

Pelos bastidores da história: *Looney Tunes* - arte e estilo

Alessandro Ferreira Costa *

Resumo

Breve análise histórico-conceitual da série de animação *Looney Tunes*, originalmente produzida pelos estúdios da Warner Brothers, entre os anos de 1930 e 1969, nos Estados Unidos; e sua relevância no contexto cinematográfico como estilo artístico, destacando-se aqui os principais artistas envolvidos nesse ciclo de produção, como também os principais filmes e personagens que marcaram época.

Palavras-chave: História do Cinema; Animação; *Design*.

Nos bastidores...

Não sabíamos para onde estávamos indo, mas tínhamos certeza de que fazíamos algo nunca feito antes.

Chuck Jones

Com o início do ciclo de produções cinematográficas em escala industrial e o crescente interesse dos estúdios pelos desenhos animados, no despertar do século XX, diretores, animadores e roteiristas empreenderam obcecada busca pelo aperfeiçoamento e desenvolvimento da animação enquanto expressão artística e linguagem visual, estimulados, principalmente, pelo pioneirismo e originalidade de sua profissão. Ainda que à sua época os desenhos animados fossem vistos apenas como atração complementar em sessões de filmes longa-metragem¹, esses artistas visionários estabeleceram as bases de uma tradição que permeou (e avança) os últimos cem anos, registrando impressões de um

* Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professor Adjunto do Centro Universitário UNA.

¹ Inicialmente, os curtas-metragens de animação eram exibidos como “abertura” à sessão principal, composta essencialmente por filmes *live-action* (“ação viva”, produtos audiovisuais realizados com a participação cênica de seres vivos - humanos e/ou animais). A grande mudança no perfil de exibição acontece com o empreendimento dos estúdios Disney na realização de longas-metragens de animação, ganhando então status de atração principal nas salas de cinema, a partir de “Branca de neve e os sete anões” (*Snow white and the seven dwarfs*), em 1937, produzido a um custo final de US\$1.488.423,00 (BENDAZZI, 1994, p.67).

mundo em permanente mudança e revelando-nos maneiras diferentes de se ler e compreender a história.

Cartuns e Looney Tunes

Enquanto Walt Disney e sua equipe especializavam-se em um cinema de animação notadamente marcado pelo preciosismo nas técnicas de representação de movimento e na busca do “real” em seus filmes², artistas e designers de outros estúdios avançavam o estudo da animação enquanto forma de expressão livre, desassociada dos limites da realidade humana e fortemente marcada pela ironia e comicidade de sua narrativa, princípios que anos depois seriam reunidos dentro de uma só classificação, o *hollywood cartoon*, atrelado não apenas ao estilo das produções mas também a um poderoso mercado de consumo.

Nesse contexto, atentos ao sucesso de Disney e às possibilidades mercadológicas desse produto, a Warner Brothers, dentro de sua filosofia empresarial de investir prioritariamente em “fórmulas” que já provaram sucesso, optou estrategicamente em produzir, distribuir e exibir suas próprias animações, aumentando assim sua participação global nos lucros na indústria cinematográfica. Para tanto, foi contratado o inexperiente Leon Schlesinger, primeiro produtor responsável pela realização da série de curtas-metragens animados a ser distribuída pelo estúdio, intitulada *Looney Tunes*. Para a produção desses filmes, Schlesinger contrata três veteranos da Walt Disney: os diretores Hugh Harman e Rudolf Ising, e o animador Isadore "Friz" Freleng. Foi confiando no talento desses artistas que Schlesinger buscou cumprir suas obrigações contratuais: e ele estava certo. Em maio de 1930, o primeiro filme da série é lançado, *Sinking in the bathtub*³, dando início a uma dinastia de quase 40 anos.

O filme foi um sucesso popular, garantindo a Schlesinger a manutenção de seu contrato com a Warner, que por sua vez, mostrou-se interessada na produção de uma

² Os fundamentos técnico-artísticos que subsidiaram a evolução do cinema de animação norte-americano foram providos, em sua maioria, pelos filmes Disney e sua concepção de personagens e ação animada. A exibição de seus filmes era permanentemente acompanhada por animadores ávidos por novos conhecimentos... Uma verdadeira aula de anatomia e movimento que, indubitavelmente, inspirou todos os profissionais de sua época.

³ Os títulos dos desenhos animados foram mantidos aqui em sua grafia original por não existir uma tradução oficial, revisada e publicada pela Warner Bros, com os equivalentes em português. Dessa maneira, o leitor deste texto poderá acessar facilmente o acervo filmográfico do estúdio em mídia DVD ou em outras fontes/sistemas de informação.

segunda série de animação, nitidamente inspirada nas *Silly Symphonies*⁴ de Disney: as *Merrie Melodies*. Estes novos desenhos apresentaram duas peculiares características: a utilização da música, presente em todo o episódio, (1) como suporte narrativo de suas histórias e, simultaneamente, (2) como base de divulgação dessas mesmas canções junto ao público consumidor, entretendo e comercializando o produto fonográfico do estúdio. Normalmente, os títulos utilizados pelo filme correspondiam aos temas musicais, enfatizando ainda mais seu caráter publicitário. Lançado em 1931, *Lady, play your mandolin*, inaugurou a tradição musical nas animações Warner.

Durante sua primeira etapa de produção, os *looney tunes* foram protagonizados por dois personagens principais: *Bosko* (1930/1933) e *Buddy* (1933/1935). *Bosko*, e sua namorada *Honey*, não passavam de uma versão simplificada do casal *Mickey e Minnie Mouse*, da Disney. Suas histórias não acrescentaram nada à evolução das animações Warner, sendo rapidamente substituídos por *Buddy* que, apesar de um design visual mais realista, estava atrelado a narrativas ainda menos convincentes que seu predecessor. Mesmo assim, foi produzido um total de 57 filmes de animação com esses personagens que, independente de suas carreiras individuais, formaram a base de toda evolução artística que seria presenciada anos seguintes.

No intuito de melhorar a qualidade de seus filmes, Hugh Harman propôs aos executivos do estúdio elevados orçamentos de produção. Leon Schlesinger, conhecido por seu posicionamento firme e inabalável, pouco susceptível a qualquer forma de investimento financeiro, recusou veementemente todas as propostas. Indispostos com Schlesinger e com a Warner, em fins de 1933, Harman e Ising abandonam os *looney tunes* e assumiram a direção da série *Happy harmonies*, da MGM (Metro Goldwyn Mayer), legando o total de 65 filmes produzidos em uma participação pouco difundida na história da Warner Brothers.

A partir de 1934, Friz Freleng assumiu o cargo de diretor de animação, promovendo uma substancial mudança na trajetória dos *cartuns* Warner. Ao lado de Freleng, três grandes animadores iniciaram suas carreiras e assinalaram um futuro promissor: Robert Clampett, Charles Martin “Chuck” Jones e Robert Porter McKimson.

⁴ As *Silly Symphonies* são uma série de animação baseada na representação cênica de temas musicais. O filme *The skeleton dance* (1929) foi a primeira das “sinfonias”, exibindo uma dança entre dois esqueletos criados pelo animador Ub Iwerks.

No mesmo ano, Schlesinger produzia as primeiras animações *merrie melodies* em cores⁵, com a estréia de *Honeymoon hotel*, de *Earl Duval*, e *Beauty and beast*, de *Friz Freleng*, estabelecendo novos parâmetros de qualidade na produção de seus curtas-metragens.

Na Warner, a era dos grandes personagens animados iniciou-se com a estréia de Gaguinho (*Porky Pig*) em *I haven't got a hat* (1935), dirigido por *Friz Freleng*. Esse filme foi a primeira animação Warner a definir o perfil psicológico de seu personagem, algo até então inexplorado em suas produções. *Bosko e Buddy* eram carismáticos, com certeza, mas não possuíam qualquer envolvimento pessoal com o espectador. Neste sentido, Gaguinho representou um salto qualitativo para o desenvolvimento de novos conceitos narrativos bem como a criação de novos personagens, fundamentados em um ponto que viria ser a marca registrada dos *looney tunes*: a personalidade de suas estrelas.

A respeito da criação do Gaguinho, *Freleng*, segundo *Schneider* (1991, p.140), cita que quando criança possuía dois companheiros de brincadeiras, um garotinho gordo chamado *Piggy* e seu irmão mais novo chamado *Porky*, e sempre ambicionou fazer quadrinhos sobre duas crianças com esses nomes. Como em seus primeiros filmes de animação os personagens idealizados eram animais, não hesitou em fundir suas referências em um simpático porco gago. Para melhor caracterizar seu personagem, *Freleng* buscou dar-lhe uma voz que pudesse ressaltar sua personalidade, sendo escolhida, nesse caso, a interpretação de *Joe Dougherty*, substituído posteriormente por *Mel Blanc*. A voz de *Blanc* tinha um tom caricatural próprio, evidenciando ainda mais o efeito cômico desejado por *Freleng* em frases como: “Diga, você tem um niq, um niq, um niq, um ni... Você tem cinco centavos?” (*SCHNEIDER*, 1991, p.142)⁶.

Gaguinho era essencialmente um porco tímido, envolvido em histórias simplistas. Sua peculiar forma de falar quebrou os paradigmas convencionais e sua extrema inocência entrava no limiar do *nonsense*. A própria equipe de animação surpreendeu-se com a popularidade que ele obteve em tão pouco tempo, com média de 15 filmes produzidos anualmente (até 1940). Além de sua importância individual, Gaguinho foi imprescindível para que a equipe de diretores alcançasse subsídios suficientes para elaboração dos próximos personagens animados, do *design* à composição de suas personalidades. Contudo, a grande mudança evolutiva dos *cartuns* Warner só viria acontecer mais tarde,

⁵ A produção dos *looney tunes* permaneceu em preto e branco até o filme *The hep cat* (1942), dirigido por *Robert Clampett*, regulamentando-se toda a produção da série em cores a partir de 1943.

⁶ Um níquel corresponde a cinco centavos na moeda norte-americana.

com a contratação, por Schlesinger, de dois novos artistas para a produção de suas séries: os diretores Frederick "Tex" Avery e Frank Tashlin. Ao lado de Friz Freleng e da equipe de animadores, esses diretores estabeleceram uma verdadeira revolução artística nos *looney tunes*.

Uma equipe de talentosos animadores desenvolvia o refinado e debochado humor de Tex Avery, criador da maior parte das *gags* (piadas) utilizadas por seus contemporâneos. Sua percepção artística e o formato exótico de suas histórias tornaram centro das atenções de todos os diretores que buscavam captar a essência de sua arte. Avery era mesmo o reflexo de seus personagens, uma pessoa que se divertia fazendo o que melhor sabia fazer: cinema.

Inspirado (talvez) pelo ritmo das animações desenvolvidas por Tex Avery, Friz Freleng abandonou a simplicidade na construção de seus personagens para empregar novos conceitos cômicos, marcados pelo forte impacto das *gags*. A maior habilidade de Freleng derivava do seu extraordinário senso de tempo. O tempo é a essência da comédia, e muitos comediantes sabem a exata fração de segundo que separa a piada e a reação provocada no espectador. A pausa, por sua vez, é essencial para a *gag* de Freleng, permitindo que os espectadores antecipem o que está por acontecer. Mas esse momento de antecipação é excessivamente frágil: se for muito longo, o olhar fica impaciente e o filme perde o seu momento; se for curto, o clímax chega prematuramente. Para Friz Freleng, segundo Solomon (1994, p.151), o tempo exato de uma pausa deve ser abaixo de um segundo.

Se Freleng se destacou pela maestria do uso do tempo, Frank Tashlin foi decisivo na aplicação dos mais sofisticados conceitos sobre técnicas cinematográficas na produção de desenhos animados. Seus filmes são essencialmente narrativas visuais, ampliando as possibilidades da fotografia como elemento dramático capaz de interferir no desenvolvimento de suas histórias. Outra técnica utilizada por Tashlin era o corte rápido de cenas para atingir o clímax humorístico. Seu filme *Porky's romance* (1937) ilustra bem este processo: algumas de suas seqüências possuem apenas seis *frames*⁷ de duração (ou seja, ¼ de segundo).

Em 1937, Tex Avery lançava em *Porky's duck hunt*, aquele que se torna a segunda maior estrela dos desenhos animados da Warner e o preferido por muitos espectadores: Patolino (*Daffy Duck*). Insano e descontrolado, o Patolino original não tinha nenhum

⁷ *Frame* = quadro. A ilusão de movimento gerada pelo cinema dá-se a partir da sobreposição rítmica de imagens estáticas. Cada segundo de movimento corresponde a 24 quadros seqüenciados.

atrativo estético: possuía pés grandes, bico estreito, pernas magras e um corpo gordo, assemelhando-se à primeira versão do personagem Pica-Pau (*Woody Woodpecker*) de Walter Lantz. Sua personalidade inovava numa mescla de deboche, insanidade e agressividade, retirando de suas ações qualquer atributo lógico e elevando suas atitudes a característicos sintomas de neurose.

No mesmo ano, Bob Clampett assumiu o cargo de diretor de animação com um estilo bem definido em suas histórias. Despreocupado com as referências básicas da razão, da biologia ou da física, criou desenhos surrealistas, canalizando toda sua imaginação em obras originais e peculiares. A ele foi confiado o desenvolvimento do Patolino como potencial estrela dos desenhos e sua futura parceria com o Gaguinho. A maior dificuldade encontrada por Clampett foi a pesquisa por novas histórias que sustentassem o ritmo frenético da personalidade do Patolino, mas o desafio resultou em um estilo único que ajudaria compor o perfil psicológico do personagem.

Chuck Jones assumiu o cargo de diretor em 1938, com a estréia do filme *The night watchman*, identificado por um traço elegante e por distinta sensibilidade, que logo eclodiriam numa explosão de ousadia criativa. De todos os diretores da Warner Brothers, Jones foi o mais influenciado por Disney e seus estudos de anatomia e movimento, características que seriam fortemente assimiladas e desenvolvidas ao longo de sua carreira.

Em 1939, a Warner produziu número inédito de 44 filmes de animação, algo nunca realizado e que não voltaria se realizar nos trinta anos seguintes. Nesse mesmo período, Schlesinger e a Warner contavam com quatro dos melhores diretores de animação de sua época – Tex Avery, Friz Freleng, Chuck Jones e Bob Clampett (Frank Tashlin deixa o estúdio em 1938) – e pela primeira vez o estúdio era indicado ao Oscar de melhor curta-metragem de animação, com o filme *Detouring america*, de Tex Avery. A Warner Brothers acabava de firmar-se como grande produtora de desenhos animados e finalizava com sucesso a primeira década desse novo empreendimento.

Com todas as dificuldades (orçamentárias e, por vezes, de infra-estrutura), a equipe de animadores dividiu as longas salas do estúdio em pequenos cubículos privados, formando um grande “quebra-cabeças”. O bom humor dos artistas liberava um pouco a tensão desenvolvida durante as longas horas de trabalho, já que os executivos da Warner mantinham a expectativa de produzir aproximados 20 segundos de animação semanais, valor consideravelmente maior que o produzido pela Disney. O ambiente tumultuado compensava a apreensão dos animadores e garantia o humor necessário para criar as *gags*

de seus filmes, contribuindo significativamente para o espírito vital de um estúdio de animação: trabalho em equipe.

A criação do personagem Pernalonga (*Bugs Bunny*) ilustra bem esse processo de confraternização entre os artistas. Controvérsias sempre existiram sobre o título de “criador” do Pernalonga. O fato é que não há um indivíduo específico que possa reivindicar a responsabilidade pela criação do personagem, que é filho de muitos pais: Tex Avery, Chuck Jones, Bob Clampett, Friz Freleng, Bob McKimson e Frank Tashlin (diretores); Mel Blanc (a voz original); Warren Foster, Mike Maltese e Ted Pierce (roteiristas); e mais uma dúzia de animadores e outros artistas que contribuíram para seu desenvolvimento. O primeiro *design* do Pernalonga foi publicamente apresentado em *Porkys hare hunt* (1938), dirigido por Ben Hardaway e Cal Dalton. Nesta primeira versão, Pernalonga apresentava um traço mais estilizado, de linhas arredondadas, orelhas curtas e um corpo de proporções humanas. Em *Hare-um scare-um* (1939), produzido pelos mesmos diretores, Pernalonga passou por uma segunda reformulação física, ganhando dentes mais salientes, orelhas maiores e uma personalidade ainda mais enlouquecida. Mas é em 1940 que Pernalonga alcançou seu amadurecimento gráfico no filme *A wild hare*, dirigido por Tex Avery, considerado oficialmente como sua estréia cinematográfica. Com *design* de Robert Givens, seu visual foi o mais atrativo dentre aqueles elaborados em seus dois anos de criação, mas ainda inferior ao modelo idealizado por Jean Blanchard, em 1947: a forma oficial e mais expressiva do coelho.

Em *A wild hare*, Tex Avery estabelecia também a base da personalidade do Pernalonga, um temperamento debochado e irreverente que raramente sente-se ameaçado. Como seu antagonista principal, Avery optou pelo personagem principal do filme de Chuck Jones, *Elmer's candid camera* (1940): o caçador Hortelino Troca-Letras (*Elmer Fudd*). Pela primeira vez, Pernalonga interpelava a Hortelino “*Eh, what’s up, Doc?*”⁸, indagação que se tornaria sua marca registrada. Ao contrário de outros personagens de desenhos animados, Pernalonga demorou obter a simpatia do público e enfrentou forte concorrência dentro do próprio estúdio antes de se tornar principal estrela das produções Warner. Gaguinho e Patolino dominavam a atenção dos produtores durante os primeiros anos de existência do Pernalonga e foi somente a insistência de Tex Avery em trabalhar

⁸ O correspondente utilizado pela dublagem em língua portuguesa é “*Hei, o quê é que há, velhinho?*”. Na verdade, “Doc” é uma abreviatura de *doctor*, doutor, e é uma forma de tratamento carinhosa em certas regiões dos EUA. Tex Avery era chamado de “Doc” pelos amigos, e viria daí o uso da expressão pelo Pernalonga.

com ele que elevou a importância do personagem. Sua personalidade ainda não havia sido completamente definida e ele se apresentava, basicamente, como um coelho espirituoso e atrevido.

Se a década de 1930 foi consagrada com a consolidação das séries animadas da Warner, os anos de 1940 demonstraram as dificuldades em mantê-las competitivas num mercado ainda em crescimento e frente ao colapso da Segunda Guerra Mundial. A produção de desenhos animados sofreu forte impacto diante da realidade da guerra, provocando mudanças estéticas e no conteúdo das obras. Muitos animadores trabalharam em filmes de treinamento para as forças armadas durante aqueles anos e os personagens animados de Hollywood tornaram-se ícones para a manutenção do moral militar e civil. Estima-se que aproximadamente 40% da produção dos desenhos animados Warner, produzidos nesse período, continham material relativo ao conflito, a exemplo da série SNAFU (*situation normal: all focked up*) dedicada exclusivamente aos membros das forças armadas americanas (MALTIN, 1987).

Realizados pelo departamento de comunicação do exército norte-americano (*U.S. Army Signal Corps*), os desenhos da série *Private Snafu* se destacavam das propagandas convencionais de guerra (os cinejornais informativos, por exemplo). Isso, devido, principalmente, à “insanidade” com que seus realizadores: Frank Tashlin, Chuck Jones e Friz Freleng – abordavam os temas associados à realidade de guerra na qual estava mergulhada a atenção norte-americana, valorizando, mesmo que sob uma roupagem cômica, os feitos e a esperteza dos soldados americanos sobre a truculência e, por vezes, imbecilidade de Hitler e do exército alemão. Essa abordagem temática foi repetidamente utilizada não só na série *Snafu* como em tantas outras animações na Warner, Disney e MGM.

Neste momento histórico, Pernalonga assumiu a liderança nas produções da Warner Bros e se tornou o maior símbolo dos desenhos animados: se *Mickey Mouse* comandou os EUA durante a grande depressão, a eloquência do Pernalonga acendeu o espírito de uma nação em guerra. Na verdade, foi também um popular “embaixador” da visão norte-americana de um mundo perfeito no pós-guerra, baseado no seu domínio político-cultural, visitando localidades consideradas “exóticas e pitorescas”, sempre contextualizadas em narrativas debochadas e, por vezes, perversas.

A ruptura entre o diretor Tex Avery e seu produtor Leon Schlesinger foi inevitável, devido, principalmente, aos resultados obtidos por seus últimos filmes, que

descaracterizavam gradualmente o estilo de desenhos animados da Warner, que ele próprio ajudara a idealizar. Sua ânsia por novas pesquisas gráficas e técnicas de animação foram veementemente recusadas por Schlesinger, que o intimou a direcionar seus filmes para o formato “clássico”. Diante da imposição do produtor, Tex Avery optou pelo definitivo rompimento com o estúdio e buscou novo caminho na MGM, deixando inacabada sua última animação, o filme *Crazy cruise* (1942), finalizada por Bob Clampett (BRION, 1996).

Ainda que cercados pelo caos da grande guerra, os artistas da Warner Bros. conseguiram elevar o padrão de qualidade de seus filmes. O uso da comédia e do *timing*⁹ adquiriu significativo avanço em relação às experiências feitas no final da década de 1930, contribuindo para a rápida consolidação dos *looney tunes* como uma das principais séries de animação de sua época. Incorporando o elenco de estrelas animadas da Warner, Piu-Piu (*Tweety*) estréia em *A tale of two kitties* (1942), dirigido por Bob Clampett. O design original do Piu-Piu, criado pelo próprio Clampett, não se diferenciava muito do seu formato oficial, com seu corpo proporcionalmente reduzido em relação aos grandes pés e cabeça. O único detalhe diferente era sua cor que, originalmente, deveria ser rosa. Persuadido a fazer o pequeno pássaro com um aspecto *too naked*, Clampett deu a Piu-Piu uma plumagem amarela transformando-o em canário. Foi também Clampett que desenvolveu a versão mais excêntrica do Pernalonga. Chuck Jones cita, de acordo com Solomon (1994, p.134), que nos últimos filmes dirigidos por Bob Clampett, Pernalonga mostrava não ser necessário provocar para atacar, agindo basicamente como o Pica-Pau, um “completo lunático amoral com vestígios de grandeza”. Clampett só revelaria um lado mais suave em 1942, com a sua adaptação da história de *Dr. Seuss, Horton hatches the egg*, que se manteve fiel tanto à história quanto às ilustrações.

Após anos de afastamento da Warner Bros, Frank Tashlin retornou ao cargo de diretor em 1943, produzindo *Scrap happy daffy*, estrelado por Patolino; mas permaneceu na equipe por mais três anos apenas. Sua última produção foi *Hare remover* (1946), com Pernalonga e Hortelino. Seguindo uma nova carreira profissional, Frank Tashlin tornou-se famoso como roteirista e, mais tarde, como diretor de comédias em Hollywood, trabalhando ao lado de Bob Hope, Jane Russel, Dean Martin, Jerry Lewis, Jayne Mansfield, Tony Randall e outros.

⁹ Tempo de ação rítmica de um filme de animação, essencial para se estabelecer relação mais efetiva entre história e espectador da obra.

Em 1944, a Warner reformulou sua estratégia na produção de desenhos animados e compra todas as participações da *Leon Schlesinger Productions*: o estúdio, os contratos de trabalho, seus personagens e todo acervo de filmes. Schlesinger estava insatisfeito com seu salário e com as constantes interferências da diretoria na produção dos filmes, não restando muitas opções a não ser o seu afastamento do cargo e do próprio estúdio. Schlesinger não voltou a exercer qualquer atividade profissional na produção de filmes, vindo falecer cinco anos depois, em 1949, aos 65 anos de idade. A missão de substituir Schlesinger como supervisor do estúdio foi confiada a Edward Selzer, executivo do estúdio que, como seu antecessor, tinha pouca noção a respeito de produção de filmes, animação ou comédia, mal sabendo como administrar seus artistas. Schlesinger era em geral apontado como uma pessoa aborrecida e, nesse sentido, Selzer ocupara bem o seu lugar. Solomon (1994, p.153) cita que Selzer interrompia as sessões de criação das gags para saber “o que o inferno de toda essa droga de riso tinha a ver com a produção de desenhos animados?”.

De todos os diretores de animação, Chuck Jones era o mais ansioso em experimentar novos estilos gráficos e formatos de humor. Em 1944, produz *Bugs bunny and three bears*, que veio a ser um dos clássicos mais expressivos da Warner. Pernalonga e os três ursos (pai, mãe e filho) protagonizaram uma primorosa história, mescla de humor e erotismo, em um formato pouco convencional de desenhos animados. Ainda distante do convencionalismo, Jones produziu em 1945 o filme *Odor-able kitty*, estreando um de seus mais famosos personagens, o sedutor gambá francês *Pepe LePew*, sempre arrebatado por repentinas e obsessivas paixões. Mas nem todos os experimentos de Chuck Jones resultaram em sucesso e suas grandes obras ainda estariam por vir.

Também em 1945, Freleng criou Eufrazino (*Yosemite Sam*), um de seus personagens mais originais que estréia no filme *Hare trigger*. Muitos fãs de desenhos animados afirmam que aquela cabeleira vermelha e o forte temperamento do Eufrazino eram uma parcial caricatura de Freleng, o que ele negava veementemente. Sobre Eufrazino, Freleng afirma que

(...) era o perfeito adversário para o Pernalonga. Eu não pensava que Hortelino fazia muita competição com Pernalonga, ele era um personagem débil. Eu não sei de onde tiraram a idéia de ser o Pernalonga tão talentoso quando ele passa a perna em um cara que tinha cérebro de galinha. E pensava que Eufrazino era perfeito: ele era tão agressivo para aquilo que queria, que seria um gracioso trapaceiro superando a si mesmo. (SOLOMON, 1994, p.151)

Freleng gostou explicitamente de trabalhar com Eufrazino, escalando-o como pirata, cowboy, árabe, cavaleiro, legionário romano e soldado da confederação. Se um canhão bombardeasse a face do Eufrazino, Freleng não mostrava realmente o que acontecia com o personagem: omitia sua imagem e, da explosão do canhão, só aparecia o rosto todo chamuscado e vestígios de faíscas. Os espectadores podiam perceber o estrago causado apenas pelo impacto da cena, pela sugestão animada de sua própria imaginação, sem ver o personagem concretamente.

No mesmo ano, Freleng apresentou ao público um dos mais tradicionais personagens dos desenhos animados da Warner. Estreando no filme *Life with feathers* (1945), indicado ao Oscar de melhor animação, o gato Frajola (*Sylvester*) iniciava sua carreira de forma tímida, com um design pouco elaborado e sem personalidade definida. Na verdade, era apenas um personagem que atuava em histórias independentes, ou na condição de coadjuvante das principais estrelas do estúdio, como no filme *Kitty kornered* (1946), de Bob Clampett, no qual contracenava com Gaguinho. Frajola estaria confinado à mediocridade, não fora a persistência de Freleng em elaborar, mais tarde, novas e decisivas parcerias para ele. Até o final da década de 1950, Freleng trabalhou ativamente com esses novos personagens e, em conjunto com Chuck Jones, dominava a animação da Warner Brothers no pós-guerra, estabelecendo um nível de produção que influenciaria definitivamente a história do estúdio.

Bob McKimson foi promovido a diretor de animação em 1946, com a saída de Tashlin e Clampett (que finalizou sua carreira na Warner com o filme *The big nooze*, estrelado por Pernalonga e Hortelino). A primeira produção de McKimson seria *Daffy doodles*, estrelado por Patolino e Gaguinho, seguido por *Hollywood canine canteen* (merrie melodies) e *Acrobatty bunny* (com o Pernalonga). Mas foi com seu primeiro personagem original, Frangolino (*Leghorn Foghorn*), apresentado em *Walky Talky Hawky* (1946), que McKimson encontraria o reconhecimento do seu trabalho. Frangolino é um galo que vive em uma fazenda com único propósito em sua mente: infernizar a vida do cão pastor que guarda o galinheiro. Essa é a premissa da série: galo persegue cão, cão persegue galo. Nesse primeiro episódio, também indicado ao Oscar, McKimson transportava o personagem original de Chuck Jones, Henry Hawky (do filme *The squawkin' hawky*, de 1942), para o universo de sua série. O pequeno falcão Henry, obstinado em caçar galinhas, é induzido pelos dois personagens principais a cometer as maiores atrocidades contra eles próprios, levando o Falcão a considerar como sua presa,

ora o Frangolino, ora o cão. McKimson optou por uma representação mais exagerada, com gestos e expressões que reforçaram ainda mais o humor do seu traço.

Já Freleng apresentava de forma magistral a união do seu gato Frajola e do canário Piu-Piu de Bob Clampett no filme *Tweetie pie* (1947), que conquistou o Oscar de melhor animação. Os filmes da série Frajola e Piu-Piu alcançaram de imediato a simpatia de um público atento aos imaginativos planos do gato e ao cinismo do pequeno canário. Piu-Piu é basicamente um personagem contemplativo, que auxilia e vigia as elaboradas idéias do Frajola e o inevitável fracasso de sua captura. Comenta o animador Virgil Ross:

Não era fácil desenhar o Piu-Piu. Ele era uma coisa pequena e gorducha. Ele caminhava com aqueles pés enormes em pernas tão pequenas que você suava para fazer. Qualquer outro personagem tinha aqueles longos membros que facilitavam a animação. Você pode torcê-lo em volta e fazer coisas engraçadas. Você não pode flexionar um personagem pequeno e gordo como Gaguinho, Hortelino e, muito menos, o Piu-Piu. Eu sempre preferi trabalhar com o Pernalonga, Eufrazino e Frajola. (SOLOMON, 1994, p.151)

Frajola é realmente castigado pela Vovó (*Granny*) em muitos dos desenhos. A pequena senhora tem sua voz original provinda de Bia Benaderet (mais tarde de June Foray). Vovó está sempre preparada para golpear Frajola com sua sombrinha no momento que ele está prestes a abocanhar sua refeição tão desejada. Muito parecido com o Coyote de Chuck Jones, Frajola é basicamente seu próprio inimigo. A grandiosidade dos planos que imagina não lhe serve para nada. O Piu-Piu nunca foi condenado por qualquer coisa. Frajola trazia o abatimento em sua face o tempo todo, de tanto planejar seu próprio fracasso, e isso o tornava ainda mais engraçado.

A parceria com o personagem Piu-Piu foi um sucesso. Contudo, Frajola esteve também ao lado de outras estrelas da Warner, despertando o interesse dos diretores em produzi-lo em um número cada vez maior de filmes, a exemplo de *Back alley oproar* (1948) e *Kit for cat* (1948), ambos de Friz Freleng, contracenando com Hortelino, e em *Scaredy cat* (1948), dirigido por Chuck Jones, atuando com Gaguinho. Frajola desenvolveu-se como um personagem independente, ao contrário do Piu-Piu, quase sempre condicionado à sua parceria com o gato.

Depois de um primeiro período de glória entre 1942-1944, Pernalonga começou a sofrer grandes perdas pela crescente concorrência de outros personagens, como *Tom e Jerry* da MGM, *Pica-Pau* de Walter Lantz e, principalmente, dentro da própria Warner, com Frajola, Piu-Piu e Patolino. Seu grande potencial só viria a ser reconhecido em 1948,

com a ascensão de Chuck Jones como o mais importante diretor do estúdio. A partir desse momento, Jones decidiu investir os melhores profissionais de sua equipe exclusivamente para o desenvolvimento dos desenhos do Pernalonga, que ele próprio considerava como o personagem mais moderno do *cast* do estúdio e o mais versátil para suportar novos experimentos. Uma nova regra foi imposta por Jones a todos os seus roteiristas: Pernalonga não deveria atacar ninguém sem que fosse provocado antes. Sua versão do coelho nunca iniciaria um conflito da mesma forma com que Pica-Pau fazia, mas uma vez dentro de uma briga, ele combateria até a vitória total. O ano de 1948 deixava notável saldo para o coelho Pernalonga: pela primeira vez ele ultrapassou de forma substancial o número de produções sobre os outros personagens, estrelando nada menos que 11 filmes (BECK e FRIEDWALD, 1997).

Foi nesse ano que a Warner Brothers iniciou sua “Era de Ouro”, evidenciada pela qualidade de suas produções e pelo impacto que elas causavam nos espectadores. Aumentando ainda mais seu elenco de personagens, Chuck Jones introduziu os exóticos Papa-Léguas (*Road Runner*) e Coyote (*Wile E. Coyote*) no filme *Fast and furry-ous* (1949). O público ficou fascinado pela obsessiva personalidade do magro Coyote e pelo sentimento de eterno desejo por sua presa favorita, o solitário pássaro das estradas desérticas dos Estados Unidos, o veloz Papa-Léguas. Já nos primeiros episódios da série, o Papa-Léguas mantém seu olhar atento às fatalidades que se abatem sobre o Coyote. Mas sua aparente tranqüilidade de observador transforma-se, quando se vê perseguido pelo outro, numa explosão de velocidade pelas montanhas e vales do deserto, o que contribuiu para o seu ocasional “beep-beep”.

Chuck Jones continuou desenvolvendo o personagem *Pepe LePew* em *Scent-imental over you* (1947), *Odor of the day* (1948) e *For scent-imental reasons* (1949), com o qual recebeu seu primeiro Oscar. As histórias de *Pepe LePew*, sempre baseadas em suas avassaladoras paixões, demonstram a simplicidade e a sutileza com que Jones trabalhava seus filmes, marcados pela originalidade da narrativa e não pela grandiosidade de seus temas. Durante a década seguinte, Jones trabalhou com outros personagens menos conhecidos do grande público, porém não menos criativos, como *Hubie & Bertie*, dois ratos desordeiros que perturbam a tranqüilidade do assustado gato *Claude*, personagem que sofre de múltiplas neuroses em *The hypo-chondri-cat* (1950).

Nos anos de 1950, o trabalho de Chuck Jones prosperou livremente, produzindo alguns dos desenhos mais perfeitos que serviu de modelo para a definição do estilo Warner

de animação. Jones combinou de forma única seus traços modernos com marcantes personalidades animadas, com destaque para os perfis psicológicos do Pernalonga, Patolino e Gaguinho.

Contudo, as produções da Warner sofreram forte concorrência de outros estúdios, principalmente Metro Goldwyn Mayer e Walt Disney, que disponibilizavam altos orçamentos para a produção de seus filmes, enquanto os diretores da Warner Bros trabalhavam limitados por um escasso orçamento. Não era possível sequer uma edição apropriada das obras, mas, tão somente a remoção de algum erro cometido durante o processo de filmagem, caso fosse necessário. Cada um dos diretores da Warner administrava uma equipe de artistas integrada por animadores, designers e roteiristas. Ao final dos anos de 1940, o estúdio estava dividido em três núcleos principais: (1) Friz Freleng: Virgil Ross, Gerry Chiniquy, Ken Champin e Manuel Perez (animadores), Warren Foster (roteirista); (2) Chuck Jones: Ken Harris, Ben Washam, Phil Monroe, Lloyd Vaughn, Robert "Bob" Cannon e Abe Leviton (animadores), Michael Maltese (roteirista); (3) Robert McKimson: Rod Scribner, J.C. "Bill" Melandez, Charles McKimson, Phil DeLara e John Carey (animadores), Tedd Pierce (roteirista).

Todos os roteiristas e diretores trabalhavam em regulares *jam sessions e gag sessions*, reuniões onde todos ofereciam idéias para os desenhos animados que estavam em pré-produção, evidenciando ainda mais o caráter participativo de todos os profissionais. Os três diretores trabalhavam com Carl Stalling, diretor musical de inquestionável habilidade, enquanto Mel Blanc fazia as vozes de todos os personagens (a exceção da Vovó). Curiosamente, Blanc era alérgico a cenouras e, para gravar o som do Pernalonga mastigando-as, tentou-se utilizar outras inúmeras opções possíveis. Descobriu-se, a contragosto, que somente cenouras soavam como cenouras. Desta forma, durante todos os anos em que Mel Blanc interpretou o Pernalonga, colocava-se um recipiente ao seu lado onde ele as cuspiam após a gravação dos ruídos do coelho. Treg Brown assumia a responsabilidade pelos efeitos sonoros.

Durante a década de 1950, os artistas Disney restauraram a incontestada maestria de seus personagens de animação e, principalmente, a importância dos seus filmes de longa-metragem de animação. Por outro lado, a inocência e a simplicidade dos curtas-metragens do Mickey Mouse, Pato Donald ou Pateta, foram suplantados pelo dinamismo, rebeldia e agressividade do elenco de personagens Warner que, naquele momento, estava quase todo reunido: Pernalonga, Patolino, Gaguinho, Hortelino, Frajola, Piu-Piu, Eufrazino,

Frangolino, Papa-Léguas, Coyote, *Pepe LePew*, Diabo da Tasmânia (*Tazmania Devil*) e Ligeirinho (*Speedy Gonzales*). Nos anos de 1950, o orçamento médio estabelecido para os desenhos da Warner era de aproximados US\$ 25.000,00, ao passo que a Disney orçou suas primeiras produções em cerca de US\$ 40.000,00 (*The goddess of spring*, 1934, consumiu US\$ 37.000,00). Comenta Freleng sobre o fato:

Nós não queríamos tentar fazer o que Disney fazia. Nós não tínhamos orçamento para aquele tipo de talento. Walt contratou os maiores artistas somente para pintar as cenas que influenciavam o humor. Nós não tínhamos recursos para aquilo, todo mundo fazia o que podia nos filmes. Walt gastava mais com *storyboards* que nós com os filmes. (SOLOMON, 1994, p.149)

Mas os baixos orçamentos da Warner eram compensados pelo talento de seus artistas... Apesar de utilizarem o mesmo elenco de personagens, cada um dos diretores da Warner possuía uma distinta aproximação com as histórias e um caminho individual para desenvolver o personagem. Apesar de ser um elenco unificado, havia exclusividade de uso para determinados personagens ou, até mesmo, séries inteiras: Friz Freleng detinha o uso exclusivo da série Frajola e Piu-Piu, assim como dos personagens Eufrazino e Ligeirinho; Chuck Jones sobre as séries do gambá *Pepe Lepew*, Coyote e Papa-Léguas e *Ralph e Sam*, bem como os personagens dos Três Ursos, o gato *Claude* e o *bulldog* Marco Antônio; já Bob McKimson comandava a série do Frangolino e o personagem Diabo da Tasmânia.

Em 1950, Chuck Jones apresentou *The scarlet pumpernickel*, estrelado por Patolino e grande elenco. Patolino é um roteirista iniciante que aspira vender sua história a um estúdio de cinema e, para tanto, empreende uma verdadeira epopéia, narrando e interpretando as desventuras do herói de sua obra, o *Vingador Escarlata*. Durante sua narrativa, a história transforma-se em imagem e assume o formato de filme aos espectadores. A curiosidade está na sátira à narrativa do personagem Zorro, transfigurado em herói patético e cavaleiro medíocre, encarnado pelo próprio Patolino. A história segue de forma similar ao do popular personagem, porém, fortemente marcada pelo humor debochado de Jones e pela inverossímil interpretação de Patolino no papel de Don Diego de La Vega, verdadeiramente uma de suas melhores atuações na Warner. Jones exhibe todo o seu talento de síntese tratando duas realidades do universo cinematográfico de forma paralela: primeiro, o mundo dos grandes estúdios e do sistema caótico da produção cinematográfica e, em segundo plano, referência a uma das histórias mais tradicionais do imaginário popular, utilizando-se da metalinguagem como eixo de sustentação do filme.

Por nenhum instante sequer, Chuck Jones perdeu as características básicas que marcaram tão bem o estilo de animação da Warner: a ironia.

No mesmo ano, Bob McKimson colocou no filme *Pop'im pop* (1950) o personagem Junior, filho do gato Frajola, que, como de hábito, projeta na figura paterna imagem de um herói, nesse caso, de um grande caçador. Apesar de todos os seus esforços, Frajola jamais consegue concretizar as idealizações do filho, envolvendo-se em situações desastrosas e mirabolantes perseguições, totalmente incapaz de reverter o total descrédito que o cerca. Ainda em 1950, McKimson narrava a ascensão profissional do coelho Pernalonga em *What's Up, Doc?*, desde os teatros de *vaudeville* ao estrelato em sua carreira cinematográfica, apresentando uma visão peculiar do Pernalonga: melodramático, passivo e conformado diante de um final pouco comum. McKimson desenvolveu o Pernalonga dentro de uma ótica menos elaborada, se comparado aos trabalhos de Jones e Freleng, inserindo o personagem em algumas situações como nenhum outro diretor ousaria fazer.

No ano seguinte, Chuck Jones iniciava uma seqüência de filmes que forjariam, em caráter definitivo, a sua versão para o formato das personalidades do Pernalonga, Patolino e Hortelino, na trilogia *Rabbit Fire: Rabbit fire* (1951), *Rabbit seasoning* (1952) e *Duck rabbit duck* (1953) (JONES, 1989). Pernalonga é cínico e debochado, dono de um caráter perfeitamente condizente com a realidade humana. Possui uma visão positiva do mundo e raramente é afetado por qualquer coisa, ainda mais tendo em vista a frieza e a meticulosidade com que engendra seus planos para se afastar de qualquer perigo. Vive tranqüilo em sua toca, mas, quando provocado, utiliza-se de todos os métodos possíveis para assegurar a sua vitória. É sempre envolvido nas armações do Patolino, que possui um prazer sádico em atormentá-lo. A rivalidade entre os dois é estimulada pela impulsividade do pato que, dentre todos os personagens da Warner, é o mais espirituoso, mas também o mais desequilibrado, movido por uma personalidade egocêntrica e por um insano desejo de poder.

Patolino não possui nenhum controle, nem qualquer vestígio de moral, sendo capaz de fazer literalmente tudo para satisfazer seu ego exacerbado. Mesmo assim, é inocente diante de uma personalidade mais forte e acaba sendo sempre manipulado por Pernalonga, que assume o papel de *voyer* diante do comportamento enlouquecido do pato. Apesar de acreditar em sua superioridade como caçador, Hortelino é o mais inocente de todos, facilmente induzido pela brilhante mente do coelho ou pelo obscuro caráter do pato. Hortelino não exibe qualquer força de vontade e é um fantoche nas mãos de suas "presas",

que fazem dele um perfeito acessório para suas necessidades momentâneas, que é comumente descartado depois de usado. Na trilogia, Jones não só evidencia as características psicológicas de seus personagens, como também marca com precisão o formato das histórias, o relacionamento entre eles e as possibilidades do estilo. Naquele momento, os 22 anos de produção de desenhos animados da Warner haviam encontrado o seu amadurecimento máximo no que concerne à concepção de personagens animados, que muito pouco se modificaria nos anos vindouros.

Chuck Jones continuou experimentando e aprimorando seus personagens originais. O roteirista Michael Maltese apresentou-lhe histórias inéditas, nunca antes mostradas a qualquer diretor. O resultado foi a criação de alguns dos melhores desenhos animados produzidos dentro do formato Warner de animação: *A bear for punishment* (1951), *Duck amuck* (1953), *Duck dodgers in the 24 ½th century* (1953), *One foggy evening* (1955) e *What's opera, doc?* (1957).

Em geral, Chuck Jones utilizava os diálogos em seus filmes de forma muito mais intensa que seus companheiros Friz Freleng e Bob McKimson. Todavia, os desenhos da série Papa-Léguas não utilizam diálogo algum, mas somente subtítulos ocasionais mostrados nas legendas. Grande parte dos acessórios utilizados pelo Coyote para as suas infrutíferas tentativas de capturar o Papa-Léguas vem da ACME Company, a *gag* mais famosa criada por Chuck Jones e que vem se sustentando há décadas. A ACME é uma “empresa fantasma” que existe apenas na realidade do filme e que fornece, dentre outros, as “pílulas de terremoto”, que não possuem efeito no corpo do Papa-Léguas, mas geram resultados inesperados na química do Coyote. A ACME provê também: fitas de borracha gigante, dinamites, skate com jato propulsor, alpiste, bigornas, buracos instantâneos, foguetes e muito mais (SANDLER, 1998). A *gag* ACME foi adotada por todos os animadores e chegou até os filmes de ficção *live-action*.

A essência de todos os filmes da série *Road Runner* não está em como pegar o Papa-Léguas, e sim, os muitos caminhos que se tem para não pegá-lo. Os desenhos possuem relativa simplicidade de produção, exigindo apenas três semanas para a confecção de todo o trabalho.

Com um focinho vermelho e a pele ligeiramente escurecida, *Wile E. Coyote* transforma-se em *Ralph Wolf*: Jones destinou a *Ralph* um adversário especial – *Sam*, o cão pastor. A série *Ralph & Sam* teve início em 1953 com o filme *Don't give up the sheep*, intimamente ligada ao formato do Papa-Léguas, não só pela transfiguração do Coyote mas,

principalmente, por sua estrutura narrativa. Já no primeiro episódio da série, *Ralph* executa planos bastante elaborados para capturar ovelhas, vigiadas pelo olhar atento de *Sam*, mas sempre acaba sendo espancado pelo cão, que se mantém inalterado pelas constantes investidas do lobo. Uma das peculiaridades da série está no fato de que ambos os personagens estão condicionados a um horário padrão de ação, ou seja, das oito horas da manhã até as cinco da tarde, *Ralph* visa conseguir capturar uma ovelha a qualquer preço, enquanto *Sam* tenta manter o rebanho protegido. Ao final do expediente, os dois interrompem as sessões de agressões físicas que marcam o cotidiano de sua convivência, marcam seus respectivos cartões de ponto e vão embora juntos para casa, como dois parceiros de trabalho.

Ao contrário da grande liberdade mantida por Leon Schlesinger à sua equipe de artistas, diretores e animadores administravam a produção de seus filmes em constante confronto com o produtor executivo Edward Selzer, que mantinha constante interferência no desenvolvimento de seus trabalhos. Contudo, um de seus curiosos e impróprios pronunciamentos inspirou a produção de um clássico do estúdio. Relembra Jones:

Mike Maltese e eu estávamos trabalhando um dia quando Eddy apareceu na entrada, e ele estava descontrolado. Ele disse: “Eu não preciso de qualquer filme a respeito de touradas; não há nada de engraçado em touradas”. Então ele se virou e caminhou para fora. Eu olhei para Mike; ele olhou para mim, então olhou para as unhas e disse: “Eu nunca saberei se há algo de engraçado a respeito de touradas, mas Eddy nunca esteve certo antes...” (SOLOMON, 1994, p. 153-154)

O resultado foi o filme *Bully for bugs* (1953), estrelado por Pernalonga, que viaja a uma colônia de férias para coelhos, mas se perde no caminho, encontrando-se acidentalmente no centro de uma arena de touradas. Buscando descobrir onde estava o seu erro no percurso feito, Pernalonga tenta inquirir um toureiro, que corre desesperadamente de um touro furioso que o persegue. Por forças das circunstâncias, Pernalonga acaba sendo chifrado pelo touro e jogado para fora da arena. Uma vez provocado, inicia um confronto recheado de agressões mútuas, que finaliza com a inevitável vitória do coelho, dentro do formato tradicional de seus filmes.

Ligeirinho, “o rato mais rápido de todo o México”, tem a sua estréia em *Cat-tails for two* (1953)¹⁰, de Bob McKimson. Assim como os personagens negros dos anos de

¹⁰ Significativo número de títulos utilizados pela Warner eram trocadilhos cheios de neologismos, brincando com expressões populares e títulos de musicais e filmes da mesma época, como neste caso, em que “coquetel” (*cocktail*) virou “rabos de gato” (*cat-tails*).

1940, Ligeirinho constitui a representação latina dos estereótipos étnicos e sociais. Mesmo não sendo muito bem recebido pelos espectadores, foi uma das séries mais produzidas por Friz Freleng e Bob McKimson durante a década seguinte. Em sua segunda atuação, no filme *Speedy Gonzales* (1955), de Friz Freleng, Ligeirinho daria o terceiro Oscar a Warner Bros.

Bob McKimson recebeu menor atenção da crítica do que outros diretores da Warner. Chuck Jones e Friz Freleng foram honrados pela British Film Institute e a Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, com retrospectivas de seus filmes que exerceram forte influência em todo o mundo. Tex Avery, Bob Clampett e Frank Tashlin, depois de um período de esquecimento, foram redescobertos e celebrados em inúmeros artigos; Hugh Harman e Rudolf Ising criaram ao longo de suas carreiras devotados fãs. Somente Art Davis, que exerceu o cargo de diretor no pós-guerra, conseguiu receber menos atenção do que McKimson. Porém, a atuação de Davis foi breve e seu trabalho exerceu pouca ou nenhuma influência, enquanto McKimson esteve presente desde o início de toda a tradição Warner.

Uma das razões para o negligenciamento da mídia em relação a McKimson teria sido o seu próprio silêncio. Todos aqueles que trabalharam ao seu lado recordam-se dele como uma pessoa agradável e sorridente, excelente desenhista e grande animador, mas não era expansivo, do tipo que vai ao encontro do seu público, como faziam Jones e Freleng. Apesar de todo seu talento profissional, McKimson foi o menos imaginativo dos diretores da Warner Brothers. Embora, por vezes, genial, o conjunto de sua obra permanece em uma linha pouco competitiva, com desenhos mais simples e tradicionais, em comparação com os seus parceiros, seja o espírito inovador de Jones ou o impecável *timing* de Freleng.

Contudo, Bob McKimson foi responsável pela criação de um dos mais originais e descontrolados rivais do Pernalonga, o Diabo da Tasmânia, no filme *Devil may hare* (1954). "Taz" era o mais agressivo dos antagonistas criados pelos artistas do estúdio, talvez por sua natureza selvagem ou por seu instinto de destruição. Mas de inteligência restrita, o personagem fica à mercê da manipulação constante do Pernalonga ou das perversidades do Patolino. De acordo com McKimson, Edward Selzer vetou a continuação dos desenhos do Diabo da Tasmânia por achar o personagem antipático, mas a produção foi mantida por ordem expressa do próprio Jack Warner, o grande chefe do estúdio.

Ainda no mesmo ano, Jack Warner encarregou Chuck Jones de produzir um desenho animado utilizando processo ótico de terceira dimensão, em voga na época. O

filme *Lumberjack rabbit* provou que aquele processo não era apropriado à animação, ganhando apenas impacto nos efeitos tridimensionais dos títulos, quando, por exemplo, o brasão da Warner voou na direção do público. *Lumberjack rabbit* foi decepcionante tanto técnica quanto artisticamente, não se enquadrando dentro dos característicos filmes de Jones. Este novo conceito de animação mostrou-se ineficaz e dispendioso, provocando cancelamento do núcleo de animação. Quatro meses mais tarde, porém, a Warner reabriu o departamento de animação e Jones, Freleng e McKimson, voltaram ao trabalho. Esse momento de crise na Warner Brothers Animation revela-nos uma profunda instabilidade por parte dos executivos em relação ao estúdio de animação, que nunca recebeu o mesmo crédito de importância concedido aos outros departamentos. Na verdade, eles viam seus desenhos animados como produto descartável, caso não atingisse as metas financeiras desejáveis¹¹.

Mesmo cercado por este ambiente de incertezas, Jones conseguiu se superar novamente com seu filme *One froggy evening* (1955), estrelado pela rã *Michigan J. Frog*. O filme narra história de um operário da construção civil que está prestes a demolir um prédio e encontra, acidentalmente, uma velha caixa de onde surge uma rã cantante interpretando *Hello, my baby!*. Fascinado pelas possibilidades de ganho financeiro de sua descoberta, o operário empreendeu inúmeras tentativas de divulgá-la no *Show Business*, mas descobre, a contragosto, que a rã não canta diante de qualquer outra pessoa. Considerado por muitos críticos como o melhor filme de Jones, o desenho foi cuidadosamente planejado para que o espectador não ouça absolutamente nada do que é dito nos diálogos, mas somente os efeitos sonoros e as canções interpretadas pela rã. O sarcasmo e a ironia da história são precisos, deixando o homem à mercê do destino e de sua própria ganância, evidenciada por uma teimosia irracional e autodestrutiva. A obra reúne elementos dramáticos, cômicos e musicais, magistralmente orquestrados.

Chuck Jones retornaria ao gênero musical em *What's opera, doc?* (1957), com Pernalonga e Hortelino. Visualmente descrito em dramáticos ângulos de câmera e em contrastante jogo de luz e sombra, o filme é uma sátira explícita à “Fantasia”, produção Disney de 1940. Para a animação do filme, Jones e seus artistas estudaram os movimentos de Tatiana Riabouchinska e David Lichine, que faziam parte do corpo de dançarinos do

¹¹ Observar que, à época, não existia um mercado alternativo para o desenho animado (tv paga, home video, dentre outros).

estúdio. De todos os musicais da Warner Animation, *What's opera doc?* é o melhor em seu estilo, mesclando humor, técnica e criatividade de forma única.

Utilizando-se também do formato musical, Friz Freleng produziu o genial *The three little bops* (1957), sua versão jazz dos Três Porquinhos, e *Show biz bugs* (1957), estrelado por Pernalonga e Patolino, uma sátira impagável do competitivo e desleal mundo do *show business*. Ainda no mesmo ano, Freleng receberia seu terceiro Oscar por *Birds Anonymous*, da série Frajola e Piu-Piu. Após essa “fase de ouro”, a Warner Brothers sofreu gradual dispersão do seu brilhante grupo de artistas, provocando declínio da qualidade de suas produções animadas. O diretor musical Carl Stalling retirou-se em 1958, sendo substituído por Milt Franklyn, que morreria quatro anos mais tarde, sendo sucedido por William Lava, que não possuía as mesmas virtudes musicais de seus antecessores. A perda mais substancial foi a dos roteiristas Mike Maltese e Warren Foster, que passaram a escrever os desenhos animados dos estúdios Hanna-Barbera.

Assim mesmo, Chuck Jones produziu sua última grande obra na Warner, ainda em parceria com Mike Maltese: o filme *Robin hood daffy* (1958), estrelado por Patolino e Gaguinho. Jones retornava aos clássicos populares, desta vez inspirado na figura lendária de Robin Hood, herói que teria vivido na Inglaterra do século XII e mito popular no final da Idade Média, por suas ações em defesa dos pobres. No filme de Jones, Robin Hood é encarnado por Patolino, um alegre e atrapalhado arqueiro que tenta provar a veracidade de sua identidade a um simpático frei, interpretado por Gaguinho, que não acredita de forma alguma que ele seja o famoso fora-da-lei. Gaguinho insiste em chamá-lo de “palhaço” por causa de suas atitudes desordenadas, mas Patolino insiste em convencê-lo do contrário por meio de suas ações, com fracasso total. Como suas atitudes não se mostram eficazes por mais que ele insista, os próprios espectadores começam a desconfiar se ele é realmente Robin Hood. Após presenciar o persistente pato esmagar-se em árvores, ser atirado por um arco gigante e massacrado por pedras, bolas de ferro e pontes, Gaguinho pede para Patolino desistir porque ficara óbvio que ele não era Robin Hood. Então, Patolino, agora vestido como frei, responde: “Não precisa juntar-se a mim, eu me junto a você. Aperte a mão do Frei Duck”.

Durante esses anos foram rompidas as ligações das salas de exibição com os grandes estúdios de cinema, devido principalmente à forte concorrência da televisão. Os desenhos animados foram sendo gradualmente cortados da programação diária dos cinemas e os estúdios se viram obrigados a iniciar a lenta, mas inexorável, restrição de

orçamentos e futuros cortes de produção. Em 1955, a Warner Brothers estabelecia um vantajoso relacionamento com a rede de televisão ABC e, em 1960, suas estrelas animadas iniciavam carreira em uma nova mídia. Sua estréia foi em *The bugs bunny show*, programa planejado para combinar novas produções animadas e episódios clássicos, com duração total de 30 minutos. Completando sua grade de programação, a Warner produziu, em 1962, o piloto da série *Road Runner* (com a versão falante *super genius* do Coyote) de Chuck Jones e, em 1963, o piloto da série *Philbert*, de Friz Freleng, combinando animação e *live-action*. Mas a parceria com a ABC caminhou para o fim e aqueles projetos nunca foram levados adiante.

Os anos subsequentes seriam confusos e desordenados no âmbito da animação norte-americana. O fechamento de estúdios em Hollywood, a eliminação dos filmes de curta-metragem das salas de exibição e a morte de proeminentes personalidades da animação, sugeriam um futuro pouco promissor. Os Estados Unidos perderam a influência estética de seus filmes, primeiro para o Zagreb Film (Croácia) e, em seguida, para o National Film Board of Canadá, ao mesmo tempo em que crescia o número de pessoas interessadas nesta expressão artística. Porém, foi a revolução gráfica de John Hubley e dos artistas da UPA (United Productions of America) que trouxe novamente a atenção e o olhar do público para as produções americanas.

Durante os primeiros anos da década de 1960, Chuck Jones produziu alguns de seus melhores filmes da série Papa-Léguas e Coyote, incluindo *Hapalong casualty* (1960), *Beep prepared* (1961) e *To beep or not to beep* (1963). Após 26 anos, como diretor de animação da Warner, Jones deixou seu cargo e produziu o último filme da série *looney tunes*, denominado *War and Pieces* (1964). Após seu afastamento, criou, em sociedade com Les Goldman, a produtora Tower 12 Productions, contratada para produção dos novos desenhos animados de *Tom & Jerry*, para a MGM, com o impressionante orçamento de US\$42.000,00 por episódio. Em sua empresa, Jones reuniu alguns dos artistas que faziam parte de sua equipe na Warner Bros, incluindo o roteirista Mike Maltese e o designer Maurice Noble.

Diante da perda significativa de seus maiores artistas e da dificuldade de distribuição de seus filmes, a Warner optou pelo fechamento do estúdio de animação em 1964. O imóvel utilizado por seu departamento de animação foi alugado para um novo estabelecimento: o estúdio DePatie-Freleng, parceria entre Dave DePatie (seu pai havia sido vice-presidente da Warner Bros) e o veterano diretor Friz Freleng. Um dos primeiros

projetos da DePatie-Freleng foi o título de Blake Edwards, *The Pink Panther* (A Pantera Cor-de-Rosa, 1964), série de grande sucesso. A United Artists distribuiu os desenhos da Pantera Cor-de-Rosa, embora Jack Warner pretendesse ser o seu distribuidor, deixando-o desgostoso como o fato.

Em fins de 1964, a Warner Brothers decidiu reativar suas séries de desenhos animados contratando para isso a produtora DePatie-Freleng que, até 1967, produziu 38 filmes de animação com alguns dos consagrados personagens da série *looney tunes*. Suas produções carecem do real humor dos clássicos da Warner e a animação é limitada, tanto técnica como artisticamente, revelando-nos um trabalho pouco elaborado, sem um mínimo de criatividade. O *timing* dos desenhos é obsoleto, inexpressivo e incomparável às grandes obras executadas pelo próprio Freleng no passado. Nessa nova série de filmes, Patolino e Ligeirinho retornaram como protagonistas centrais das histórias. A série Papa-Léguas e Coyote ganhou também um número expressivo de episódios, porém totalmente deturpados na essência original da história e no ritmo criado e desenvolvido por Jones. Assim, os *looney tunes* perderiam gradativamente todas as características construídas ao longo de 35 anos de existência.

Dando continuidade ao seu programa de desenhos animados a Warner introduziu, nas manhãs de sábado, o *Road Runner Show*, exibindo os filmes clássicos da série Papa-Léguas e os novos episódios produzidos pela DePatie-Freleng. Em 1967, a Warner Bros cancelou o seu contrato com a produtora de Friz Freleng e reabriu seu estúdio de animação, contratando o produtor Bill Hendricks e o diretor Alex Lovy, com propósito de restabelecer sua hegemonia no mercado de desenhos animados. Para tanto, foram desenvolvidos novos personagens, a exemplo de “Cool Cat”, que estreou em *Cool Cat* (1967), e “Merlin”, em *Merlin, the magic mouse* (1967). Suas vozes foram criadas pelo comediante Larry Storch, em uma tentativa explícita do estúdio de renovar todo seu elenco de profissionais. O resultado final foi uma das piores produções de animação da Warner, totalmente afastada dos conceitos estabelecidos ao longo de sua história, não podendo sequer ser inserida no universo dos *looney tunes*.

No ano de 1968, como uma última tentativa de se restabelecer a qualidade dos filmes animados, a Warner contratou Bob McKimson para o antigo cargo de diretor e promoveu a introdução dos personagens *Bunny* e *Claude*¹². Isso, no entanto, não foi

¹² Parodiando os personagens do filme *Bonnie and Clyde*, dirigido por Arthur Penn e produzido pela Warner Brothers, que fez grande sucesso em 1967 por sua violência explícita.

suficiente para impedir a paralisação definitiva do estúdio de animação em 1969, finalizando 39 anos de atividade e mais de 1000 filmes produzidos em um movimento artístico que gerou uma verdadeira escola de animação.

Considerações finais

Os *looney tunes* evoluíram de “série de animação a estilo de desenhos animados”, com fundamentos próprios e regras estéticas exclusivas dentro da sua própria realidade, gerando um séquito de artistas e espectadores fiéis multiplicados em várias gerações nas últimas décadas. Seu impacto na produção audiovisual mundial é ainda hoje percebido, independente das relações culturais exercidas por determinada sociedade: o grande trunfo dos *looney tunes* foi estabelecer um processo de comunicação universal, baseado em elementos visuais carregados de significados e numa relação íntima entre espectador e obra a partir do carisma exercido por seus personagens e da linguagem ágil e excêntrica, fundamentada no retrato cínico e irônico de uma sociedade movida, essencialmente, pela ambição. Seus desenhos animados recorrem ao comum e ao cotidiano para descrever sua narrativa, marcada constantemente por piadas satíricas e pela banalização do homem diante do desconhecido. Sua falta de idealização coloca-se em confronto com a utopia Disney de um mundo de faz-de-conta: a Warner concebe um mundo cômico e informal, contemplando as inquietudes humanas e todo potencial dramático provido pelos conflitos diários do homem comum. Por isso o fascínio da série. Vemo-nos refletidos nas ações de um a um dos personagens e nos questionamos: não seria o mundo assim mais divertido?

Abstract

Brief historical and conceptual analysis of the animation series Looney Tunes, originally produced by Warner Brothers Studios, between the years of 1930 and 1969, in the United States, and its relevance in the context film as artistic style, highlighting here is the main artists involved that the production cycle, as well as the main characters in movies that epoch.

Key words: History of cinema; Animation; Design.

Referências bibliográficas

BECK, Jerry & FRIEDWALD, Will. *Warner bros, Animation art*. China: Hugh Lauter Levin Associate Inc., 1997.

BENDAZZI, Giannalberto. *Cartoons: one hundred years of cinema animation*. Bloomington-Indianapolis: John Libbery & Company, 1994.

BRION, Patrick. *Tex avery*. Paris: Chêne, 1984.

JONES, Charles Martin (Chuck). *Chuck amuck: the life and times of an animated cartoonist*. New York: Farrar Straus Giroux, 1989.

MALTIN, Leonard. *Of mice and magic: a history of American animated cartoons*. New York: New American Library, 1987.

SANDLER, Kevin S (org.). *Reading the rabbit explorations in Warner Bros, animation*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

SCHNEIDER, Steve. *That's all folks! the art of Warner Bros, animation*. London: Aurum Press Limited, 1991.

SOLOMON, Charles. *The history of animation: enchanted drawings*. New Jersey: Wings Books, 1994.