João Rozário da Silva, diretor comercial da Cica trocavam elogios sobre o “casamento indissolúvel” que, após “mais de 100 filmes de 30 segundos”, ainda se estenderia por mais 26 anos³¹, valendo uma tentativa de entrada no Guinness Book como o mais longo contrato de um garoto-propaganda (PESCIOTTA, 1989).

Mas uma das alardeadas “novidades” que Mauricio havia declarado durante a festejada coletiva de imprensa comemorativa parecia demonstrar que seus negócios com animação, com cada vez menos destaque nos serviços do estúdio, já estavam longe da fase prolífica que havia sido vivida até dois anos antes. Mauricio indicava à imprensa que planejava um acordo de US\$ 14 milhões com empresários de Tóquio e Taiwan para realizar animações em estúdios locais. Deles sairiam, em dois anos, animações internacionais com a Turma da Mônica. Haveria ainda uma viagem que ele faria para Los Angeles na semana seguinte, “onde acertará os últimos detalhes de seus novos filmes”, jamais lançados. Nas entrelinhas, Mauricio desviava a atenção e minimizava com alternativas comerciais o desmonte do que se conhecia como a Black & White & Color – já drasticamente reduzida e suplantada pela identificação geral dos “Estúdios Mauricio de Sousa”.

A relação de Mauricio com o licenciador Jorge Fisbein terminou de forma amarga. Gonzaga relata que “soube que o Jorge tinha se registrado na Argentina e na Espanha, nos países hispânicos, como co-autor da Turma da Mônica. E para sair [da sociedade] e devolver, Mauricio entregou o *Dieguito* para ele. E o *Dieguito* fez uma fortuna na Itália, na Espanha. [...] Mauricio deu os direitos para o Jorge para ter a Turma da Mônica de volta” (DE LUCA, 2019). Uma vez apropriado por Fisbein, *Dieguito* foi reformulado e ganhou um visual novo, tornando-se garoto-propaganda de vários produtos licenciados nos anos seguintes. Com isso, o projeto de expansão da Turma da Mônica para a América Latina, após se desdobrar em quadrinhos, peças de teatro e até o lançamento local de *As Aventuras da Turma da Mônica, A Princesa e o Robô* e *As Novas Aventuras da Turma da Mônica*, foi interrompido com prejuízo. “Custou caro ir para lá, e não voltou nada. Ou seja, o filme [*Aventuras*] foi a sexta maior renda [do ano] e não rendia, [o dinheiro] não veio para cá. A instalação na Argentina

³¹ De fato, Jotalhão estampa as latas do Extrato Elefante até hoje. No entanto, a Cica deixaria de existir em 2007, quatro anos após ser absorvida pela Knorr em uma fusão promovida pela Unilever, que se tornara dona da empresa após ela se tornar parte da Arisco em 1993 e da Bestfoods em 2000. Em 2011, o negócio de atomatados da Unilever no Brasil, incluindo a marca Elefante, foi vendida para sua atual dona, a Cargill.

custou caro, a produção dos filmes não conseguia cobrir. [...] Por desorganização comercial, não veio nada para cá”. E um acordo comercial com o BNDES negociado com a intenção de bancar o financiamento de equipamentos e expansão do estúdio foi negado porque, na época, estavam vetados de “financiar entretenimento”.



Figura 53: *Dieguito Maradona* como apresentado no curta-metragem piloto de 1986 animado por José Miguel pela Black & White & Color.

Grande parte da equipe de animação que estava vinculada nos últimos projetos listados foi dispensada em 1988, como consequência dos efeitos diretos não apenas das mudanças internas do estúdio de animação, mas também de uma grande mudança operacional da Mauricio de Sousa Produções como um todo. Nas palavras de Arnaldo Galvão em depoimento ao autor, “O estúdio de animação nestas condições se desmontou em 1988. [...] O tamanho da equipe, algo em torno de 250 profissionais, que começou a partir de 1985 e foi até 1988 é inédita no Brasil e deve continuar assim por muito tempo.” Ainda em 1987, um abalo incontornável na relação de décadas entre Mauricio e a *Folha de São Paulo* agravou tudo.

Sem prévio aviso, o encarte *Folhinha*, para o qual Mauricio produzia conteúdo desde 1963, deixou de apresentar tirinhas da Turma da Mônica. Era uma decisão editorial de Otavio Frias Júnior, que desde 1984 havia assumido a direção do jornal – e, mesmo com os apelos de Mauricio, Frias pai nada poderia fazer pelo seu apadrinhado. “A *Folhinha* não era minha, e sim um projeto de Seu Frias encampado por Tia Lenita, a jornalista Lenita Miranda de Figueiredo. Otavio estava no seu direito de fazer o que bem entendesse com o jornal. Mas a história da *Folhinha* também era a minha história” (SOUSA, 2017). André Porto Alegre relata como foi a experiência:

O Mauricio de Sousa não ficou magoado com o cancelamento da publicação das tiras do suplemento, consequência das mudanças editoriais do jornal, e sim com a forma com que tomou conhecimento da decisão. Semanalmente enviávamos as tiras para a publicação da *Folhinha*. Na semana da suspensão, as tiras foram devolvidas com a informação de que o jornal para as crianças não as publicaria mais. Não sei realmente como aconteceu, mas um dia o Mauricio de Sousa me chamou para uma reunião no jornal *O Estado de São Paulo*. [...] O *Estadão* não tinha suplemento infantil e o departamento de marketing acreditava que esse era um produto importante na formação de novos leitores. O trabalho foi conduzido pela Adélia Francischini, responsável pelo planejamento de marketing do jornal. [...] Baseado em pesquisas a equipe do *Estadão* planejou o *Estadinho* e convidou o Mauricio de Sousa como seu padrinho e consultor. (PORTO ALEGRE, 2014)

O antigo vínculo de Mauricio foi encerrado em agosto de 1987, e, além do *Estadinho*, lançado em novembro, Mauricio tinha de volta um espaço cativo para publicar suas tirinhas no *Caderno 2*. No entanto, criou-se também desta forma uma situação paradoxal em que seu estúdio de quadrinhos seguia instalado no prédio da *Folha de São Paulo* ao mesmo tempo em que produzia conteúdo - e colaborava em um caderno inteiro - do seu principal concorrente. Mauricio começou a procurar alternativas para desocupar as dependências das salas cedidas pela antiga casa das publicações, ao mesmo tempo que a direção da *Folha* começava a pressionar sua saída, chegando até mesmo a impedir por um momento o acesso de Mauricio às antigas instalações. Até que, em meados de abril de 1988, toda a empresa se unificaria em uma nova sede, um prédio de seis andares na Rua do Curtume, na Lapa.

Em meio a tantos imprevistos e mudanças de rumo dentro do estúdio, o faturamento dos vídeos da Turma da Mônica precisava ser preservado, mesmo que novos materiais da Black & White & Color estivessem impossibilitados de chegar ao público. Não que a produção de animação no estúdio tenha sido interrompida por completo, já que comerciais e vinhetas continuaram sendo entregues e curtas-metragens foram finalizados a seguir. Mas a redução da equipe já sinalizava que a produção regular tinha enfim saído do radar, encerrando o projeto da série animada antes de alcançar seu objetivo inicial.

Desta forma, para dar conta da demanda, a Transvídeo continuou sendo abastecida regularmente de conteúdos da Turma da Mônica para distribuir às locadoras e venda direta até 1990, mesmo que os VHS disponibilizados não envolvessem desenhos animados. Primeiro, o estúdio recorreu ao resgate do especial *live action* para televisão de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, feito para a TV Bandeirantes dez anos antes. O conteúdo chegou às lojas e locadoras em abril de 1988 em uma considerável primeira tiragem, de 3000 cópias.

Em setembro de 1988, a Transvídeo enfim pôde apresentar ao público o VHS *Turma da Mônica e a Estrelinha Mágica* com uma tiragem inicial de 5000 cópias, uma das maiores do segundo semestre daquele ano. Em 54 minutos (inclusive antes um *Jornal da Mônica*

patrocinado pela linha da Alpargatas *Conguinha Turma da Mônica*), o vídeo não trazia sequências de ligação a não ser uma breve introdução, composta de narração sobre materiais de produção. São apresentados os curtas-metragens remanescentes da produção de 1987 (*Super-Heróis*, *Um Dia de Cão* e *O Detetive*), uma reedição de seis minutos de *O Natal de Todos Nós* concentrada nos quatro personagens principais da Turma e o Especial de Natal que dava título ao projeto. Embora divulgações dos gibis da época insistam que *Turma da Mônica e a Estrelinha Mágica* também passaria pelos cinemas tal como os filmes animados anteriores, não existem registros oficiais que confirmem que ele realmente entrou em cartaz – sacramentando, desta forma, a perda das salas de cinema como plataforma de lançamento dos conteúdos da Turma da Mônica produzidos pela Black & White & Color³².

A Rádio do Chico Bento, com direção de Daltoir Danialetto Jr., produção de Celso Penteadó e roteiro de Márcio Araújo de Sousa, chegou às lojas e locadoras em junho de 1989 e é uma clara demonstração da busca dos estúdios de Mauricio por alternativas à animação que preservassem o vídeo como fonte de arrecadação do estúdio, mas com uma equipe bem mais enxuta e menores custos. Tal experiência, muito mais modesta que todos os materiais antecessores, era um filme *live action* inédito de 64 minutos totalmente defendido por atores fantasiados dos personagens da Turma da Mônica, seguindo o estilo similar a uma encenação ao vivo. A turma participa de um programa de rádio ancorado por Chico Bento, conta histórias (também encenadas pelos atores), são entrevistadas, apresentam números musicais e chegam a fazer uma peça dentro do vídeo, baseada em *Chapeuzinho Vermelho*.

E, por fim, voltando a novembro de 1989, a já citada campanha comemorativa de “20 anos de animação” com a Cica rendeu um VHS especial de 50 minutos, reunindo várias peças comerciais com os personagens desde 1969 e *O Natal da Turma da Mônica*. O filme *Momentos Inesquecíveis do Desenho Animado Publicitário*, contudo, trazia outro elemento relevante: um pequeno documentário sobre “Como se faz um desenho animado”, com registros em vídeo do estúdio e de parte de seu trabalho na época.

³²Mesmo sem passar pelos cinemas, a *Estrelinha Mágica* teria sobrevivido além do filme ao dar origem a um popular brinquedo licenciado, que chegaria às lojas pela primeira vez no Natal de 1989 pela Tectoy.



Figura 54: Mauricio de Sousa (centro), o coordenador de arte Luiz Canton Júnior (segundo à direita) e equipe de animação em cena de *Momentos Inesquecíveis do Desenho Animado Publicitário* (1989).

Embora datado de 1989, não há indicação exata do período em que as cenas do documentário foram captadas – podendo ser qualquer momento a partir de 1987. O curta *Chico Bento, Óia a Onça!* (08:48), com roteiro de Airon Barreto de Lacerda e Mário Matoso, estava sendo produzido durante suas filmagens, e cenas dele podem ser vistas em fase de animação. Adaptada da história “Óia a Onça”, publicada em *Chico Bento* 109, de outubro de 1986, o derradeiro curta-metragem da Black & White & Color só chegou ao público um ano depois, em outubro de 1990, diretamente ao mercado de vídeo. Na singela história, Chico e Zé Lelé vão colher goiabas na floresta, mas um mal-entendido na hora de avisar por perigo faz Chico acreditar que seu primo foi devorado por uma onça que ronda a roça.

Com meia hora de duração, o vídeo homônimo compila, em um contexto único, este curta-metragem principal mais sete curtas finalizados pela Casinha de Animação entre 1987 e 1988. Eles são acompanhados por vinhetas de ligação roteirizadas por Rosana Munhoz, que costura todas as histórias como “causos” contados na roça por Chico, Rosinha e Zé Lelé. O lançamento do vídeo foi viabilizado pelo patrocínio da Perdigão e sua linha infantil licenciada; e a paulista Mabel, loja de artigos para caça e pesca. Kanton foi creditado pela Coordenação Geral de arte, e José Miguel e Júlio S. Maurício pela Direção de Arte e Planejamento. Eliete Moraes e Cecília M. Zanoni foram as produtoras do projeto.

A justificativa de investir em Chico Bento, segundo Mauricio, estava exposta em mais de uma ocasião em matérias da época: baseado no retorno das tirinhas de jornal publicadas no exterior, Chico teria maior popularidade que os personagens regulares da Turma da Mônica em certos países, como a China. Os curtas da Casinha de Animação são sem falas, e narram seus enredos completamente através de *gags* visuais – complementadas, em alguns casos, por uma narração de Chico. Parte das histórias têm enredos originais, e parte são adaptações.

1. *Melancia* (posteriormente renomeado como *O Causo da Melancia*): Chico tenta se aproveitar da plantação de melancias do Nhô Lau, mas acaba preso dentro da fruta.
2. *Os Três Burrinhos* (posteriormente renomeado como *O Causo do Burrico*): Chico e Rosinha precisam lidar com um burro de carga que se nega a sair do lugar.
3. *Sapo* (posteriormente renomeado como *O Causo do Sapo*): Chico é transformado em um sapo e precisa convencer Rosinha a beijá-lo para voltar a ser um menino.
4. *Solo* (posteriormente renomeado como *O Causo das Formigas*): Chico defende uma planta de uma infestação de formigas.
5. *A Verdade Dói* – Adaptação da história homônima, publicada em *Chico Bento* 17, de setembro de 1987. Enquanto se confessa, Chico jura ao padre que nunca mais vai mentir. Em seguida, ele é testado por uma série de circunstâncias em que a sinceridade não compensa.
6. *O Causo do Ovo* - Adaptação de “Chico Pintinho”, publicado em *Chico Bento* 58, de outubro de 1984. Chico se imagina como seria sua vida como filhote de sua própria galinha.
7. *O Canto do Sabiá* – Adaptação da história homônima, publicada em *Chico Bento* 54, de setembro de 1984. Chico fica obstinado em capturar um sabiá com um belo canto, mas acaba recebendo do pássaro uma lição sobre liberdade.

Antes de finalizar seus serviços com a Black & White & Color em meados de 1988 e começar a trabalhar com Ziraldo em um curta-metragem baseado no livro *Contem Comigo* (1989), Kico fez ainda o planejamento e animação de mais curtas de dois minutos com Chico Bento. No entanto, o destino final destes materiais, cuja existência foi comprovada pelo autor através de *storyboards* e documentos da época, hoje é incerto e inacessível ao pesquisador – embora é possível que tenham sido realizados inicialmente com a intenção de pertencer ao projeto *Mónica y sus Amigos*. Caso finalizados, não devem ter circulado no Brasil, se restringindo à Argentina e Peru.

Há, entre eles, um enredo sobre os sete dias da semana, uma homenagem aos professores em que Chico passa por uma experiência de “inversão de papéis” na escola, uma pequena história sobre a dificuldade de Chico para compreender números e matemática, uma trama emocional sobre ecologia e até mesmo um enredo que também existe nos quadrinhos, com o título *Cuidado com o Arco-Íris* (*Chico Bento* 15, de agosto de 1987). A história chamada “Chico Chiquinha” traria Chico passando por diversos apuros após, sem saber de uma crendice popular, subitamente mudar de sexo e virar uma garota após passar por baixo de um arco-íris.

CONCLUSÃO



Figura 55: José Márcio Nicolosi e Jayme Cortez, diretores de animação em diferentes momentos dos projetos de animação da Turma da Mônica, em foto da década de 1970.

As últimas menções oficiais ao nome “Black & White & Color” como os estúdios de animação da Mauricio de Sousa Produções estão no expediente de parte das revistas de linha da Turma da Mônica publicadas pela Editora Globo em novembro de 1993. É neste momento em que o nome de José Márcio Nicolosi começa a aparecer na única linha da página então reservada ao crédito de “Desenhos Animados” da empresa, no lugar em que antes estava o de Antônio Celso Rafael. A mudança do responsável acompanhou a aposentadoria completa do título do estúdio de animação, que deixa de ser uma entidade própria dentro da empresa. Depois de cinco anos com a produção drasticamente reduzida a um número modesto de comerciais esporádicos e institucionais, sobrevivendo às custas do licenciamento de produtos e serviços, começaria um novo momento à parte do examinado nesta dissertação. É necessário ressaltar, no entanto, que a produção interna de curtas animados voltaria eventualmente, mas em experiências particularmente diferentes e com equipes novas.

Um ano antes deste “fechamento” simbólico, em 1992, alguns dos curtas da Turma da Mônica produzidos durante a década anterior chegariam de forma discreta à TV aberta brasileira através de uma experiência rápida, mas digna de nota. O estúdio testava um

desdobramento de tele vendas chamado *Lojinha Postal da Mônica*, no qual disponibilizava produtos (tanto próprios quanto importados) para compra via telefone, que poderiam ser consultados através de catálogos encartados nas revistas e horários comprados como infomerciais na grade da Rede OM (atual CNT) nas noites de domingo. Os curtas da Turma da Mônica, desta forma, dividiam uma faixa de 15 minutos na programação com o motivo principal do “programa” da *Lojinha Postal*: a exibição de *slides* de venda de produtos.

E outro ano antes, em 1991, o estúdio divulgou que um projeto de série televisiva de caráter educativo chamado *O Mundo Mágico da Turma da Mônica*, encenado por atores fantasiados tal como em *A Rádio do Chico Bento e Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, havia entrado em produção em parceria com a empresa Didak Tecnologia Educacional e o apoio da Fiesp, representada pelo seu então presidente Mario Amato. Foram produzidos 80 segmentos de 15 minutos (40 programas, segundo Mauricio em depoimento a Colombini), com a intenção de serem distribuídos para escolas em fitas de vídeo. O conteúdo filmado nos estúdios da TV Gazeta de São Paulo, no entanto, nunca circulou e hoje é considerado material perdido pelo próprio Mauricio.

Em meio à paralização generalizada do mercado audiovisual brasileiro causada pelo governo de Fernando Collor no início da década de 1990, experiências fugazes como estas descritas seguiram como uma constante no campo audiovisual dos estúdios de Mauricio de Sousa, enquanto seu principal investimento fora do universo dos quadrinhos tornava-se a fundação do Parque da Mônica no Shopping Eldorado de São Paulo, concretizada no mesmo ano de 1993 em que a narrativa desta dissertação se encerra em definitivo.

As tentativas de Mauricio em criar seu próprio parque temático formariam sozinhas um capítulo à parte na história do estúdio. Durante a década anterior, o conceito teve sua própria evolução em diferentes encarnações, nomes, formatos e localizações. Uma vez viabilizado, por sua natureza custosa, sua conversão ao foco principal da empresa foi um caminho natural – e as iniciativas de expansão internacional que representavam o destino final das animações entrariam em compasso de espera, até serem reativadas por novos acordos comerciais que justificassem um novo investimento.

A trajetória da Black & White & Color, desta forma, se apresenta como a de um estúdio de animação que precisou se transmutar continuamente ao sabor das oportunidades conquistadas e das prioridades comerciais da empresa a qual pertencia. Por mais que, em seus anos mais movimentados, o estúdio tenha buscado alcançar um estágio de maturidade de produção e possível autossuficiência, era necessário enfrentar continuamente a dificuldade de

se estabilizar em um mercado irregular que não estava de todo preparado para comportá-lo – até chegar em um momento em que, internamente desacreditado, sem um norte e preterido por projetos de retorno mais rápido, entrou em um processo gradual de desmanche até sumir por completo.

Dentro deste raciocínio, é marcante constatar que um elemento comum na maioria de seus projetos finalizados tenha sido a constante adaptação e readequação às condições do momento. Tendo talvez *A Princesa e o Robô* como a única grande exceção – um longa-metragem de animação finalizado em tempo recorde com financiamento estatal, sem grandes problemas de produção além das dificuldades naturais da época – todos os seus filmes chegaram ao público em formatos totalmente diferentes de suas ideias iniciais: sem uma plataforma garantida e dependendo de acordos comerciais para serem finalizados, curtas-metragens viraram longas-metragens, episódios de televisão foram repensados como coletâneas, segmentos de um título viravam matéria-prima de outro. Neste processo, alguns conteúdos nunca foram finalizados e outros não chegaram a ser vistos no seu próprio país.

Ainda assim, o destino final incerto permitia um certo nível de desapego, no qual cada conteúdo conseguia imprimir, dentro de um ritmo industrial de produção, a personalidade e visão criativa de seus profissionais envolvidos, sem deixar de lado os limites de público-alvo, tempo e formato de apresentação. O que começava como uma adaptação de uma história em quadrinhos ganhava personalidade própria nas mãos dos criativos da Black & White & Color.

Foram suas experiências que tornaram possíveis que a animação brasileira fosse introduzida para gerações de espectadores, mesmo que fosse apenas através das aparições em intervalos da programação televisiva – que lhes serviam também como divulgação. Não foram poupadas as formas de autopromoção, e, tal como de costume no cinema popular brasileiro, o recurso da paródia era uma saída recorrente. Seja inspirando-se de forma indireta ou expondo sem pudor a sua intenção de se associar às tendências do momento, a Turma da Mônica era um lembrete constante para o público que animação comercial feita e pensada por brasileiros não apenas existia, como também podia ser bem-sucedida e servir de referência.

A Turma da Mônica ainda se estabelece como a primeira grande franquia audiovisual brasileira alimentada pelo vídeo doméstico, tanto ou até mais que nas salas de cinema. Em certo ponto, era a janela de exibição que mais garantia retorno financeiro ao estúdio depois dos anunciantes aos quais emprestavam sua imagem. Ainda assim, não foi o suficiente para se preservarem por muito tempo, frente às mudanças que a empresa foi submetida com o passar dos anos – mudança de editora, de endereço, de infraestrutura, tamanho e mão-de-obra.

Tal como a Black & White & Color não passou ilesa pelas mudanças políticas e culturais do mercado cinematográfico e político das décadas de 1970 e 1980 (e por vezes sucumbindo a elas, como no problemático período de 1984), o processo de pesquisa desta dissertação também foi profundamente comprometido pelas limitações impostas pelas profundas mudanças políticas e culturais que o Brasil sofreu nos últimos anos, desde o início de sua redação em 2018. Potenciais fontes valiosas não puderam ser consultadas, ou tiveram sua contribuição bastante limitada; enquanto a consulta de outras apenas se tornou possível graças à contribuição indireta de fãs da Turma da Mônica, reunidos pela internet em um trabalho voluntário de reconstituição do acervo impresso histórico dos personagens.

Alguns objetivos propostos na introdução – especialmente o de aprofundar paralelos do estúdio com a produção internacional de animação - não puderam ser cumpridos a contento, uma vez que foi necessário priorizar o fechamento da cronologia histórica da Black & White & Color, da forma mais completa e historicamente comprovada pelos documentos ao alcance do pesquisador.

Se compreende, no entanto, que o resultado final desta etapa da pesquisa foi suficientemente esclarecedor como a primeira versão de um registro histórico que, antes desta experiência, não existia com tamanha profundidade de resgate. Além das informações valiosas sobre como o mercado de cinema de animação sobrevivia no recorte paulista do mercado brasileiro das décadas de 1970 e 1980 (em alguns fatores, trazendo paralelos interessantes com a forma que funcionam atualmente), foi possível descobrir a existência de filmes da Black & White & Color sem qualquer registro recente, após passarem despercebidos pelas décadas que os separam de sua produção original. Caso seja possível o resgate de novas evidências no futuro, as mesmas serão relatadas em novos estágios do estudo.

E embora esta dissertação tenha buscado contribuir tanto quanto possível na atribuição de créditos aos numerosos profissionais que passaram pelo estúdio (reforça-se que o recorte central dos relatos desta versão da pesquisa se concentrou no período de 1978 a 1988), a importância de alguns profissionais pode ter escapado do alcance do pesquisador neste momento. No entanto, esta pesquisa ainda está em aberto; eventuais profissionais que tenham acesso a esta dissertação no futuro e desejem partilhar suas experiências com o autor são bem-vindos com suas contribuições.

Encerra-se a etapa deste estudo com o desejo de que, no futuro, exista o interesse oficial da Mauricio de Sousa Produções para compreender e valorizar ativamente a sua contribuição histórica para o audiovisual brasileiro, da mesma forma que já o fazem para a

literatura. Não apenas como um elemento nostálgico ou “retrô”, as animações que produziram por todos estes anos são partes essenciais para o legado cultural do Brasil e devem ser reverenciadas como tal, com suas íntegras disponibilizadas em sua melhor qualidade, se possível restauradas em seu máximo potencial técnico e com os créditos de seus profissionais corretamente relacionados. Igualmente importante para a História do Cinema de Animação Brasileiro é a sua produção mais popular e acessível, que na mente de talentosos criativos formou as bases para o que existe hoje. Esta memória não pode desaparecer.

ANEXO – Lista de conteúdos conhecidos de *Mónica y Amigos* (ATC/América Televisión, 1985-1988)

Chists

Apresentados no Brasil em *As Novas Aventuras da Turma da Mônica*:

1. **Karatê**
2. **Sombra**
3. **Túnel**
4. **Foguetinho**

Apresentados no Brasil em *O Bicho-Papão e Outras Histórias*:

5. **Linha**
6. **Espreguiçada**
7. **Buraco**
8. **Pula-Sela**
9. **Bangue-Bangue**

Listados em anúncio publicado em Almanaque da Mônica 29, Junho de 1986

10. Mónica Gimnasia Jazz

Faixa do disco *Mónica y sus Amigos*, 1986; animação reutilizada do comercial Maionese Cica de 1981 inspirado na novela *Baila Comigo*.

11. Vamos a Comer

Clipe com a canção *El Twist de la Comida*, faixa do disco *Mónica y sus Amigos*, 1986; disponibilizado no Brasil no VHS *Momentos Inesquecíveis do Desenho Animado Publicitário* (1989).

12. Vamos a Dormir

Clipe com a canção *Vamos a Descansar*, faixa do disco *Mónica y sus Amigos*, 1986; dois fotogramas publicados no anúncio; utilizado pelos canais para demarcar o Horário de Proteção ao Menor.

13. Disfrutemos da Natureza (*Disfrutemos la Naturaleza*)

Faixa do disco *Mónica y sus Amigos*, 1986.

14. Dia dos Pais (*Pais*)

Curta com *storyboard* da Casinha de Animação, mais tabela de planejamento com datas entre 14/08/1986 e 09/09/1986.

15. Somos Todos Irmãos Latino-Americanos (*Somos Americanos*)

Faixa do disco *Mónica y sus Amigos*, 1986.

Curtas com Storyboards da Casinha de Animação, com indicações dos documentos**16. Côres**

História de 90 segundos com Mônica; possivelmente um clipe com as canções *Combinando los Colores* ou *Me Siento Feliz*, ambas faixas do disco *Mónica-Cebollita Cascarón-Magali* (1987). *Storyboard* aprovado em 09 de janeiro de 1987; inclui sinopse.

17. Ferramentas

História de 90-120 segundos com Franjinha e Bidu. *Storyboard* aprovado com ampliação para 120" em 23 de janeiro de 1987.

18. Namôro

História de 90-120 segundos com Anjinho. *Storyboard* aprovado em 04 de fevereiro de 1987. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

19. Livros

História de 120 segundos com Mônica, Cebolinha e Magali. Em revisão.

20. Letras

História de 120 segundos com Cebolinha e uma Máquina de Escrever. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

21. Coleções

História de 90 segundos com Cebolinha e uma Borboleta. Inclui tabela de planejamento com datas entre 25/07 e 11/09.

22. Ginástica: Quem Faz Ginástica se Mantém em Forma

Três sequências independentes de 30 segundos cada, formando uma história única com Cebolinha e Bidu. Entregue para filmagem em 13 de junho de 1988.

23. Números

História de 90 segundos com Chico Bento.

24. Circo

Vinheta de 70 segundos com a Turma da Mônica, aparentemente peça comercial.

25. Maradona (*Dieguito*)

Piloto de 60 segundos com Dieguito. Disponível parcialmente em vídeo do Fox Sports no YouTube.

26. “Bip” do Maradona (*Dieguito Esportes*)

60 segundos de sequências curtas (média de 4 a 6 segundos cada) ilustrando diferentes esportes: Vôlei, Salto de Vara, Lançamento de Disco, Corrida, Lançamento de Dardo, Corrida de Obstáculo, Salto de Altura, Tênis e Final (Pódio).

27. Trânsito CEB Mônica

História de 120 segundos com Mônica, Cebolinha e Cascão. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

28. Professor

História de 120 segundos com Chico Bento. *Storyboard* aprovado em 24 de abril de 1987 (Planejamento Mattoso; início 26/04). Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

29. Amigos

História de 120 segundos com Cascão e Cebolinha. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

30. Animais de Estimação

História de 120 segundos com Cascão e toda a turma. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

31. Água e Energia

História de 120 segundos com Cebolinha. Entregue para filmagem em 13 de junho de 1988.

32. Vamos Dormir

História de 124 segundos com Cebolinha. Inclui sinopse. Em revisão.

33. Outono

História de 120 segundos com Mônica. Entregue para filmagem em 13 de junho de 1988.

34. Solo

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Caso das Formigas*. Entregue para filmagem em 13 de junho de 1988.

35. Dias da Semana

História de 120 segundos com Chico Bento; possível clipe com a canção *Siete Dias Son Los que Tiene la Semana*, faixa do disco *Mónica-Cebollita Cascarón-Magali* (1987). Entregue para filmagem em 13 de junho de 1988.

36. Primavera

História de 120 segundos com Mônica. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988.

37. Verão

História de 120 segundos com Cascão. Inclui folha de planejamento. Em revisão.

38. Alimentos

História de 120 segundos com Chico Bento. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988 + 2 dias (sic)

39. Bicicross

História de 120 segundos com Cascão; possível clipe com a canção *Bici-Cross*, faixa do disco *Mónica-Cebollita Cascarón-Magali* (1987). Em revisão.

40. Ecologia

História de 120 segundos com Chico Bento. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988 + 2 dias (sic).

41. A Porquinha

História de 120 segundos com Cascão. Em arte-final.

Curtas listados em relatório da Casinha de Animação, datado de 27 de maio de 1988**42. Ôvo**

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Caso do Ovo*. Entregue para filmagem em 23 de junho de 1988 + 2 dias (sic).

43. Melancia

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Caso da Melancia*. Em Xerox.

44. Sabiá

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Canto do Sabiá*. Em Xerox.

45. Verdade

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *A Verdade Dói*. Em Xerox.

46. Sapo

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Causo do Sapo*. Em Animação.

47. Os Três Burrinhos

História de 120 segundos com Chico Bento. Disponibilizado no Brasil no VHS *Chico Bento, Óia a Onça* (1990) e posteriormente em DVD e TV, rebatizado com o título *O Causo do Burrico*. Em Animação.

48. Chico Xixi

História de 120 segundos com Chico Bento. Em planejamento.

49. O Rival

História de 120 segundos, sem indicação de personagens. Em *storyboard*.

50. Chico Chiquinha

História de 120 segundos com Chico Bento. Aguardando gravação de locução.

Sequências de procedência desconhecida, utilizadas em comercial de TV do lançamento das revistas da Turma da Mônica pela Editora Globo, datado de 1987.

Possivelmente trechos de chists ou curtas

51. Magali chacoalha uma árvore cheia de maçãs.
52. Anjinho, do alto de uma nuvem, lança um graveto para um pelicano buscar, como se fosse um cachorro.
53. Cascão, Cebolinha, Franjinha, Magali e Zé Luís cantam *Parabéns* para Mônica em um ambiente de festa infantil, enfeitado com bandeirolas de festa junina e balões. Mônica sopra as velas do bolo com tanta força que ele sai voando, mas as crianças conseguem desviar a tempo. Com os dedos em riste, Cascão, Cebolinha, Franjinha

e Magali conseguem recuperar um pedacinho de cobertura do bolo e chupam o dedo juntos, enquanto três adultos com as caras todas sujas com o resto do bolo os observam ao fundo.

O comercial também reutiliza cenas dos curtas-metragens *Cascão no País das Torneirinhas* e *O Monstro da Lagoa*.

Outras Faixas dos discos Mónica y sus Amigos (1986) e Mónica-Cebollita Cascarón-Magali (1987) possivelmente traduzidas em animação

54. Llego el Fín de Semana

55. El Baile de Mónica

56. Te Quiero Mama

57. Canción a Mi Maestra

58. Tema de Mónica

Possivelmente adaptado de *Plano Infalível* (1982).

59. La Navidad de Mónica y sus Amigos

Possivelmente adaptado de *Feliz Natal pra Todos* (1980).

60. Magali ya se Comio Todo

Possivelmente adaptado de *Plano Infalível* (1982).

61. Cebollita la “R” no sabe Pronunciar

Possivelmente adaptado de *Plano Infalível* (1982).

62. Cascarón no Conoce el Jabón

Possivelmente adaptado de *Plano Infalível* (1982).

63. Contando Hasta 10

64. Vamos a Festejar

ANEXO – FICHAS TÉCNICAS

O NATAL DA TURMA DA MÔNICA

(informações como descritas em SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros Curta e Média Metragem*, p. 803; apresenta dados das versões de 1976 e 1980).

Produção e Supervisão: Mauricio de Sousa

Direção: Mário Lantana

Coordenação: Paulo José

Argumento: Reinaldo Waisman e Márcio de Souza

Criação coletiva: Mauricio de Sousa, Márcio de Souza, Reinaldo, Cortés e Manuel Messias*
(Jayme Cortez e Daniel Messias)

Animadores: José Márcio, Airon Barreto, Kico, Paulo José e Zé Márcio

Arte-final: Alice Keiko Takeda, Marli S.M. Oyakawa, Fuma, André L. Toledano e Flávio de Mello

Cenários: Roberto Barbist e Chieko Sonoki

Montagem e Mixagem: Eduardo Leão Waisman e Vinícius Pastana

Música: Márcio A. de Souza

Arranjo: José Paulo Soares

cpr: Mauricio de Sousa Produções

mix: Álamo

lab: Líder Cine Laboratórios e Revela; colorido (Kodacolor)

Colorido, 16mm; curta-metragem, 3 min (versão 1980), Animação

AS NOVAS AVENTURAS DA TURMA DA MÔNICA

Trabalharam nestes curtas os animadores Shigeru Tomosada, Mario Justo, Arnaldo Galvão, Dario, Dong-Han, Sergio, Genoviz, Ricardo Roazio, Ridaut, Ari Nicolosi e Natalino, além dos intercaladores Olga Hiroko, Marcelo Cassaro, Hiromi Komon, Rogério Marques, Silvana Marinho, Marcelo Ferreira, Jeane Mestre, Jorge Abdala, Elisabeth Mendes, Jorge Barreto e Rui Silva. Foram creditados pelos roteiros originais, em quadrinhos: Mauricio de Sousa, Márcio de Sousa, Reinaldo Waisman, Rubens Kyomura, Robson B. de Lacerda, M. Mikio Oiwa, Paulo Paiva, Rosana Munhoz Silva e Maura de Sousa.

MÔNICA E A SEREIA DO RIO

Animação: Ricardo R. Gonzales, Shigeru Tomosada, Sérgio M.B. Sena, Natalino L. Sano, Genoviz Pagani Filho, Ridaut, Dong Han, Ari Nicolosi, Marinho, Paulo José, Cláudio, Kanton

Intercalação: Dario I.B. Sena (coord), Altino Lobo, João Henrique M. Guarche, Marcelo F. Araújo, Silvana Marinho, Jeane Mestre, Hiromi Komon, Elizabeth Mendes, Jorge B. de Lacerda, René Dalton, Marcos Ruman (estagiário)

Roteiros originais (argumentos-quadrinhos); Maurício de Sousa, Márcio de Sousa, Reinaldo Weisman, Rubens Kyomura, Robson B. de Lacerda, M. Mikio Oiwa, Paulo Paiva, Rosana Munhoz Silva, Yara Maura Silva

O BICHO-PAPÃO E OUTRAS HISTÓRIAS

Animação: Kanton (coord), Ricardo R. Gonzales, Shigeru Tomosada, Sérgio M.B. Sena, Dario Ignácio B. Sena, Natalino L. Sano, Genoviz Pagani Filho, Ridaut, Dong Han, Ari Nicolosi, Cláudio Oliveira, Mário A.G. Gomes, José R. Carvalho (JC)

Assistência de Animação: Dario I.B. Sena (coord), Altino Lobo, João Henrique M. Guarche, Marcos Ruman, Silvana Marinho, Jeane Mestre, Hiromi Komon, Elizabeth Mendes, Jorge B. de Lacerda, Roberto M. Pereira, Marcelo F. Araújo, René Dalton

Assistência de Animação (Estagiários): Wilson F. Silva, Janaina G.C. Silveira, J.A. Meneguel, Augusto Bastos, Christiane A. Zeni, Antonio T. da Silva, Gil Bastos

Roteiros originais (argumentos-quadrinhos); Maurício de Sousa, Márcio de Sousa, Reinaldo Weisman, Rubens Kyomura, Robson B. de Lacerda, M. Mikio Oiwa, Rosana Munhoz Silva, Yara Maura Silva

A ESTRELINHA MÁGICA (outros curtas do vídeo) e O NATAL DE TODOS NÓS

Animação: Luiz Kanton Jr., Dário Ignácio Betancour Sena, Ricardo R. Gonzales, Sérgio I. Betancour Sena, Natalino I. Sano, Genoviz Pagani Filho, Dong Han Yi, Mário Antonio G. Gomes (Marinho), José R. Carvalho, Antonio Enrique Valdez, Jorge Barreto de Lacerda, Shigeru Tomasada, Ridaut Dias Jr., Ari Nicolosi Mota

Assistente de Animação: Altino Lobo, João Henrique M. Guarche, Silvana Marinho, Jeane Mestre, Hiromi Komon, Elizabeth Mendes, Marcos Ruman, Roberto Martins Pereira, Antonio Tenório da Silva, Gil Bastos, Christiane A. Zeni

CHICO BENTO, ÓIA A ONÇA!

Animação: Ricardo Roásio, Dário I.B. Sena, Dong Han Yi, Genoviz Pagani, Jorge B. Lacerda, Henrique Valdez, Jeane Mestre, Natalino Sano, José R. Carvalho

Assistentes de animação: Glória, Roberto Martins, Dejair F. da Mata, Sérgio I. B. Sena;
trucagens animações de efeitos João A. da Silva

Intercalação: Altino Lobo, Hiromi Komon, Elizabeth Mendes, Raul Perez, Emerson Lee, João Henrique M. Guarche, Silvana Marinho, Marcos Ruman, Augusto Bastos, Christiane A. Zeni, Antonio Tenório da Silva

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Vida. *TV Tupi: Uma Linda História de Amor*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.
- CARRICO, André, Orientação: Neyde de Castro Veneziano Monteiro. *Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na Poética Trapalhônica*. Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *A Hora do Cinema Digital: Democratização e Globalização do Audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- FANNUCCHI, Mario. *Nossa Próxima Atração: O Interprograma no Canal 3*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- GATTI, André Piero. *Coleção Cadernos de Pesquisa: Embrafilme e o Cinema Brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- GUSMAN, Sidney. *Mauricio Quadrinho a Quadrinho*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2006.
- LAPOLLI, Fábio Roberto, Orientação: Jonas Federman. *Personagens de Animação como Ferramenta de Venda na Publicidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- LIMA, Bruno Moreira. Orientação: Luiz Solon Gallotti. *Animação, Vinhetas e Publicidade na TV Brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- HALAS, John; MANVELL, Roger. *A Técnica da Animação cinematográfica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.
- MARQUES, Maria Luiza Dias de Almeida, Orientação: Eduardo Simões dos Santos Mendes. *A Transição do Modo de Produção Analógico para o Digital nas Produtoras de Animação Publicitária: O Impacto da Tecnologia no Cinema de Animação*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira – Volume III: Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2010.

- MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York, Routledge, 2004.
- MORENO, Antonio. *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- NESTERIUK, Sérgio. *Sinfonia Amazônica*. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique (org). *Animação Brasileira: 100 Filmes Essenciais*. Belo Horizonte: Abraccine/ABCA/Letramento, 2018.
- NESTERIUK, Sérgio. *Dramaturgia de Série de Animação*. São Paulo: Sergio Nesteriuk/AnimaTV, 2011.
- NISKIER, Arnaldo (org.). *A Magia do Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988.
- PORTO ALEGRE, André. *A Trajetória de um Publicitário Comum: Ideias para a Formação do Profissional de Propaganda*. 1 ed. São Paulo: Matrix, 2014.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, In: Luiz Felipe. Mauricio Araújo de Souza. In: Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac Editora, 1997, p. 522-523.
- RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. v. 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- SILVA, Ana Carolina Correia Pinto da; Orientação: Suzy dos Santos. *Querida, Encolhi a Programação das Crianças: Fluxos Comunicacionais da Programação Infantil na Televisão Brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros: Curta e Média-Metragem*. 2 ed. São Paulo: IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 2011.
- SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros: Longa-Metragem*. 1 ed. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.
- SOUSA, Mauricio de. *Crônicas: Navegando nas Letras*. 1 ed. São Paulo: Globo, 1999.
- SOUSA, Mauricio de. *Crônicas: Navegando nas Letras II*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2000.
- SOUSA, Mauricio de. *Memórias do Mauricio*. Barueri, São Paulo: Panini Books, 2016.
- SOUSA, Mauricio de; COLOMBINI, Luís. *Mauricio: A História que não está no Gibi*. Rio de Janeiro: Sextante/Primeira Pessoa, 2017.
- THOMAS, Frank; JOHNSTON, Ollie. *Disney Animation: The Illusion of Life*. New York: Disney Editions, 1981.
- WELLS, Paul. *Animation: Genre and Authorship*. Londres: Wallflower, 2002.

WELLS, Paul. *Understanding Animation*. Londres: Routledge, 1998.

WILLIAMS, Richard, trad. Leandro de Mello Guimarães Pinto. *Manual de Animação: Manual de Métodos, Princípios e Fórmulas para Animadores Clássicos, de Computador, de Jogos, de Stop Motion e de Internet*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.

Entrevistas

GALVÃO, Arnaldo. Entrevista I. [18-28 jul. 2019]. Entrevistador: Fábio Mendes. São Paulo, 2019. Troca de mensagens por e-mail.

SILVA, Paulo José da. Entrevista II. [18-19 jul. 2019]. Entrevistador: Fábio Mendes. São Paulo, 2019. Troca de mensagens por e-mail.

GODINHO, Francisco Sá (Kico). Entrevista III. [26 set. 2019]. Entrevistador: Fábio Mendes. Taubaté, 2019. 1 arquivo .wav (205 min.).

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. Entrevista IV. [20 dez. 2019]. Entrevistador: Fábio Mendes. São Paulo, 2019. 1 arquivo .wav (154 min.).

Revistas e Periódicos

As Aventuras da Turma da Mônica. São Paulo: Sampa, 1991.

A História da Turma da Mônica. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

A Turma da Mônica no Cinema. Rio de Janeiro: Globo/Rio Gráfica, 1987.

Diário Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 5 set. 1975, p. 29-30.

Diário Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 14 fev. 1978, p. 23.

Relatório de Atividades Concine: Primeiro Semestre de 1988 – Informações sobre a Indústria Cinematográfica e o Mercado de Cinema, TV e Vídeo. Brasília: Ministério da Cultura – MinC, 1988.

Mônica no MASP. Catálogo de Exposição. São Paulo, MASP/Editora Abril/CICA, out. 1979.

Olympic Review, v. 249. Suíça, Comitê Olímpico Internacional, ago. 1988, p. 386.

Relatório de Atividades Concine: Segundo Semestre de 1988 – Informações sobre a Indústria Cinematográfica e o Mercado de Cinema, TV e Vídeo. Brasília: Ministério da Cultura – MinC, 1988.

Relatório de Atividades Concine: Primeiro Semestre de 1989 – Informações sobre a Indústria Cinematográfica e o Mercado de Cinema, TV e Vídeo. Brasília: Ministério da Cultura – MinC, 1989.

Artigos e Matérias de Jornais e Revistas

- A Globo Vídeo leva você ao Reino da Fantasia: Os Trapalhões no Rabo do Cometa.* In: Folha de São Paulo, São Paulo, 27 fev. 1986. Ilustrada, p. 6.
- ALENCAR, Marcelo. *O Dono da Turma da Mônica.* In: Estado de São Paulo, São Paulo, 28 jul. 1990, Caderno 2, p. 5.
- ALENCAR, Miriam. *Cinejornais, Desenhos, Suplementos: Os Vários Recheios para o Filme custar Mais Caro.* In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 abr. 1976. Caderno B, p. 1.
- ALENCAR, Miriam. *Desenho Animado no Brasil: Autores e Personagens Lutam para Sobreviver.* In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 8 ago. 1975. Caderno B, p. 10.
- ALMEIDA, Carlos Heli de. *Uma História nada Animada.* In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 8-9 ago. 1987. ed. 11670, Tribuna Bis, p. 1.
- AMARANTE, Leonor. *Mônica volta à Ação, nas Telas.* In: Estado de São Paulo, São Paulo, 15 jan. 1984, p. 29.
- A Mônica é um Sucesso.* In: Veja, São Paulo, 6 ago. 1969. n. 48, p. 22.
- Ano começa bem para o Cinema Brasileiro.* In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 8 jun. 1983. ed. 10392, p. 6.
- ARAÚJO, Rubens. *Maurício e Mônica fazem a Festa.* In: Correio Braziliense, Brasília, 16 out. 1987. Aparte, p. 27.
- A Resposta da Embrafilme às denúncias de Irregularidades.* In: Estado de São Paulo, São Paulo, 12 nov. 1978, p. 48.
- ARAÚJO, Celso. *Na Pauta dos Cineastas, Saídas para a Crise.* In: Correio Braziliense, Brasília, 24 out. 1983. Caderno A, p. 2.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema 86: Aventuras são a Arma do Sucesso.* In: Folha de São Paulo, São Paulo, 26 dez. 1985. Ilustrada, p. 29.
- ARIKAWA, Monalisa. *A Evolução da Animação.* In: Observatório da Imprensa. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/_ed746_a_evolucao_da_animacao/>. Acesso em: 20 maio 2021.
- ARROJO, Maria José. *Pelezinho e sua Turma, uma História bem Brasileira.* In: Folha de São Paulo, São Paulo, 5 out. 1976. p. 31.
- As Novidades no Écran: A Caricatura Cinematográfica.* In: A Noite, Rio de Janeiro, 13 jan. 1917. Ano VI, ed. 1822. p. 1.
- AVELLAR, José Carlos. *Curta Brasileiro ganha Prêmio Especial.* In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 maio 1982. Caderno B, p. 1.

- AVELLAR, José Carlos. *Mônica, Mickey e Peter Pan: Imitação da Vida*. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1984. Caderno B, p. 2.
- BECK, Jerry. *Paramount/Famous Studios: Original Titles*. 2005. Disponível em: <<http://www.cartoonresearch.com/paramount.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BLECHER, Néelson. *Maurício de Souza dá um Salto Multinacional*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1984. Economia – 4º Caderno, p. 51.
- BEUTENMULLER, Alberto; ROMAGNOLI, Luiz Henrique. *Artes Visuais, Expansão da Forma, Cor e Mercado*. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1980. Revista de Domingo, p. 18-20.
- BOMFIM, Beatriz. *Embrafilme na Hora da Reformulação*. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1985. Caderno B, p. 1.
- BORGNETH, Luis Sergio. *A Ofensiva da HQ Nacional*. In: *Meio e Mensagem*, São Paulo, 15 mar. 1979. n. 19, p. 20.
- BORGNETH, Luis Sergio. *Desenho Animado abre as Portas do Mercado Externo*. In: *Meio e Mensagem*, São Paulo, 15 dez. 1980. n. 49, p. 14-15.
- BÔSCOLI, Ronaldo. *RB Urgente*. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1983. UH Revista, p. 12.
- “Brazil Export”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 1977. Análises/Tendências, p. 3.
- BRITO, Marcia; EHRLICH, Marcio. *Está faltando Marketing no Produto Cultural Brasileiro*. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1943. ed. 10623, Janela Publicitária, p. 8.
- CAETANO, Maria do Rosário. *A Festa do Cinema Infantil em Brasília*. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 22 out. 1984. Caderno A, p.18.
- CAMPOS, Cidinha. *Cidinha VTudo*. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 29 dez. 1983. Caderno A, p.16.
- CARVALHO, Mario Cesar. *As Coelhoadas da Mônica chegam ao Computador*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 1984. Informática, p. 35.
- Chico volta sem Grandes Novidades*. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1983. *Jornal da TV*, p. 8.
- CIÇA. *Mônica e Cebolinha na Rede Manchete*. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1983. *Jornal da TV*, p. 6.
- Cinco Vezes Mônica*. In: *Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jul. 1987. Caderno 2, p. 3.
- Cinema Brasileiro avança na Luta pelo Mercado*. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 25 nov. 1983. Caderno A, p.4.

COLUSSI, Eliane Lucia; BALBINOT, Valmíria Antonia. *Propaganda e educação sanitária na década de 1970: "Povo desenvolvido é povo limpo"*. In: Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, pp. 253-275, dez. 2008. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GtMc0dqDfygJ:https://seer.ufrgs.br/anos90/article/download/7973/4761+&cd=9&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 16 de abril de 2019.

Com Alguma Animação. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 jun. 1985. Caderno B, p. 2.

Confirmado: Roberto Parreira é o novo Diretor da Embrafilme. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 abr. 1982. Caderno B, p. 1.

Contrato. In: Correio Braziliense, Brasília, 20 nov. 1973. p.2.

Crise atinge Mônica e Maurício de Souza pára atividades de produtora. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 mar. 1984. 1º Caderno, Negócios e Finanças, p. 13.

COSTA, Glória. *As Aventuras da Turma da Mônica: Um Amor de Lantana*. In: História da Arte Animada, 7 jan. 2011. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2011/01/as-aventuras-da-turma-da-monica-um-amor.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Glória. *Como Empacotar a Mônica num Filme*. In: História da Arte Animada, 29 jan. 2011. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2011/01/como-empacotar-monica-num-filme.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Glória. *No Compasso de Mário Lantana*. In: História da Arte Animada, 7 jan. 2011. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2011/01/levada-de-mario-lantana.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Glória. *O Começo da Animação do Brasil - I*. In: História da Arte Animada, 4 jan. 2011. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2011/01/o-comeco-da-animacao-no-brasil-1.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Glória. *O que te define como profissional de ilustração ou animação?*. In: História da Arte Animada, 28 mar. 2011. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2011/03/o-que-te-define-como-profissional-de.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

COSTA, Glória. *Uma Arte Exigente*. In: História da Arte Animada, 1 abr. 2013. Disponível em: <<http://historiadarteanimada.blogspot.com/2013/04/uma-arte-exigente.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

- CUNHA, Wilson. *Com Muita Animação*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 jan. 1986. Caderno B, p. 4.
- Curtas*. In: Correio Braziliense, Brasília, 2 out. 1979. Variedades, p.36.
- Da Pré-História ao Carnaval do Rio, novas 'Trapalhadas'*. In: O Globo, Rio de Janeiro, 9 jan. 1986. Segundo Caderno, p. 3.
- Dieguito*. In: Correio Braziliense, Brasília, 7 jun. 1982. Crocodilo, Variedades, p.14.
- DE BARROS, Luiz Alípio. *Peter Pan, Mickey e Mônica: O Melhor Disney e Mauricio mais Técnico*. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 26 jan. 1984. UH Revista, p. 1.
- DE BARROS, Luiz Alípio. *Escorel e Mauricio de Souza na Espanha*. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 9 jul. 1984. UH Revista, p. 1.
- DO PRADO, Luiz André. *A Animação Brasileira revela seu Talento*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 23 set. 1988. Caderno 2, p. 10.
- DUTRA, Maria Helena. *É Natal Também no Vídeo*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24-26 dez. 1976. Serviço, n. 43, p. 13.
- DUTRA, Maria Helena. *Mais Canais, Igual Monotonia*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 dez. 1976. Caderno B, p. 5.
- DUTRA, Maria Helena. *Muito Futebol entre a Programação Rotineira*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11-12 dez. 1976. Serviço, n. 41, p. 15.
- Elefante da Cica vai anunciar o Ano-Novo na TV*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1991. Economia, p. 10.
- Eles Vendem Tudo!*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 1 dez. 1983. n. 117 (Informe Especial n.19), pp. 31-34.
- Embrafilme financia os 22 primeiros seriados que vão substituir "enlatado" na TV*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 ago. 1977. 1º Caderno, p. 13.
- Empresas*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 dez. 1982. 1º Caderno, Economia/Negócios, p. 20.
- Este Milhão é Meu: Decreto de Sarney determina o que é o Filme Brasileiro*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mar. 1986. Ilustrada, p. 35.
- Etc, etc...* In: Correio Braziliense, Brasília, 13 jan. 1984. Caderno A, p.5.
- EWALD FILHO, Rubens. *"A Princesa e o Robô": Um Filme Fraco, sem Interesse*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 31 jan. 1984, p. 18.
- FASSONI, Orlando L. *Dos Quadrinhos às Telas, uma Mônica Furiosa*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 23 dez. 1982. Ilustrada, p. 31.

- FASSONI, Orlando L. *Maurício de Souza no Caminho Certo*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1982. Ilustrada, p. 41.
- FASSONI, Orlando L. *O Trabalho destas Crianças é muito Sério*. In: TV Guia, São Paulo, 11 dez. 1976. n. 19, pp. 54-55.
- FERNANDES, Eugênia. *Pelé e Carter: 45 Segundos na Casa Branca*. In: Manchete, Rio de Janeiro, 16 abr. 1977. n. 1309, p. 99.
- FERRAZ, Geraldo Galvão; GÓES, Marta; GONÇALVES, M. A. *O Dono da Turma*. Istoé, São Paulo, Ano 7, n. 370, pp. 40-45, 25 jan. 1984.
- FERREIRA NETO. *Mauricio de Sousa e Xuxa*. In: Correio Braziliense, Brasília, 29 abr. 1986. Aparte, p. 32.
- FERREIRA NETO. *Bate-Rebate*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 18 jan. 1989. Ferreira Neto no Ar, p. 3.
- Festival da Mônica*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 16 jul. 1987. Caderno 2, p. 8.
- FONSECA, Carlos. *O Pioneirismo Continua*. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 18 jan. 1983. UH Revista, p. 5.
- FONSECA, Ouhydes. *Teaching Ball, Novo Roger Rabbit*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 abr. 1989. 1º Caderno, p. 24.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros*. In: Revista FAMECOS - Mídia, cultura e tecnologia, Cinema. Porto Alegre, v.21, n. 3, p. 1168-1191, set-dez 2014. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/18347>>. Acesso em 16 de abril de 2019.
- FUSER, Fausto. *Mônica entrou mal no Teatro*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 out. 1972. p. 25.
- GADÊLHA, Simone. *Os Trapalhões aderem ao Licenciamento (sic)*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 13 jul. 1987. n. 265, p. 13.
- GALVEZ, Gladys. *A Vida por uns Tomates*. In: O Sabe-Tudo. Disponível em <<http://web.archive.org/web/20111120001817/http://www.osabetudo.com/a-vida-por-uns-tomates/>>. Acesso em: 20 maio 2021.
- GARAMBONE, Sidney. *Um Rodovideo?*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 25 mar. 1988. ed. 11863, Videomania, p. 3.
- GIANNINI, Alessandro. *Primeiro desenho animado do país, 'Kaiser' completa 100 anos*. In: Cultura, O Globo, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 2017. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/primeiro-desenho-animado-do-pais-kaiser-completa-100-anos-20808056>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

GILBERT, Sheila. *A Progressiva Escalada do Desenho Animado*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, jun. 1980. n. 40, pp. 16-17.

Globo exhibe desenho da turma da Mônica. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 24 dez. 1987. Ilustrada, p. 42.

GOMEZ, Hugo. *Estilos Diferentes*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 dez. 1981. Caderno B, p. 9.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *Estreia Hoje Novo Filme da Mônica*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 7 fev. 1987. Ilustrada, p. 34.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *Um tributo ao pioneiro do desenho*. In: Estadão, São Paulo, 02 jun. 2009. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,um-tributo-ao-pioneiro-do-desenho,380750>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

“*Hands off, Baretts and Kojaks*”. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 out. 1977. Caderno B, p. 10.

Hoje, a turma da Mônica, em Novas Aventuras. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 set. 1986. Ilustrada, p. 83.

Infantil: História do Desenho Animado. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 24 jul. 1977. 6º Caderno, Caderno de Domingo, p. 56.

Informe Econômico: Falta Dinheiro. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 mar. 1984. 1º Caderno, Negócios e Finanças, p. 13.

Informe Econômico: Parece Óbvio. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 mar. 1984. 1º Caderno, Negócios e Finanças, p. 11.

Informe JB: Animação. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 maio 1982. 1º Caderno, p. 6.

ISHII, Helio. *Ypê Nakashima, pioneiro da animação – Completo*. In: Tinturaria - Audiovisual e Educação. 16 de julho de 2009. Disponível em: <<https://helioishii.wordpress.com/2009/07/16/ype-nakashima/>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

IORI, Cristina. *Turma da Mônica invade Hong Kong*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 26 ago. 1985. n. 171, p. 7.

Jotalhão. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 9 nov. 1989. Caixa-Forte, p. 2.

KRUZE, Oswaldo Olney. *Enio Mainardi, um Exemplo*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 4 mar. 1969. Ilustrada, p. 1.

- LACOMBE, Eduardo. *Maurício, o Walt Disney Tupiniquim*. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 10 jan. 1983. UH Revista, pp. 1-2.
- LARGMAN, Ricardo. *Guerra das Bilheterias: Renato Aragão vence os Ex-Trapalhões*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 jan. 1984. Caderno B, p. 1.
- Limite*. In: Site Oficial Mário Peixoto. Disponível em: <<http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- Lojinha Postal da Mônica - Estréia*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 13 set. 1992. Hoje na TV – Telejornal, p. 12.
- LUIZ AUGUSTO. *Sábado é uma Festa*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 25-26 set. 1982. ed. 10080, p. 11.
- Made in Brazil: a Turma da Mônica vai para 19 países*. In: Veja, São Paulo, 25 set. 1985. n. 890, p. 125.
- MAGALHÃES, Heloísa. *Dando Ciência: Mônica X Cebolinha*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 set. 1984. 1º Caderno, Ciência/Tecnologia, p. 8.
- MAGALHÃES, Heloísa. *Mônica agora é Estrela de um Videojogo da Atari*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 set. 1984. 1º Caderno, Computadores e Comunicações, p. 15.
- MAINARDI, Enio. “*Falta um Ralph Nader no Brasil*”. In: Meio e Mensagem, São Paulo, abr. 1980. n. 38, pp. 3-4.
- Maradona*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 29 dez.1986. ed. 11483, Boca Livre, p. 2.
- MARCONDES, Pyr. *Novos Recursos ampliam Possibilidades da Animação*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 15 maio 1984. n. 129, pp. 18-20.
- Matinê com uma Turma da Pesada*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 20 set. 1986. Caderno 2, p. 5.
- MATTOS, Carlos Alberto de. *OK. Mônica Venceu*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 15-16 jan. 1983. ed. 10273, p. 11.
- Maurício de Souza na Editora Globo*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 12 jan. 1987. n. 239, p. 14.
- Maurício de Souza renova com Abril*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 15 abr. 1982. n. 79, p. 9.
- Maurício e Aragão, Fantasia em Dobro*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 1 jul. 1985. Ilustrada, p. 26.
- Maurício de Souza vai para a Globo*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 9 fev. 1987. Ilustrada, p. 36.

Maurício de Souza vai produzir 13 filmes para os EUA. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 mar. 1984. 1º Caderno, Negócios e Finanças, p. 37.

Maurício fará Herói Americano. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 jun. 1987. Caderno B, p. 7.

Maurício, Franjinha e Bidu: 25 Anos. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jul. 1984. Ilustrada, p. 3.

Mauricio no Festival anuncia Novo Filme. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 29 nov. 1984. p. 10.

MELO, Waltemir de. *Novas Possibilidades com a Nacionalização das HQs.* In: Meio e Mensagem, São Paulo, 15 maio 1983. n. 105, pp. 16-18.

Micro reproduz Teste em Desenho Animado. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 19 fev. 1986. Informática, p. 2.

MENEZES, Cynara. *Animação rara abre festival em Goiás.* In: Ilustrada, Folha de São Paulo, São Paulo, 02 jun. 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02069917.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

MILLARCH, Aramis. *As aventuras da Mônica em terras estrangeiras.* Estado do Paraná, 15 de fevereiro de 1987. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/aventuras-da-monica-em-terras-estrangeiras>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MILLARCH, Aramis. *Com a Mônica retorna a matinada às crianças,* Estado do Paraná, 23 de outubro de 1986, p.11. Disponível em < <https://millarch.org/artigo/com-monica-retorna-matinada-criancas>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MILLARCH, Aramis. *Paraná perdeu de ser a “Terra da Mônica”.* In: Estado do Paraná, Almanaque, 26 out. 1986, p. 2. Disponível em: <<https://millarch.org/artigo/parana-perdeu-de-ser-terra-da-monica>> e <<https://millarch.org/artigo/parana-perdeu-de-ser-terra-da-monica-cont>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MILLARCH, Aramis. *Maurício mostrou em Goiás novas aventuras da Mônica.* In: Estado do Paraná, 3 fev. 1987. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/mauricio-mostrou-em-goias-novas-aventuras-da-monica>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MILLARCH, Aramis. *Cinema, eis o novo segmento para os grandes personagens.* In: Estado do Paraná, Almanaque, 15 fev. 1987. p. 5. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/cinema-eis-o-novo-segmento-para-os-grandes-personagens>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MIRANDA, Tavares de. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 nov. 1976. p. 28.

- MIRANDA, Tavares de. *Enio Mainardi na Campbell-Ewald*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 1978. Ilustrada, p. 40.
- Mônica: o Sucesso do Tamanho de um Elefante*. In: Intervalo, São Paulo, Ano VII, Edição 358, p. 9-13, 15 nov. 1969.
- Mônica e seus Amigos vão visitar o Japão*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 jul. 1982. 1º Caderno, Economia/Negócios, p. 20.
- Mônica está brigando, com muito sucesso*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 30 out. 1972. Ilustrada, p. 32.
- Mônica estreia no Teatro para combater a Poluição*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 6 set. 1972. p. 45.
- Mônica e sua Turma chegam ao Cinema*. In: Correio Braziliense, Brasília, 26 dez. 1982. Revista, p.1.
- Mônica na TV*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 18 jun. 1983. Painel, Ilustrada, p. 50.
- Mônica vai ao Espaço com toda a sua Turma*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 jan. 1984. Caderno B, p. 8.
- MORENO, Antônio. *A Longa História dos Problemas do Curta*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 maio 1979. Caderno B, p. 10.
- Mudança na Proeme Campbell-Ewald*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 15 abr. 1982. n. 79, p. 6.
- Necrologia*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 2 abr. 1983. p. 10.
- Neste Aniversário, a Animação de Bonecos*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 16 jul. 1977. Ilustrada, p. 30.
- No Cinema, a Turma da Mônica volta ao Espaço*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jan. 1984. Ilustrada, p. 34.
- Notas: Cinema*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 1 jun. 1982. n. 82, p. 35.
- No Rabo do Halley*. In: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 31 dez.1985 - 1 jan.1986. ed. 11179, p. 2.
- Novo Desenho Animado com a Turma da Mônica, para o Natal*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 2 nov. 1987. n. 281, p. 19.
- Novos Rumos para o Desenho Animado*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 17 fev. 1980, p. 26.
- O Lado Humano do Publicista*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 18 mar. 1970. p. 12.

- O Desenho Animado do Cinema Brasileiro*. In: Cinearte, Rio de Janeiro, maio de 1930. Ano V, Edição 222.
- Os Quadrinhos Conquistam o Palco*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 out. 1972. p. 25.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Chaplin: O cinema falado é o grande culpado da transformação*. In: Estadão, São Paulo, 30 dez. 2007. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/chaplin-o-cinema-falado-e-o-grande-culpa/>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- Os Trapalhões chegam no Rabo do Halley*. In: Correio Braziliense, Brasília, 10 jan. 1986. Aparte, p. 21.
- Os Trapalhões na História, ao vivo e em Animação*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 9 jan. 1986, p. 19.
- PATROCÍNIO, José do. *Abracam quer maior apoio ao Filme Animado*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 7 out. 1977. Ilustrada, p. 35.
- PEDROSO, Hossana. *O Desenho Animado em Crise Sobreviverá*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 29 set. 1986. n. 226, pp. 16-19.
- PESCIOTTA, Fernando. *Turma da Mônica quer Voar Alto*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 11 nov. 1989. Economia, p. 10.
- PETRY, Luiz; DESTRO, Silvana. *Revistas Infantis: um Setor Estabilizado*. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 1 set. 1984. n. 136, pp. 19-20.
- Plantão*. In: Correio Braziliense, Brasília, 3 jun. 1978. Política, p.5.
- PINHEIRO, Sylvio. *A turma da Mônica volta a atacar*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 16 jul. 1987. Ilustrada, p. 39.
- PLASSE, Marcel. *Desenhos Brasileiros visitam a Disneylândia*. In: Estado de São Paulo, São Paulo, 12 maio 1991, Caderno 2, p. 2.
- RAMOS, Luciano. *O Salto de “Mônica” para as Telas Brasileiras*. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1982. Ilustrada, p. 41.
- Rondon e Joana Angélica contra Kojak e Baretta: Em breve, no vídeo, Reais Duelos de Vida ou Morte*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 set. 1977. Caderno B, p. 1.
- SALEM, Helena. *Os Atores e os Bonecos Animados: o Humor dos Trapalhões é Duplicado*. In: O Globo, Rio de Janeiro, 29 jul. 1985. Segundo Caderno, p. 1.
- SCHILD, Susana. *Mônica: Ela já fez 22 anos, fatura Cr\$ 8 bilhões e acaba de ter uma Filha*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 jan. 1983. Caderno B, pp. 6-7.
- SCHILD, Susana. *“Meow”:* *O Gatinho Premiado em Cannes estreia amanhã nos Cinemas Cariocas*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 fev. 1983. Caderno B, p. 8.

- SCHILD, Susana. *Valem todos os Heróis para atrair Público aos Cinemas*. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1983. Caderno B, p. 1.
- SILVA, Alcione T. *Os Bonecos que Não Tiveram Vez no Cinema*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1969. Ilustrada, p. 1.
- SILVEIRA, Ana Luzia. *Televisão: Educar ou Deseducar? Eis a Questão*. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 2 jul. 1985. Caderno A, p.1.
- SIMIS, Anita. *Concine – 1976 a 1990*. In: *Políticas Culturais em Revista*, 1(1). pp. 36-55, 2008. Disponível em: <<https://rigs.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>>. Acesso em 16 de abril de 2019.
- Sketch e Globo lançam Personagens Infantis*. In: *Meio e Mensagem*, São Paulo, 9 out. 1989. n. 378, p. 32.
- SOUZA LIMA, Eduardo. *A Lenta Mudança da Animação*. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14-15 jan. 1989. ed. 12115, Tribuna Bis, p. 1.
- SUZUKI, Nair Keiko. *Mônica, Produto de Exportação*. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1973. Caderno B, p. 10.
- STYCER, Mauricio. *Mauricio de Sousa invade o Mundo*. In: *Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1987. Caderno 2, p. 3.
- TEIXEIRA, Paulo César. *O Rei da Animação: Otto Guerra finaliza novo longa e lança autobiografia*. Porto Alegre, 8 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2018/06/630939-o-rei-da-animacao-otto-guerra-finaliza-novo-longa-e-lanca-autobiografia.html>. Acesso em: 20 maio 2021.
- TV pode absorver Cr\$ 3,4 tri em Anúncios*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1985. Economia, p. 41.
- Uma Peça Infantil com Mônica e Cebolinha*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 set. 1978. Ilustrada – 5º Caderno, p. 65.
- Um Caso (diferente) de Amor: o Teatro da Turma*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1978. Folhinha, p. 5.
- Um Sistema de Múltiplas Aplicações*. In: *Meio e Mensagem*, São Paulo, 1 set. 1984. n. 136, pp. 27-28.
- VANNI, J.S. *Artista Cria e Outros Ganham: Fala o Exportador*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1977. Economia – 4º Caderno, p. 60.
- Vídeos mais Retirados: Infanto-Juvenil, Outubro/90*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1990. Folhinha, p. 7.

Vinte Anos de Jotalhão. In: Meio e Mensagem, São Paulo, 20 nov. 1989. n. 384, p. 32.

WOLFF, Fausto. *Estão Amarrando Chico Anysio*. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 15 mar. 1983. UH Revista, p. 5.

ZANITH, Fernando. *Mauricio de Souza: O Suave Caminho do Êxito de Monica, Pelezinho, Cebolinha*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jun. 1980. Caderno B, p. 9.

Filmografia

AS AVENTURAS DA TURMA DA MÔNICA. Direção de Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1983. 1 VHS (77 min.).

A TURMA DA MÔNICA EM A PRINCESA E O ROBÔ. Direção de Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1984. 1 VHS (92 min.).

OS TRAPALHÕES NO REINO DA FANTASIA. Direção de Dedé Santana. São Paulo: CIC Vídeo, 1985. 1 VHS (81 min.).

OS TRAPALHÕES NO RABO DO COMETA. Direção de Dedé Santana. São Paulo: Globo Vídeo, 1986. 1 VHS (81 min.).

AS NOVAS AVENTURAS DA TURMA DA MÔNICA. Direção de Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1986. 1 VHS (57 min.).

MÔNICA E A SEREIA DO RIO. Direção de Mauricio de Sousa e Walter Hugo Khouri. São Paulo: Transvídeo, 1987. 1 VHS (58 min.).

TURMA DA MÔNICA EM O BICHO-PAPÃO E OUTRAS HISTÓRIAS. Direção de Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1987. 1 VHS (59 min.).

MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA. Direção de José Amâncio. São Paulo: Transvídeo, 1988. 1 VHS (44 min.).

TURMA DA MÔNICA E A ESTRELINHA MÁGICA. Direção de Airon B. Lacerda. São Paulo: Transvídeo, 1988. 1 VHS (58 min.).

A RÁDIO DO CHICO BENTO. Direção de Daltoir Danialetto Jr. São Paulo: Transvídeo, 1989. 1 VHS (67 min.).

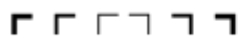
MOMENTOS INESQUECÍVEIS DO DESENHO ANIMADO PUBLICITÁRIO. Direção de Eline Boechat e Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1989. 1 VHS (50 min.).

CHICO BENTO, ÓIA A ONÇA!. Direção de Mauricio de Sousa. São Paulo: Transvídeo, 1990. 1 VHS (33 min.).

O NATAL DE TODOS NÓS. Direção de José Márcio Nicolosi e Itsuo Nakashima. São Paulo: AB Vídeo, 1993. 1 VHS (20 min.).



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **FÁBIO LUIZ GONÇALVES MENDES**, na forma em que se segue:

Aos 23 dias do mês de junho de dois mil e vinte e um às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **FÁBIO LUIZ GONÇALVES MENDES** formada pelos seguintes professores doutores: Rafael de Luna Freire (orientador - presidente), Fabián Rodrigo Magioli Nuñez (UFF), Sávio Leite e Silva (UNA). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Black & White & Color (1975-1993): Outras Histórias de um Estúdio de Animação Brasileiro”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e argüições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

Trata-se de um trabalho bem escrito e com uma pesquisa detalhada sobre uma empresa que realizou filmes fundamentais para a história da animação brasileira, resultando numa contribuição original, de forma mais ampla, para a história do cinema brasileiro. A pesquisa é relevante ainda pelo caráter intermediário que relaciona cinema e imprensa, televisão, publicidade e histórias em quadrinhos. Diante de sua qualidade, a banca recomenda a publicação da dissertação.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Rafael de Luna Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Rafael de Luna Freire (Orientador)

Fabián Rodrigo Magioli Nuñez (UFF)

Sávio Leite e Silva (UNA)