

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**THAIS SARAIVA RAMOS**

**DNA GUY RITCHIE:**

**As Marcas e Estilos Autorais em Rocknrolla e Snatch**

**SÃO PAULO**

**2012**

**THAIS SARAIVA RAMOS**

**DNA GUY RITCHIE:**

**As Marcas e Estilos Autorais em Rocknrolla e Snatch**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, Laureate International Universities, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO**

**2012**

Ramos, Thais Saraiva

DNA Guy Ritchie: As Marcas e Estilos Autorais em Rocknrolla e Snatch/Thais Saraiva Ramos – 2012.

xii, 113f. ; 27,9 cm.

Orientador: prof. Dr. Rogério Ferraraz

Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação área de concentração em Comunicação Audiovisual)– Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.

Bibliografia: f. 89-94.

1. Guy Ritchie. 2. Análise fílmica. 3. Londres. 4. Cinema contemporâneo. I. Título.

**THAIS SARAIVA RAMOS**

**DNA GUY RITCHIE:**

**As Marcas e Estilos Autorais em Rocknrolla e Snatch**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, Laureate International Universities, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

---

Prof. Dr. Mauro Baptista

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Loguércio Canépa

## AGRADECIMENTOS

É difícil agradecer a todas as pessoas que de algum modo, nos momentos serenos e/ou apreensivos, fizeram ou fazem parte da minha vida, por isso primeiramente agradeço a todos de coração.

Gostaria de agradecer a toda minha família, principalmente minha mãe e meu pai pela compreensão e paciência que tiveram comigo durante todo o processo de escrita dessa dissertação. Aos meus irmãos Stefano e Diogo que sempre me mandaram pensamentos positivos e contribuíram da melhor forma possível para que eu chegasse ao final dessa etapa. Meus amigos, Alia Chandry, Angelo Gambaro, Antonio Xavier, Armando Filho, Bruno Hingst, Cláudia Lago, Cláudia Dalla Verde, Cláudio Yutaka, Daniel Xavier, Débora Chabes, Eduardo Vicente, Egle Spinelli, Fabiana Gambaro, Gisele Sayeg, Jair Paim, Karen Rodrigues, Leandro Maciel, Leda Xavier, Luciana Paim, Patrícia Carvalho, Paula Santos, Renato Tavares, Ricardo Matsuzawa, Ricardo Salvador, Silvia Elaine, Solange Gambaro, Suzana Reck Miranda, Tatiana Alves, Theophilo Augusto e Valdecir Becker, minha segunda família, que nos momentos de grande tensão e angústia sempre me apoiaram e me deram forças para continuar.

Agradeço aos meus amigos do mestrado, Cristina Maccarone, Diego Correa, Eduardo Magnani, Felipe Gavioli, Fábio Silvestre, Henrique Santos, Rafael Nani e Valéria Guerra, com certeza futuros e excelentes mestres. Agradeço meus professores Bernadete Lyra, Gelson Santana, Laura Canépa e Luiz Vadico que desempenharam com dedicação e carinho as aulas ministradas.

Agradeço meu orientador Rogério Ferraraz que com toda a paciência e atenção do mundo conseguiu corrigir e me direcionar nessa pesquisa, principalmente nos momentos em que tentava “abraçar o mundo”.

Agradeço a todos os funcionários da Universidade, mas não poderia deixar de mencionar a assistente do Mestrado Alessandra Marota, que atenciosamente me atendeu e ajudou nos momentos de tensão.

E um agradecimento em especial para uma das pessoas mais importantes da minha vida e que, com certeza, sem o apoio incondicional não teria chegado até aqui, Daniel Gambaro. Que além de ser o amor da minha vida, meu parceiro de aventuras e meu melhor amigo é também a pessoa que mais me apoiou, me aguentou nos piores momentos emocionais, foi meu conselheiro, o ombro amigo nos momentos de tensão e minha alegria nas horas boas. Dani, te amo muito e sei que sem você não sou completa.

*“London calling to the faraway towns  
Now war is declared and battle comes down  
London calling to the underworld  
Come out of the cupboard, you boys and girls  
London calling now don't look to us  
Phony Beatlemania has bitten the dust  
London calling see we ain't got no swing  
'Cept for the ring of that truncheon thing”*

*Música “London Calling” da banda britânica The Clash*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar e discutir as marcas autorais do diretor britânico Guy Ritchie e demonstrar como essas marcas o estabelecem como um cineasta importante do cinema contemporâneo. Para tanto, analisamos dois filmes escritos e dirigidos por Guy Ritchie: *Snatch – porcos e diamantes* (2000) e *RocknRolla – A grande roubada* (2008), as obras que falam de grupos sociais que vivem e sobrevivem na cidade de Londres cometendo desde pequenos delitos até assassinatos. Nossa intenção é demonstrar quais elementos reforçam o estilo de trabalho do autor, compondo uma espécie de genética fílmica de Guy Ritchie. A pesquisa realizada se baseou em textos de David Bordwell (2008), Lloyd Hughes (2005), Andrew Higson (2007), Renato Luiz Pucci Jr. (2006), Mauro Baptista (2008), entre outros autores que discutem a construção de um cinema contemporâneo e o sistema de produção audiovisual londrino, além de fornecerem as ferramentas metodológicas para realização das análises fílmicas. Por fim, conclui-se que todas as obras produzidas por Guy Ritchie trazem consigo marcas que tornam mais fácil reconhecê-las como sendo suas, sem contar que a cada filme o diretor deixa mais clara a sua relação com a cidade de Londres – seja pela escolha temática e de locações, ou pela seleção de atores e a criação de personagens caracterizados com gírias e trejeitos. Trata-se, com toda certeza, de um universo cinematográfico amplo, desenvolvido a partir de elementos que se repetem, e denso, mesmo que decorrente de um conjunto de obras ainda com poucos títulos e em construção.

**Palavras-chave:** Guy Ritchie. Análise fílmica. Londres. Cinema contemporâneo.

## ABSTRACT

The present dissertation analyses and discusses the authorial marks of British film director Guy Ritchie, demonstrating how such marks place him as a contemporary filmmaker. To achieve that goal, we performed analysis of two audiovisual works written and directed by Ritchie, *Snatch* (2000) and *RocknRolla* (2008), both movies about social groups that live and survive on London, committing from small robbery to murders. Our main intention is to demonstrate which elements reinforce Guy Ritchies' style. The research was based upon authors such as David Bordwell (2008), Lloyd Hughes (2005), Andrew Higson (2007), Renato Luiz Pucci Jr. (2006), Mauro Baptista (2008), among others that discuss the construction of contemporary cinema and London's audiovisual production system, which also served as foundations for the conducted filmic analysis. We concluded that all films directed by Guy Ritchie have marks that make easy recognizing them as from the director. Even more, on every new movie Ritchie makes clearer his relation to London, mostly through the choices of themes and locations, or through the selection of actors and the creation of characters featuring slangs and individualities. It is for sure a broad and dense cinematographic universe, developed from reoccurring elements, though still being under construction, with only a few works.

**Key words:** Guy Ritchie. Filmic analysis. London. Contemporary cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. The Hard Case. ....	6
Figura 2. Lock, Stock... <i>TV Serie</i> .....	9
Figura 3. What it feel likes for a Girls. ....	11
Figura 4. Star.....	12
Figura 5. Destino Insólito. ....	14
Figura 6. Revólver.....	15
Figura 7. Guy Ritchie’s Gamekeeper.....	18
Figura 8. Take it to the Next Level.....	19
Figura 9. RocknRolla – A grande roubada.....	20
Figura 10. Sherlock Holmes.....	21
Figura 11. <i>London Tower Bridge</i> .....	23
Figura 12. Sherlock Holmes 2 – O jogo das sombras.....	25
Figura 13. Snatch – Frank e Avi.....	44
Figura 14. Snatch – Doug, <i>the head</i> e Boris, <i>the blade</i> . ....	45
Figura 15. Snatch – Sol, Vinny, Tyrone e Dog. ....	46
Figura 16. Snatch – Avi em Londres. ....	47
Figura 17. Snatch – Tony, <i>dentes-de-bala</i> . ....	49
Figura 18. Snatch – Turkish, Mickey e Tijolo. ....	51
Figura 19. Snatch – A lebre e Tyrone. ....	52
Figura 20. Snatch – Cena final. ....	53
Figura 21. Comparativo: Jogos e Snatch.....	56
Figura 22. Comparativo: cenas com porcos. ....	57
Figura 23. Snatch – seqüência de abertura. ....	58
Figura 24. Snatch – Frank <i>four fingers</i> . ....	60
Figura 25. RocknRolla – Personagens principais.....	63
Figura 26. RocknRolla – Lenny Cole e Uri Omovich. ....	65
Figura 27. RocknRolla – The Wild Bunch e o Speeler. ....	66
Figura 28. RocknRolla – Archie e Tank.....	68
Figura 29. RocknRolla – Flashback de Johnny Quid.....	69
Figura 30. RocknRolla – Confronto final com Lenny.....	71
Figura 31. RocknRolla – A cidade de Londres. ....	75

<b>Figura 32. Sherlock Holmes – A cidade de Londres. ....</b>	<b>78</b>
<b>Figura 33. Snatch – Grafismo de abertura. ....</b>	<b>81</b>
<b>Figura 34. RocknRolla – Grafismo de abertura. ....</b>	<b>83</b>

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

GCSE - Certificado Geral de Educação Secundária Britânica

MPPDA - Associação de Produção e Distribuição de filmes da América



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. <i>He is the Guy</i>: A filmografia de Guy Ritchie .....</b>	<b>5</b>
1.1 Porcos, Diamantes e Madonna.....	9
1.2 Rock and Warner Bros. ....	18
<b>2. O jogo com os gêneros e as marcas autorais.....</b>	<b>27</b>
2.1. Filmes de gângsteres .....	29
2.1.1. Produção atual dos filmes de gângsteres e o sistema de produção britânico.....	37
<b>3. SNATCH – Porcos e diamantes .....</b>	<b>44</b>
<b>4. ROCKNROLLA – A grande roubada.....</b>	<b>62</b>
4.1. A nova e a velha Inglaterra.....	72
<b>5. A genética fílmica de Guy Ritchie.....</b>	<b>80</b>
<b>Referências.....</b>	<b>89</b>
Bibliografia e capítulos de livros .....	89
Bibliografia de apoio .....	89
Artigos, Dissertações e periódicos.....	90
Filmes Citados .....	93
Web sites .....	94
<b>ANEXO I. Árvore genealógica de descendentes da família Ritchie.....</b>	<b>I</b>

## INTRODUÇÃO

O diretor inglês Guy Ritchie ficou conhecido por seu estilo em fazer filmes contando histórias sobre o submundo do crime londrino e seus gângsteres. Para contar essas histórias, o diretor utiliza como assinatura uma montagem fragmentada, com um ritmo mais próximo ao de um videoclipe (com cortes rápidos e pouco tempo de cena para cada plano, bem como a utilização das batidas da música para ajudar na marcação desses cortes); a construção das imagens com uma textura mais suja e escura, tanto na iluminação quanto na escolha de cores; uma iluminação marcada, imitando a incidência de luz natural proveniente das janelas, destacando os contornos dos personagens e criando uma atmosfera mais sombria; a movimentação de câmera sempre coreografada e correspondente ao ritmo dos diálogos ou da trilha sonora; na questão da escolha de trilha, as músicas<sup>1</sup> utilizadas complementam a narrativa com seu ritmo e letra, além de reforçar a personalidade de cada personagem; e um posicionamento de câmera mais próximo dos atores e a *mise-en-scène*<sup>2</sup> dos filmes. Esses elementos fazem nascer um estilo de direção e construção narrativa, podemos afirmar, livremente, uma genética que caracteriza suas obras.

Existem várias teorias que definem a palavra narrativa, mas nesta dissertação adotaremos a definição do pesquisador americano David Bordwell, que explica a narrativa como sendo algo que vai além de um conjunto de coisas, ela envolve atividades distintas de ações e pode ser considerada uma forma de organizar experiências para que possam ser compartilhadas com outras pessoas (2008b, p.86). A narrativa abrange conceitos relacionados a origem, função e efeito de uma história, desenvolvimento temporal da informação ou de uma ação, além de envolver a ideia de um ponto-de-vista narrando os fatos. Bordwell, em seu livro sobre as Poéticas do Cinema, divide a narrativa em três possibilidades de estudo: a *representação* que se refere, ou confere significação, a um mundo ou conjunto de

---

<sup>1</sup> Podemos citar inclusive o uso de bandas rock e pop britânicas, como é o caso do grupo The Clash, cuja música *London Calling* (Londres chama) foi utilizada como epígrafe dessa dissertação.

<sup>2</sup> A *mise-en-scène*, corresponde diretamente à construção narrativa, mas para Guy Ritchie, vai além dos aspectos da filmagem, pois ela também se relaciona com os resultados na tela, ou seja, a maneira como os atores entram na composição do quadro e o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal.

ideias; a *estrutura*, que se refere ao modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado; e o *ato*, que se refere ao processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor (2005, p. 277).

Outro conceito apresentado por Bordwell e que também faremos uso no decorrer deste trabalho é conceito de narração (a pragmática dos fenômenos narrativos) que inclui também o estilo de filmar.

É uma das razões pela qual a teoria da narração deve incluir questões que envolvam o estilo do filme. Um pedaço de ação da história não é um único evento a ser processado de várias maneiras (devemos imaginar alternativas). Enquanto vemos em tempo real, online por assim dizer, nós entendemos os eventos como a narração nos apresenta. Os eventos são organizados e apresentados para nós através de técnicas visuais e sonoras.<sup>3</sup> (BORDWELL, 2008b, p.97)

A construção do estilo de um diretor está muito ligada à sensibilidade que o mesmo tem em organizar as ações dentro de uma lógica de entendimento e contar essas ações envolvidas na história através do domínio dos elementos técnicos de linguagem. Para embasar esse afirmação, Bordwell se apoia nos conceitos de outro autor, Andrew Sarris. Este alega que,

Todos os meios disponíveis para um diretor para expressar a sua atitude em relação ao assunto. Isso aparece nos cortes, movimentos de câmera, no ritmo, na direção de atores e suas posições dentro espaço, o ângulo e distância da câmera e até mesmo no conteúdo do plano.<sup>4</sup> (SARRIS apud BORDWELL, 2008b, p. 255)

O presente trabalho tem por objetivo apresentar, analisar e discutir como a aplicação dos elementos de linguagem reforça o estilo de trabalho de Guy Ritchie e constrói sua marca autoral, colocando-o na posição de um cineasta contemporâneo importante.

A pesquisa realizada teve como fontes todos os filmes de Guy Ritchie, mas a análise se concentrará nos filmes *Snatch – porcos e diamantes* (Snatch), de

---

<sup>3</sup> Tradução livre do texto original: "It's one reason that the theory of narration has to include matters of film style. It's not that a piece of story action is a single kernel event to be rendered in a variety of ways (though it's helpful to imagine alternatives). As we watch, in real time, online so to speak, we take the event as the narration presents it. Visual and auditory techniques are rendering the event for us, already organizing and slanting it in a certain way."

<sup>4</sup> Tradução livre do texto original: "All the means available to a director to Express his attitude toward his subject. This takes in cutting, camera movement, pacing, the direction of players and their placement in the décor, the angle and distance of the camera, and even the content of the shot."

2000, e *RocknRolla – a grande roubada* (RocknRolla), de 2008, ambos escritos e dirigidos por Guy Ritchie. Os elementos em comum trazidos por estes dois filmes chamaram nossa atenção, pois apresentam uma estrutura narrativa muito similar e a mesma temática abordada, além de demonstrarem uma evolução no estilo de trabalho do diretor. Adicionalmente à análise das produções cinematográficas propriamente ditas, buscamos atrelar a construção e condução dos personagens aos elementos de linguagem audiovisual e gêneros que compõem os filmes. *Snatch* é o segundo longa-metragem do diretor e mostra o delineamento da forma de trabalho de Ritchie, já *RocknRolla*, seu quinto longa-metragem, mostra o amadurecimento dessa forma e estilo do diretor e a consolidação de suas marcas autorais. Uma das razões para escolhermos o filme *Snatch* ao invés de seu primeiro trabalho, *Jogos, Trapaças e dois canos fumegantes* (Lock, Stock and two smoking barrels), é o fato de que em *Snatch* Ritchie aprimora uma estrutura narrativa que começou a trabalhar no primeiro filme, como se o próximo fosse, mais que sua segunda produção, uma continuação do filme anterior em alguns aspectos que também analisaremos no decorrer desta dissertação.

Para construir o referencial teórico desse trabalho, nos apoiamos em autores como o citado David Bordwell, Renato Luiz Pucci Jr. (2006), Arlindo Machado (2001), Edward Buscombe (2005), Andrew Higson (2007), e outros pesquisadores que apresentaram contribuições importantes a essa dissertação.

Entendemos que esta dissertação torna-se relevante à medida que não há trabalhos consistentes em português que analisem esse diretor contemporâneo, enquanto existe um repertório bastante vasto sobre outros diretores que fazem parte da mesma geração que Guy Ritchie, como por exemplo o diretor norte-americano Quentin Tarantino, entre outros. Porém, quase nada se escreveu sobre Guy Ritchie, que tem grande importância no cenário do cinema atual, pois aborda de forma original questões que envolvem o imaginário britânico e sua forma de produção audiovisual local.

De forma a atingir os objetivos apontados, este trabalho será dividido em cinco capítulos. Terminada a introdução, apresentamos no capítulo 1, sob o título *He is the Guy: a biografia de Guy Ritchie*, a história do diretor Guy Ritchie, bem como uma breve filmografia em ordem cronológica de acontecimentos.

Já no capítulo 2, intitulado *O jogo com os gêneros e as marcas autorais*, discutimos a questão dos gêneros cinematográficos e o emprego dos mesmos nos filmes de Guy Ritchie, sendo o *filme de gangster* um dos gêneros mais trabalhados pelo diretor. Nesse capítulo retratamos algumas questões de ordem estética desse gênero, tendo verificado por meio de análise fílmica uma constância de elementos que o compõem.

Nos capítulos 3 e 4, analisamos respectivamente os filmes *Snatch – porcos e diamantes* e *RocknRolla – a grande roubada*. Começando as análises pelo enredo dos dois filmes, passamos pelo contexto histórico e o contexto fílmico dessas obras, mostramos os elementos de linguagem que definem os filmes e outras informações relacionadas à sua logística de produção, além de compararmos com os outros filmes que o diretor produziu no decorrer desse tempo.

O capítulo 5, sob o título de *A genética fílmica de Guy Ritchie e considerações finais*, é a última parte da dissertação e tem caráter conclusivo. Nessa parte, retomamos a análise dos elementos técnicos que tornam possível reconhecer a autoria do diretor sobre as obras e criar uma reflexão a respeito. Existem dois elementos de linguagem muito utilizados nas produções de Guy Ritchie: a forma de captar as imagens e os sons e a montagem. Queremos abordar e relembrar aqui as marcas de autoria do diretor, assim como levantar essas e outras questões técnicas que apoiam a construção do enredo dos filmes e refletir sobre as mesmas para, a partir daí, apontar possíveis caminhos para pesquisas futuras.

## 1. HE IS THE GUY: A FILMOGRAFIA DE GUY RITCHIE

Guy Stuart Ritchie nasceu na cidade inglesa de Hatfield<sup>5</sup> em 10 de setembro de 1968, e se tornou diretor de cinema após o lançamento de seu primeiro curta-metragem em 1994, chamado *The Hard Case*<sup>6</sup>. Antes de falarmos sobre seu trabalho como diretor, produtor e roteirista, gostaríamos de contar um pouco sobre sua história pessoal, pois algumas dessas informações serão importantes quando nos debruçarmos na análise de seus filmes.

Explorando brevemente seu passado familiar, foi possível descobrir que Guy Ritchie tem ascendência nobre por parte de pai. O avô de Ritchie, Major Stewart Ritchie, que morreu em 1940 durante a 2ª Grande Guerra, e sua avó, Doris Margaretta McLaughlin, faziam parte de uma linhagem de trabalhadores que durante o Séc. XIX conquistou diversos títulos de nobreza tais como Barões, Cavaleiros e Reverendos<sup>7</sup>.

Filho mais novo do casal Cap. John Vivian Ritchie e *Lady Amber Parkinson* (cujo título de Baronesa veio mais tarde, após o 2º casamento com Sir Michael Leighton), Guy Ritchie teve uma infância e adolescência cheia de problemas. Desde criança se dedicou a aprender artes marciais, aos 7 anos começou a treinar uma modalidade de karatê chamada Shotokan<sup>8</sup>, conquistou a faixa preta no Judô e, anos mais tarde, a faixa marrom em Jiu-Jítsu. Além das artes marciais, sua outra paixão é o futebol, e até hoje ele se mantém um grande torcedor do Chelsea Futebol Clube.

Ainda durante sua infância, foi diagnosticado com dislexia e passou a estudar numa das melhores escolas da Inglaterra, cujo programa era voltado a

---

<sup>5</sup> Hatfield é uma pequena cidade dos arredores de Londres e faz parte do Condado de Hertfordshire. De origem saxônica, essa cidade foi reconstruída no pós-guerra e mantém até hoje a arquitetura desse período.

<sup>6</sup> Curta-metragem de 20 minutos que conta a história de uma maleta cheia de dinheiro e jogos clandestinos, mais tarde essa história deu origem a seu primeiro longa-metragem *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes*.

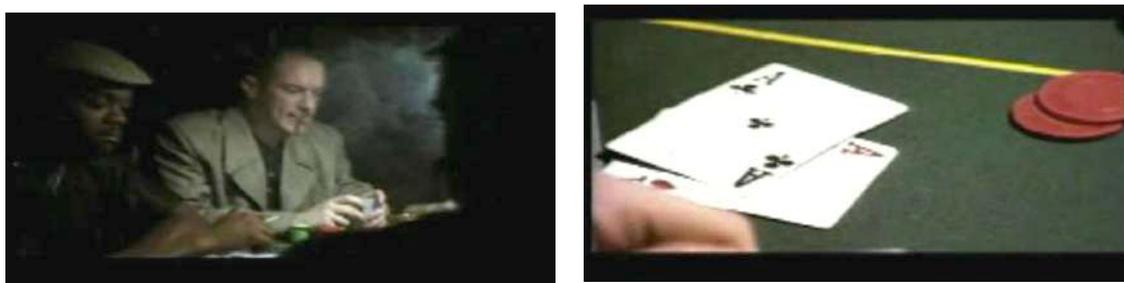
<sup>7</sup> Para ilustrar melhor as origens do diretor, como Anexo I, apresentamos a árvore genealógica da família incluindo a geração mais recente

<sup>8</sup> Estilo de karatê derivado da mistura com outras artes marciais que surgiu em Okinawa em meados dos anos de 1939.

ajudar crianças com esse problema de aprendizagem. Aos 15 anos foi expulso desse colégio sob a suspeita de uso de drogas (que não foram confirmadas). Por conta de seus problemas pessoais, Guy Ritchie estudou apenas até o segundo grau e conseguiu um Certificado Geral de Educação Secundária (GCSE)<sup>9</sup> em estudos cinematográficos.

Depois de deixar a escola, Guy Ritchie teve vários trabalhos temporários até que seu pai, com seus contatos, conseguiu um serviço numa produção audiovisual que acontecia em um bairro de Londres. Ritchie aprendeu rápido o ofício e, aos 25 anos, já dirigia pequenos comerciais e vídeos de bandas alternativas. Com o dinheiro que ganhou dessas produções pôde produzir seu primeiro trabalho totalmente autoral. Até esse momento, Guy Ritchie prestava serviços para agências e produtoras audiovisuais. O conhecimento adquirido desses trabalhos tornou possível para ele escrever, produzir e dirigir um projeto pessoal, coisa que até então não era viável.

Aos 26 anos, produziu o curta-metragem já citado e sem nome em português *The Hard Case* (**Figura 01**), o curta tem 20 minutos de duração e conta a história de um grupo de ladrões que decidem participar de um jogo de pôquer de alto risco.



**Figura 01:** Cenas do trailer, que se encontra disponível no Youtube.

Essa história foi bem aceita pelo público, e demonstrou as habilidades do diretor em trabalhar com tramas centradas no submundo do crime e no que chamaram “dialeto das classes trabalhadoras”<sup>10</sup>, por conta das gírias e termos

---

<sup>9</sup> O Certificado Geral de Educação Secundária, em inglês *General Certificate of Secondary Education* é um prêmio de qualificação que, geralmente abrange assuntos relacionados as matérias do ensino secundário britânico.

<sup>10</sup> Segundo uma reportagem do site da BBC News publicado em dezembro de 2000 e disponível no link: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1059924.stm>.

empregados no filme que remetem à classe operária de Londres, segundo uma reportagem publicada em 2000 pelo portal do canal de TV Britânico BBC.

O curta chamou a atenção de duas pessoas que o possibilitaram produzir seu primeiro longa-metragem: o produtor Matthew Vaughn<sup>11</sup> e a esposa do cantor Sting, Trudie Styler<sup>12</sup>. Matthew Vaughn hoje é conhecido como o diretor da mais recente extensão da franquia X-men<sup>13</sup>: *X-men: Primeira Classe* (*X-men: First Class*), filme de grande sucesso lançado em 2011. No entanto, Vaughn na época tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, onde concluía alguns cursos sobre produção. Já Trudie Styler assistiu ao curta e se tornou a produtora executiva de seu primeiro longa-metragem *Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes* (*Lock, Stock and two smoking barrels*), lançado em 1998.

Esse primeiro longa-metragem de Guy Ritchie faz uma revisita aos filmes de gângsteres. *Jogos, Trapaças e Dois canos fumegantes* se passa em uma Londres contemporânea, contém uma estrutura *multiplot*<sup>14</sup>, e parte do tema apresentado no curta-metragem para contar quatro histórias: um quarteto de amigos liderado por Eddy (vivido pelo ator Nick Moran) que decide participar de um jogo de pôquer ilegal contra um gângster chamado *Hatched Harry* ou, em português, “Harry Machadinha” (vivido pelo ator P.H. Moriarty); a história do próprio Harry que almeja duas carabinas antigas e contrata dois ladrões atrapalhados para roubá-las; um grupo de ladrões e assassinos que estão sempre a procura de grandes golpes, e descobrem e decidem roubar um grupo de cultivadores de maconha; e a história dos cultivadores de maconha que trabalham para um grande traficante de drogas chamado Rory Breaker (vivido pelo ator Vas Blackwood) que, dentro do filme, é o personagem mais temido e perigoso de todos.

A história começa mostrando como Eddy cai na armadilha de Harry e por conta disso tem apenas uma semana para conseguir a quantia de 1 milhão de libras

---

<sup>11</sup> Matthew Vaughn ficou conhecido por sua carreira como o produtor do filme, *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes*. Hoje além de produzir, ele também é roteirista e diretor.

<sup>12</sup> Trudie Styler é atriz e produtora. Começou sua carreira de produtora trabalhando na BBC e ajudou Ritchie a produzir seus dois primeiros filmes.

<sup>13</sup> História em quadrinhos criada por Stan Lee para a empresa Marvel Comics em meados dos anos 60 e conta a história de um grupo de super-heróis mutantes que além de combater super-vilões também têm que lidar com os problemas de preconceitos.

<sup>14</sup> História que trabalham mais de uma trama de forma simultânea.

ou o bar de seu pai será tomado pelo mafioso. Os quatro amigos então traçam um plano para roubar seus vizinhos que, com o desenrolar da história, não parece ser um plano tão bom assim. Apesar dos desencontros e confusões, a história termina bem para o quarteto: os bandidos Rory e Harry acabam mortos e a dívida deixa de existir.

Esse filme começou a estabelecer as marcas de diretor de Guy Ritchie em diálogos cativantes, diferentes angulações de câmera e uma trilha sonora pop que ajudou a glamourizar o mundo dos criminosos londrinos. O filme teve uma grande repercussão na mídia local britânica e chegou a ser distribuído internacionalmente, o que incluiu os Estados Unidos (graças às indicações do ator americano Tom Cruise que gostaria de promover o filme nos EUA), mas a audiência americana não o recebeu muito bem, e alguns críticos culpam o pesado sotaque britânico por essa rejeição.

Independente da aceitação do filme no resto do mundo, na Inglaterra o filme rendeu a Ritchie, no mesmo ano, uma série de TV com 7 episódios que ele produziu em parceria com o Canal 4<sup>15</sup> chamada *Lock, Stock... TV Serie (Figura 02)*. Mais tarde, essa série foi lançada em DVD para ser comercializada apenas no Reino Unido. Segundo o autor Mauro Baptista em seu texto sobre o cinema britânico contemporâneo (2008, p. 77), o canal de TV Canal 4, pode ser considerado um dos grandes aliados do cinema inglês da segunda metade dos anos 80 em diante. A série mostra um quarteto de amigos (agora vivido por outros atores locais), que dão continuidade às encrencas e golpes que vimos no filme. Gravada em algumas cidades aos arredores de Londres e em algumas vilas da Bélgica, a produção televisiva se baseia nos conflitos internos ao grupo e com outros ladrões e golpistas da região.

---

<sup>15</sup> Rede de televisão pública inglesa conhecida como *Channel 4*, começou suas transmissões em 1982 e até hoje produz e compra os direitos de exibição de séries em co-parceria com vários diretores e produtoras.



**Figura 02:** Do lado esquerdo podemos ver os 4 amigos e personagens principais do filme *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* na seguinte ordem: Tom, Bacon, Ed e Soap. Do lado direito vemos os 4 amigos e personagens principais da série de TV *Lock, Stock...* na seguinte ordem: Moon, Jamie, Lee e Bacon.

## 1.1 PORCOS, DIAMANTES E MADONNA

Ainda por conta da repercussão desse filme e série, Ritchie conheceu a cantora Madonna, que utilizou seu selo musical – *Maverick Records* – para distribuir a trilha sonora. Esse contato rendeu um grande caso amoroso, que resultou em casamento e um filho chamado Rocco John Ritchie.

Sua segunda produção, *Snatch – Porcos e Diamantes*, lançado em 2000, também contou com a ajuda do produtor Matthew Vaughn, só que desta vez teve atores hollywoodianos muito conhecidos pelo grande público, como Brad Pitt e Benicio Del Toro. Segundo entrevista dada pelo próprio diretor, pouco antes de começar os preparativos para produção de *Snatch*, Ritchie recebeu uma ligação de Brad Pitt que, após assistir e se encantar com o filme *Jogos, Trapaças...*, estava muito interessado em participar de seu próximo trabalho. Ritchie cogitou colocá-lo como personagem principal da trama, mas devido à dificuldade de lidar com o sotaque britânico, Brad Pitt acabou fazendo o papel do cigano Mickey<sup>16</sup> por conta da facilidade que o ator teria de representar um lutador. Podemos perceber algumas similaridades com o personagem que o ator viveu no filme *Clube da Luta*<sup>17</sup> (Fight

<sup>16</sup> Informações também extraídas do documentário “*Making Snatch*” que faz parte dos extras do DVD do filme. Nesse documentário Guy Ritchie explica como foi toda a produção.

<sup>17</sup> Esse é um dos filmes mais importantes da carreira do diretor David Fincher e do ator Brad Pitt, que voltaram a trabalhar juntos novamente em produções mais recentes.

Club) produzido em 1999 pelo diretor americano David Fincher<sup>18</sup>. Nesse filme, Pitt faz o papel de Tyler Durden, um transgressor do sistema capitalista que utiliza gordura humana para fazer sabonetes e vender como artigo de luxo. Ele e o personagem de Edward Norton – um personagem que não tem nome é apenas conhecido como o narrador da história – organizam um clube de luta clandestino onde podem extravasar as frustrações diárias e organizar um grupo terrorista para acabar com as grandes empresas de cartões de crédito.

O filme *Snatch*, também em formato *multiplot* e conta a história do roubo de um diamante do tamanho de um punho humano; do grupo de ciganos liderado por Mickey (vivido pelo ator Brad Pitt); e um organizador de lutas de boxe que se vê obrigado a “vender” uma luta para Tijolo (vivido por Alan Ford), um mafioso sádico que controla várias casas de aposta em Londres. Ainda dentro de um estilo de filmagem que lembra os filmes de gângster (podemos perceber isso na iluminação, temática, figurino e outros elementos que iremos apresentar mais adiante), Ritchie conta a história de um grupo social que é marginalizado e excluído: os ciganos. Trabalhar com grupos sociais e com subculturas tornou-se um dos pontos marcantes dos filmes de Guy Ritchie, e neste caso o diretor utilizou humor para fazer uma crítica à forma como os ciganos são vistos e tratados em toda a Europa Ocidental e, conseqüentemente, no Reino Unido. Mais uma vez usando ação rápida, diálogos espirituosos e formas únicas de violência (não chegamos a ver todos os atos acontecendo mas podemos perceber as indicações), Ritchie conseguiu sua primeira grande bilheteria, inclusive nos Estados Unidos, embora alguns críticos tenham reclamado da falta de diferenças (em termos narrativos) entre *Snatch* e sua obra anterior.

Agora já consolidado como cineasta e casado com a cantora e atriz Madonna, Ritchie começou a investir em outros tipos de produção audiovisual, inclusive em parceria com a esposa. O primeiro trabalho juntos foi a produção do videoclipe *What It Feel likes for a Girl* (sem título em português) em 2001, do álbum *Music* da cantora, lançado em 2000. Essa música foi dedicada a Britney Spears, também cantora e amiga de Madonna, e reflete sobre a condição feminina nos dias

---

<sup>18</sup> A título de curiosidade, em 1990, David Fincher dirigiu três videoclipes da cantora Madonna (esposa de Ritchie na época do filme).

atuais. No clipe vemos a cantora agindo como uma transgressora da lei e regras sociais, Madonna abandona o seu apartamento num automóvel, dirigindo-se a uma casa de repouso, chamado "*Ol Kuntz Guest Home*", de onde leva uma senhora. A partir desse momento, Madonna realiza então uma série de atos de vandalismo, usando uma arma de choque, apontando um revolver de água a policiais, invadindo um ringue de patinação e atropelando pessoas e explodindo um posto de gasolina, sempre com a senhora a acompanhando. Até que no final do vídeo, Madonna bate o carro num poste e ela e a senhora morrem (**Figura 03**).



**Figura 03:** Boa parte do videoclipe se passa dentro do carro onde vemos a personagem de Madonna transgredindo as leis com uma senhora de idade que não exprime nenhuma reação em relação às ações da personagem.

Essa parceria ainda rendeu mais dois trabalhos: um vídeo promocional em forma de curta-metragem para a marca de automóveis BMW em 2001, em que Madonna interpreta uma cantora arrogante e mal-educada; e um longa-metragem produzido em 2002.

O curta-metragem sem nome traduzido para o português fez parte de uma série de oito curtas-metragens produzidos entre 2001 e 2002, cuja proposta era divulgar a marca BMW utilizando o conceito de conteúdo de marca ou *branded content*<sup>19</sup>. Todos os filmes têm cerca de 10 minutos e contam histórias de um motorista, vivido pelo ator Clive Owen, que não teve seu nome pronunciado em nenhum dos filmes. A cada viagem, o motorista precisa ultrapassar certas dificuldades para cumprir a missão para a qual foi contratado, e por essa razão a série de curtas se chama *The Hire*<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> O *branded content* é uma forma de propaganda que consiste em relacionar uma marca de consumo diretamente com o conteúdo da história apresentada. No caso da série de curtas-metragem da BMW, a intenção é mostrar como os carros dessa montadora tem uma alta performance e se saem muito bem independente da situação a qual são colocados.

<sup>20</sup> Infelizmente a página oficial produzida pela BMW não está mais no ar, mas ainda é possível assistir aos filmes no blog da empresa cujo link se encontra nas referências dessa dissertação.

O filme *Star* mostra o motorista servindo de chofer para uma celebridade egoísta, mimada e mal-educada vivida pela cantora Madonna. Logo no começo da história descobrimos que, na verdade, o motorista foi contratado pelo empresário dessa celebridade com o propósito aplicar-lhe uma lição. Com a desculpa de escapar dos guarda-costas da cantora, o motorista dirige pela cidade em alta velocidade e, literalmente, fica jogando a cantora para todos os lados dentro do carro até que chegam ao destino final: uma festa com tapete vermelho onde ele atira a cantora de forma embaraçosa para fora do carro na frente de vários fotógrafos **(Figura 04)**.



**Figura 04: Todo o curta se passa dentro do carro. Podemos perceber o uso de lentes “grande angular” para que todo o espaço do banco de trás seja apresentado.**

O terceiro longa-metragem do diretor, chamado *Destino Insólito* (Swept Away), é a refilmagem de uma obra italiana dos anos 1970, da diretora Lina Wertmüller<sup>21</sup>, chamado *Por um destino insólito* (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto). Apesar de não ser um roteiro original assinado por Guy Ritchie, a história não deixa de ser contada a partir de sua ótica, pois o diretor insere, no decorrer da história, informações que alteram a estrutura narrativa e o final do filme original.

Em sua versão da história italiana, Ritchie fez uma adaptação para colocar a trama dentro de um novo contexto histórico. Segundo o próprio diretor, até seis meses antes de aceitar o projeto ele nunca havia pensado em fazer esse tipo de produção, mas, após assistir e conhecer mais sobre o trabalho da diretora

<sup>21</sup> Cineasta italiana que começou sua carreira no teatro, seus primeiros trabalhos no cinema foram como assistente de direção de Federico Fellini, estreou como diretora em 1963 com o filme *basilichi*. Dirigiu cerca de 17 longas-metragens e todos os filmes refletiam seu ponto-de-vista político sobre a anarquia, comunismo e feminismo.

italiana, ele reconsiderou a ideia<sup>22</sup>. Sendo assim, em 2002, ele refilmou a história sob o nome de *Swept Away*. O que o diretor fez foi criar uma paródia, quase que uma homenagem aos filmes italianos dos anos 70, se aproveitando dos mesmos elementos usados pela diretora Lina Wertmüller, como enquadramentos, iluminação, locações, movimentação da câmera e os exageros na atuação.

O filme conta a história de uma mulher rica e arrogante que acaba numa ilha deserta com um pescador comunista que se utiliza da situação para maltratá-la e humilhá-la. Uma das mudanças principais que chamou atenção em relação à versão italiana foi a troca do nome da personagem principal: no filme dos anos 1970 a heroína se chama Rafaella (e é vivida pela atriz italiana Mariangela Melato), enquanto na versão de Guy Ritchie a heroína recebeu o nome de Amber Leighton (interpretada por Madonna) em homenagem a sua mãe. É claro que o conceito de homenagem aqui não é aquele que estamos acostumados a ver e ouvir, pois a personagem de Amber é uma mulher egoísta, geniosa e superficial, e o diretor não deixa claro se essa é a forma como ele enxerga sua mãe ou se é uma brincadeira. O personagem masculino principal do filme de Lina, Gennarino (vivido pelo ator italiano Giancarlo Gianini) é um pescador que se vê obrigado a trabalhar como serviçal em uma embarcação de turistas por não conseguir mais sobreviver pescando e vendendo seus peixes. Já no filme de Ritchie, o personagem Giuseppe (vivido por Adriano Gianini, filho de Giancarlo) também é um pescador, mas está trabalhando num barco pois deve um grande favor ao capitão da embarcação.

No filme de Lina Wertmüller, todos os personagens eram italianos; já no filme de Guy Ritchie o grupo de amigos que está de férias pelas ilhas gregas é de americanos, parte da tripulação do iate é grega, enquanto o personagem de Giuseppe e a outra parte da tripulação é italiana. O filme de Guy Ritchie também se difere na montagem, uma vez que o diretor utiliza uma estrutura mais fragmentada, o apoio de flashbacks e um tom cômico. O diretor inseriu, no decorrer da história, alguns elementos fantásticos para deixar mais “insólita” a relação dos personagens e a passagem dos mesmos pela ilha. Esses elementos ficam claros durante os devaneios do personagem de Giannini: numa das sequências do filme, após ser

---

<sup>22</sup> Informações extraídas dos extras do DVD do filme *Destino Insólito*, lançado no Brasil em 2002 pelos estúdios Sony Pictures.

humilhado diversas vezes por Amber, Giuseppe sonha acordado que está jogando Amber para fora do barco; em outra sequência, já na ilha deserta, ele pede para ela cantar uma música e, de repente, surge um palco, uma banda e uma série de elementos que são estranhos ao momento (**Figura 05**).



**Figura 05:** Essa cena faz parte do “momento de devaneio” do personagem Giuseppe, quando a personagem Amber canta uma música e apresenta seus desejos de consumo.

Ainda segundo o diretor, existiram três razões que o levaram a fazer a refilmagem e a manter a história original: o filme da diretora italiana tinha um posicionamento político muito forte sobre o comunismo e o feminismo; era uma narrativa simples que envolvia uma mulher apanhando, o que ele considerou como “visceral e apaixonante”, pois hoje em dia esse tipo de ação seria considerada politicamente incorreta e condenada pela sociedade; e também o fato de adaptar um roteiro de outra pessoa, coisa que nunca havia feito até então, pois seus dois filmes anteriores partiram de roteiros originais desenvolvidos por ele mesmo<sup>23</sup>.

Guy Ritchie manteve as críticas em relação às questões ambientais, a começar pelo personagem principal de Giuseppe que, sendo um pescador, expõe a todos os outros personagens seu ponto-de-vista sobre as principais mudanças que vivenciou. Podemos perceber isso durante as sequências em que os personagens discutem a respeito de empresas farmacêuticas e de pesticidas e a contaminação

<sup>23</sup> Informações retiradas do áudio “comentários do diretor” do DVD do filme Destino Insólito lançado no Brasil em 2002 pelos estúdios Sony Pictures.

das águas. O diretor também explora, de maneira diferente, a condição feminina em relação à sociedade contemporânea – o que antes era uma questão de igualdade social, nesse filme se torna uma crítica à forma como os homens de hoje preferem e procuram mulheres mais novas para se relacionar. Existe também um destaque maior à tensão sexual entre os personagens principais, pois, diferente do filme original, nessa versão o personagem Giuseppe não é casado e tem uma visão mais liberal em relação ao papel da mulher na sociedade, enquanto a personagem Amber tem uma postura menos politizada e mais consumista.

Esse filme não foi bem recebido pelo público e pela crítica, e se tornou um grande fracasso de bilheteria, tanto que ganhou 5 “Framboesas de Ouro”<sup>24</sup>, das quais podemos destacar as categorias: pior atriz, pior diretor e pior filme. Após esse trabalho, a associação profissional de Ritchie com sua esposa começou a configurar entre os cinéfilos e fãs do diretor um rótulo de “ruim”.

Três anos depois, em 2005, e ainda amargando a baixa bilheteria do filme anterior, Ritchie começou a produzir seu quarto filme. Intitulado *Revólver* (**Figura 06**), essa história foi feita em parceria com o diretor francês Luc Besson<sup>25</sup> e conta a história de um ex-presidiário e viciado em jogos que utiliza todos os recursos possíveis para se vingar de um antigo chefe responsável pela sua prisão. Essa história de vingança é levada ao extremo e o filme tem uma abordagem mais introspectiva, baseada na discussão sobre o abuso de poder, o ego, formas de controle e consequências das escolhas.



**Figura 06:** Na figura da esquerda podemos ver o personagem Jake Green saindo da prisão após 7 anos de confinamento e na figura da direita vemos o assassino de

<sup>24</sup> O Prêmio Framboesa de Ouro é um evento cinematográfico, paródia do Oscar, que premia os piores filmes produzidos naquele ano. A premiação segue o mesmo calendário do Oscar e a votação é feita pelos espectadores via internet.

<sup>25</sup> Luc Besson é um diretor, roteirista e produtor francês, sócio do estúdio de cinema francês *EuropaCorp*, já trabalhou em cerca de 50 filmes. Um de seus filmes mais conhecidos é o *Quinto Elemento* (The fifth element) protagonizados por Bruce Willis e Mila Jovovich.

**aluguel Sawyer (vivido pelo personagem Mark Strong) que foi contratado para matá-lo.**

O filme começa mostrando o personagem Jake Green (vivido pelo ator Jason Statham) saindo da prisão onde ficou confinado por sete anos na ala da solitária. Durante todo período que passou em sua cela, Jake interceptava as mensagens que eram enviadas entre dois outros presos que viviam nessa ala, um mestre no xadrez e um grande vigarista. Essas mensagens serviram de lição para que Jake elaborasse um plano de vingança contra a pessoa que o havia colocado na prisão, o mafioso Dorothy Macha (vivido pelo ator americano Ray Liotta).

Jake é o narrador do filme que, além de nos explicar a história, também nos fala dos ensinamentos que teve na prisão. Ensinamentos e regras como, por exemplo, a premissa de que “você só se tornará mais esperto se ganhar de um oponente mais esperto que você”, que o personagem repete durante quase todo o filme como um mantra para obter sua vingança. O grande problema aparece quando uma misteriosa doença acomete Jake e os médicos dizem que ele tem apenas três dias de vida. Nesse momento surgem também dois bandidos, Zach (vivido pelo ator Vincent Pastore) e Avi (vivido pelo cantor André Benjamin), que forçam Jake a trabalhar para eles em um golpe contra um grande chefe do crime e que nunca aparece no filme. chamado Sam Gold, enquanto continua sua vingança contra Macha.

Com o desenrolar da história percebemos que o grande conflito do filme se passa na cabeça de Jake, e que Sam Gold é uma metáfora que representa o mal, o ego, nossos medos e o diabo. Jake percebe, ao final do filme, que mesmo tendo saído da prisão, ele não estava completamente livre, sua mente ainda era sua prisão e ao lutar contra seus medos e seu ego, havia encontrado a verdadeira liberdade. Os bandidos Zach e Avi, na verdade, eram aspectos e parte de Jake, personagens projetados por seu subconsciente na tentativa de ajudá-lo nessa superação.

Podemos perceber uma grande presença da parceria com o diretor Luc Besson nesse filme, principalmente na construção psicológica do personagem Jake. Em determinados momentos do filme somos guiados para dentro da cabeça do personagem, por meio de imagens, o que se torna um fator crucial para o desfecho do filme. É importante ressaltar essa informação pois uma das características principais de Guy Ritchie na direção de um longa-metragem é usar o recurso da

narração para explicar ao espectador o que os personagens estão pensando e sentindo, enquanto Luc Besson prefere utilizar um recurso mais visual, com inserts que demonstrem essas ações.

No mesmo período da produção, Ritchie começou a se envolver com e a praticar a Cabala<sup>26</sup> por influência de Madonna, e podemos perceber essas questões mais filosóficas e reflexivas. Durante todo o filme: o personagem Jake questiona o porquê de seu sofrimento, visto que para ele a vingança tanto faz parte da justiça quanto é uma tentativa de corrigir o mal que o personagem Macha fez a ele no passado. Outro questionamento que surge no decorrer da obra é a questão do dinheiro como peça central da felicidade: ele realmente pode ser considerado tão importante quanto a família? As pessoas que têm muito dinheiro estão acima do certo e errado? Não só a presença, mas a falta do dinheiro, também pode ser considerada um problema e atrapalha a busca pela felicidade? São questões como essas e outras que deixaram o filme com um grande grau de complexidade, resultando em uma recepção do público ruim e amargando uma bilheteria fraca. Muitas das questões levantadas no filme não ficaram claras para o público em geral, o que dificultou o entendimento da trama e auxiliou no distanciamento do público.

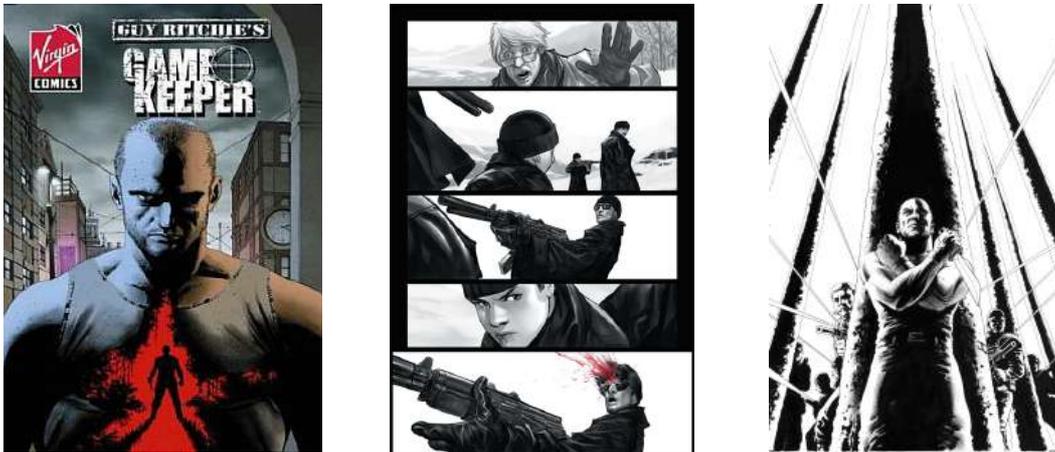
Por três anos, após o lançamento de *Revólver*, Ritchie tentou se manter fora dos holofotes, infelizmente que não foi possível por duas razões: um processo de adoção e um caso de traição. Guy Ritchie e Madonna decidiram adotar uma criança africana, supostamente órfã, chamada David, mas após todo o processo de adoção ser aprovado, os pais da criança foram encontrados vivos, o que resultou em diversas matérias nos tablóides sensacionalistas britânicos. Outra notícia chegou aos jornais no mesmo período envolvendo o casal, só que dessa vez foi a informação de que supostamente a cantora Madonna estava mantendo relações extraconjugais com um jogador de basebol do New York Yankee's chamado Alex Rodriguez. Madonna negou qualquer envolvimento com o jogador e ela e Ritchie seguiram sua vida de casados.

Foi nessa época em que os filmes e a vida pessoal não iam bem que o diretor começou a investir sua veia criativa em outra mídia: os quadrinhos. Ele criou

---

<sup>26</sup> A Cabala não é considerada uma religião e sim um método, uma disciplina. Oriunda do judaísmo, a Cabala trabalha com explicações sobre o universo material e imaterial que nos cerca.

uma Graphic Novel chamada *Guy Ritchie's Gamekeeper* (**Figura 07**), que conta a história Brock, um caseiro que cuida de uma fazenda e, após presenciar a morte de um amigo por um militar russo, parte para vingá-lo no submundo da cidade da Escócia.



**Figura 07:** Podemos ver uma das capas da Graphic Novel e o estilo de desenho empregado que lembra o tipo de enquadramento que Ritchie utiliza em seus filmes.

A primeira parte dessa história foi publicada em Março de 2007 e foi recebida pelo público e críticos especializados de forma positiva. Tanto que, no mesmo ano, os direitos dessa revista foram comprados pela Warner Bros., mas até o presente momento essa história não foi adaptada para o cinema e, por conta de outros projetos que Guy Ritchie assumiu, também não foram lançados as outras partes.

## 1.2 ROCK'N'WARNER BROS.

Na primeira metade do ano de 2008, Ritchie dirigiu o comercial da Nike para a nova campanha de marketing chamada *Take it to the Next Level* (**Figura 08**). O filme publicitário conta a trajetória de um jogador holandês de futebol, desde sua passagem pelo time de base até a chegada à seleção holandesa, tudo com uma câmera subjetiva. O filme começa com a batida e um pênalti, em câmera subjetiva (quando vemos a história do ponto de vista direto desse jogador). A partir dessa ação, vemos a ascensão do jogador que recebe a camisa do time inglês Arsenal

F.C.<sup>27</sup> e começa a jogar por essa equipe. As cenas dos jogos são intercaladas com momentos em que o jogador treina e se diverte, sempre demonstrando um trabalho árduo até que o vemos entrando no campo e disputando uma partida com a camisa da seleção holandesa. Nesse momento, acontece um pênalti e o filme publicitário termina da mesma forma que começou, com a cobrança do pênalti sendo convertida em gol.



**Figura 08:** Aqui podemos ver uma das cenas iniciais do comercial (esquerda) e uma das cenas finais (direita). Todo o comercial foi gravado em câmera subjetiva.

Esse comercial teve uma grande repercussão na mídia e ajudou a alavancar o lançamento de seu quinto longa-metragem, que saiu em outubro do mesmo ano. O filme *RocknRolla – A Grande Roubada* foi um retorno às suas origens cinematográficas. Guy Ritchie escreveu, produziu e dirigiu a história de um mafioso que suborna e controla o ramo imobiliário de Londres até a chegada de um magnata Russo. Nesse filme, o diretor retoma a proposta de trabalho de suas primeiras produções como *Jogos, trapaças...* e *Snatch*, que foram justamente as obras que o tornaram conhecido. A trama se baseia numa narrativa *multiplot* em que conhecemos três histórias: O grande mafioso da velha guarda Lenny Cole (vivido pelo ator Tom Wilkinson) que controla a venda e compra de licenças imobiliárias; a história dos *Wild Bunch*, um grupo de ladrões atrapalhados, mas perigosos; e a história de Johnny Quid (vivido pelo ator Toby Kebbell), um astro do rock drogado e que forja a própria morte (**Figura 09**). Essa produção contou com a ajuda da produtora executiva Susan Downey (esposa do ator americano Robert Downey Jr.), além de ser produzido e distribuído mundialmente pelo estúdio Warner Bros.. No final do filme, o diretor aponta para uma possível continuação quando insere os letreiros: Johnny, Archy e os Wild Bunch retornarão no *Verdadeiro RocknRolla*, mas até o momento essa sequência não entrou sequer em fase de pré-produção.

<sup>27</sup> Um dado curioso é o fato de Guy Ritchie, como vimos, ser um torcedor fanático pelo Chelsea, que até hoje é considerado um dos grandes rivais do Arsenal.

Segundo Guy Ritchie, o roteiro do segundo filme já está escrito e aguarda apenas a aprovação do estúdio Warner; se aprovado, pode gerar inclusive um terceiro filme.



**Figura 09:** Nesse quadro podemos ver dois dos personagens principais em situações que envolvem parte da trama principal. O personagem de Johnny Quid (esquerda) admira o quadro que acabou de roubar da casa de seu padrasto e OneTwo (direita) foge de um mercenário russo após uma tentativa de roubo mal-sucedida.

O ano de 2008, além dos muitos trabalhos, também foi conturbado na vida pessoal de Ritchie. Em dezembro ele e Madonna anunciaram a separação pois, segundo informações do próprio casal, “era impossível continuar vivendo juntos”. Essa separação gerou uma grande repercussão nas mídias por conta das mútuas acusações. Segundo matérias do tablóide britânico *The Sun*, Madonna considerava Ritchie um marido cruel e egoísta, enquanto Guy Ritchie dizia que Madonna era uma maluca obsessiva por “estranhas religiões”<sup>28</sup>. O cantor pop britânico Robbie Williams aproveitou essa repercussão e gravou uma música chamada “*She’s Madonna*”, inspirada na vida do casal<sup>29</sup>.

Os bons resultados de público e críticas de *RocknRolla* renderam um novo projeto em parceria com o estúdio de cinema Warner Bros. e a equipe de produção, e em 2009 iniciou-se as filmagens de *Sherlock Holmes* (**Figura 10**). As histórias de Sherlock Holmes já passaram por inúmeras adaptações e estudos até os dias de hoje, e a versão de Guy Ritchie veio com a proposta de fazer uma releitura do personagem-título, levando em conta a forma de condução narrativa que o diretor coloca como sua marca autoral: diálogos rápidos, técnica de captação que

<sup>28</sup> Informações extraídas da matéria intitulada “*She’s got £300m, he’s got £30m, but...the Guy doesn’t want a penny*” do jornal britânico *The Sun* do dia 27 de outubro de 2008.

<sup>29</sup> Segundo entrevistas do cantor, a música “*She’s Madonna*” foi inspirada numa conversa que ele teve com a antiga namorada de Guy Ritchie que foi trocada por Madonna, Tânia Strecker. Na época que a música ficou pronta o cantor a enviou para Madonna, que recebeu a música com críticas positivas, tanto que, para a gravação do clipe Robbie Williams sugeriu que a cantora participasse da gravação. Ritchie foi a pessoa que não permitiu essa participação, pois eles ainda estavam casados nesse período e alegou que o refrão, baseado na frase que usou para romper com Strecker, não seria bem visto.

brinca com a câmera lenta e câmera rápida, mesclas de roteiro que contam a história a partir de um ponto-de-vista underground do universo londrino.



**Figura 10: Podemos ver nesse quadro a apresentação dos personagens Sherlock Holmes e Watson (esquerda) e o vilão Lord Blackwood (direita).**

Outra coisa que chama atenção nessa obra é a construção visual e uma linguagem mais obscura apresentada através da direção de arte e da fotografia do filme, com uma trilha sonora pesada e pontual para os momentos de tensão psicológica, a presença marcante de um corvo macabro que aparece sempre que acontece uma das mortes – como um símbolo –, e uma história baseada na prática do ocultismo pelo vilão. Além dos pontos já destacados, podemos perceber também a personificação da figura do Mal no personagem do vilão Lorde Blackwood (vivido pelo ator Mark Strong) e a referência que é feita com um histórico assassino inglês da época: Jack, o estripador. Esse assassino em série matava mulheres que trabalhavam como prostitutas nos bordéis do distrito de *Whitechapel*, em Londres, por volta do final de 1888. A ele são atribuídos os assassinatos de cinco mulheres, e não existem relatos de sua captura. A imprensa da época se aproveitou das mortes dessas mulheres para dar ênfase à situação difícil dos desempregados e para atacar líderes políticos e da polícia. É interessante ressaltar a importância desses dados, pois é dentro desse contexto que vai surgir o Sherlock Holmes. As primeiras aparições desse personagem na literatura aconteceram em meados de 1887, no livro *Um estudo em vermelho*. É a partir dessa história que passamos a acompanhar as aventuras do detetive, mestre da dedução, que utiliza todos os artifícios possíveis para desvendar os crimes mais hediondos da cidade de Londres no período vitoriano.

Guy Ritchie construiu sua narrativa levando em consideração essas informações históricas. Ele ambienta o filme na sombria Londres de 1890, onde há um assassino a solta que já matou cinco jovens mulheres utilizando rituais

considerados satânicos pela população local. O filme começa no meio de uma cena de ação, em que vemos uma “diligência policial” que, após receber informações de que outro assassinato está para acontecer, parte em busca do assassino em série e de sua vítima. Eis que surge o personagem protagonista Sherlock Holmes (vivido pelo ator Robert Downey Jr.), que invade o local do crime juntamente com seu fiel companheiro Dr. Watson (vivido pelo ator Jude Law). Eles impedem o vilão de cometer o assassinato e o prendem, e logo em seguida nos é apresentado sua identidade: Lorde Blackwood, um membro da alta-sociedade britânica que, devido a sua inteligência e predisposição ao mal, começou a cometer assassinatos para chocar a opinião pública. Blackwood é sentenciado à morte e depois de um tempo retorna dos mortos para por em prática seu plano de dominação da Inglaterra que, são impedido por nosso personagem principal e herói Sherlock Holmes e Dr. Watson.

Segundo entrevistas do diretor, esse filme é uma homenagem a um de seus heróis de infância, mas diferente da maioria das adaptações feitas até então, aqui o personagem principal luta artes marciais e deixa evidente seus problemas com drogas. Nas histórias originais impressas, essas informações são secundárias e apresentadas de forma sutil durante os comentários do personagem Watson, enquanto no filme essas mesmas características aparecem de forma mais direta, como, por exemplo, no momento em que Holmes está no meio de uma dedução e o personagem de Watson o questiona o que ele está bebendo, e se ele sabe que “o que está bebendo é usado em cirurgias de olho”. Aqui existe uma referência ao vício de Holmes em cocaína, pois naquela época essa droga era utilizada como anestésico para cirurgias oculares. Nos contos escritos por Conan Doyle, o personagem de Sherlock Holmes é usuário de cocaína como forma de manter seu cérebro ativo enquanto não tem crimes para solucionar. Outra referência importante é o estilo de luta que Holmes utiliza no decorrer do filme: nessa versão de Guy Ritchie, o personagem-título tem um físico mais atlético, é um praticante de várias artes marciais, além de lutar boxe. Nos contos de Conan Doyle, Holmes é praticante de uma luta chamada *Baritsu*, uma arte marcial fictícia criada por Doyle que mistura jiu-jítsu, sumô e judô. Durante o filme, podemos vê-lo participar de competições clandestinas para ganhar dinheiro em cenas que servem como um respiro entre as sequências de ação e ajudam a caracterizar melhor o personagem.

Também chama a atenção a forma como o diretor mostra a cadeia de pensamentos do personagem: primeiro vemos a cena em câmera lenta com Sherlock Holmes narrando cada ação e explicando os resultados e, em seguida, vemos a cena novamente, agora de uma forma muito rápida, para que tenhamos a certeza de que o personagem executou os movimentos do jeito que havia explicado anteriormente. Por ser praticante de artes marciais, Guy Ritchie participou ativamente da construção da coreografia das lutas usando sua experiência em Jiu-Jítsu e outras artes marciais que praticou na infância.

Esse filme pode ser considerado o primeiro *blockbuster*<sup>30</sup> do diretor se levarmos em consideração a quantidade de recursos técnicos que foram empregados (efeitos especiais, animações, etc.), e a receita, que ficou na casa dos US\$200.000,00<sup>31</sup>. Tanto que, para as cenas de luta, foi utilizada uma câmera digital de alta velocidade de captura, para que essas cenas não precisassem ser retrabalhadas na pós-produção.

Estima-se que o orçamento desse filme ficou na casa do \$90 milhões de dólares, o que inclusive valida o uso dos efeitos especiais empregados nas cenas em que vemos a construção de um dos principais cartões postais de Londres: a *Tower Bridge* (**Figura 11**).



**Figura 11:** Vemos a construção da ponte já na primeira meia-hora de filme, no momento em que Holmes se dirige à prisão para falar com Blackwood. Durante todo o filme, vemos mais duas ou três vezes um plano geral da construção da ponte. Esses *inserts* servem como uma antecipação da importância que a ponte terá para a conclusão da história.

<sup>30</sup> Palavra usada para classificar uma obra cinematográfica que teve o emprego de grandes recursos (financeiros e de capital humano), e que também teve grande receptividade do público.

<sup>31</sup> Receita obtida pelo filme após as primeiras semanas de exibição nos Estados Unidos. Fonte: Box Office Mojo

Na vida pessoal, após o divórcio da cantora Madonna, Ritchie começou a namorar uma modelo inglesa chamada Jacqui Ainsley que, em 2011 teve um filho seu chamado Rafael e em 2012 estavam à espera de mais uma criança.

Na vida profissional, a parceria entre os atores Robert Downey Jr. e Jude Law, diretor e o estúdio Warner Bros. rendeu uma sequência, que chegou aos cinemas em janeiro de 2012. Essa história se passa no começo do século XX, às portas da Primeira Guerra Mundial, e se trata de uma adaptação do conto *O problema final* (1893) de Sir Conan Doyle, em que Sherlock enfrenta seu arqui-inimigo Prof. Moriarty. Apesar de uma ligação direta com o conto citado, esse filme também traz referências a outras histórias de Sherlock Holmes, como os livros *O signo dos Quatro* (1890) e *O vale do terror* (1915), e contos como *A faixa malhada* (1892), *O intérprete grego* (1893), *A segunda marcha* (1904), *Os planos do Bruce-Partington* (1908) e *O detetive agonizante* (1913).

No filme *Sherlock Holmes – O jogo das Sombra* (Sherlock Holmes – The game of shadows) vemos o conflito entre a França e a Alemanha se formando, o qual começa com um atentado a bomba e outros problemas que aqueceram os ânimos pré-Primeira Guerra. Vemos também o conflito entre os dois personagens principais: Watson e Holmes. Watson se casa e viaja em lua-de-mel enquanto Holmes fica em Londres e faz investigações tentando descobrir quem é Moriarty (**Figura 12**). Quando finalmente Holmes se encontra com o Professor James Moriarty (vivido pelo ator Jared Harris), recebe algumas ameaças, apesar do respeito mútuo que ambos têm. Com o desenvolvimento do filme vamos percebendo quais são os planos do professor e como ele pretende desencadear uma guerra assassinando o príncipe da Áustria no meio de um baile de gala diplomático na Suíça. Essa tentativa de assassinato que não é bem sucedida por causa de Holmes, o que leva a um último confronto entre os dois personagens, o qual começa com um tenso jogo de xadrez e acaba quando os dois caem nas cataratas de Reichenbach.



**Figura 12:** Muito da estrutura empregada no primeiro filme foi repetida nessa sequência, inclusive alguns enquadramentos. Podemos ver a apresentação dos personagens Sherlock Holmes e Watson (esquerda) e o vilão James Moriarty (direita).

Por conta da bilheteria desse filme, cerca de 500 milhões de dólares, já foi anunciada pelos estúdios a possibilidade de um terceiro filme. Para esse novo projeto, o único nome confirmado até o presente momento é o roteirista que também assina o filme “Homem de Ferro 3”, previsto para estrear em 2013, e cujo o personagem principal é vivido o ator Robert Downey Jr.

Atualmente Guy Ritchie não está trabalhando em nenhuma produção. Existem rumores de novos trabalhos, como um filme sobre a espada *Excalibur*<sup>32</sup> e a refilmagem de um filme clássico americano, mas até a finalização deste texto, nenhuma confirmação.

Podemos perceber que existe uma grande diversidade nas obras do diretor e muitas das referências que ele utiliza estão relacionadas a situações e vivências pessoais desde sua infância até momentos mais atuais, como seu casamento e *hobbies*, além de tentar demonstrar seu ponto de vista da realidade londrina. Para criar uma reflexão sobre as mudanças sociais e econômicas que vêm acontecendo nos últimos tempos, Guy Ritchie aproveita os elementos de linguagem audiovisual para criar narrativas que façam relação com a cidade de Londres e ao mesmo tempo evidenciar seu estilo de direção.

No decorrer do trabalho pretendemos evidenciar a forma como o diretor usa as técnicas de captação, montagem, construção dos personagens, trilha sonora, entre outros elementos, em seus filmes e quais são os impactos que os mesmos

<sup>32</sup> Excalibur significa “aço cortado” e é a lendária espada mágica das histórias sobre o Rei Arthur. Existem duas versões sobre como esta espada chegou as mãos de Arthur: uma versão diz que essa espada estava presa em uma pedra e apenas o Rei verdadeiro de toda a Inglaterra poderia retirá-la de lá; na outra versão, a espada foi entregue à Arthur pela Dama do Lago de Avalon.

geram. Para tanto, na continuação falaremos sobre os gêneros cinematográficos encontrados nas obras de Guy Ritchie e, especialmente no nosso objeto de estudo (dois de seus filmes), e o predomínio de um estilo que remonta a um gênero principal conhecido como filmes de gângsteres.

## 2. O JOGO COM OS GÊNEROS E AS MARCAS AUTORAIS

Podemos classificar como gênero o conjunto de elementos característicos que torna possível a identificação da obra audiovisual pelo espectador. Segundo Edward Buscombe, em seu texto que fala dos gêneros do cinema americano, a noção de gênero começou a ser trabalhada por Aristóteles que, em seus escritos, percebeu a utilização de diferentes técnicas de escrita para cada tema abordado.

“Aristóteles falava de estilos literários em dois sentidos: primeiro, como um conjunto de diferentes grupos de convenções que se desenvolveram historicamente e resultaram em formas particulares, como o satírico, o lírico ou o trágico; segundo, como uma divisão fundamental da literatura em drama, épico e lírico, correspondendo a diferenças capitais na relação entre artista, conteúdo e público.” (BUSCOMBE, 2005, p.304)

No cinema, os gêneros foram aplicados e bem desenvolvidos pelos estúdios de Hollywood durante sua “Era de Ouro”<sup>33</sup>, também conhecido como cinema clássico norte-americano, pois uma boa parte do sistema industrial de Hollywood se baseou na administração de recursos materiais. Ao se especializar em gêneros, os estúdios conseguiram administrar de modo fácil toda a escala de produção. O reaproveitamento de atores, cenários, figurinos e orçamentos, além de maximizar os lucros, criaram uma fácil identificação do público com o conteúdo fílmico. Isso porque, quando o filme é classificado em gênero, o espectador é automaticamente orientado a conhecer antecipadamente ambientação, estilo e, algumas vezes, a ideologia contida no filme. Conforme aponta David Bordwell,

“a razão disso é que o estilo se utiliza de um número limitado de dispositivos, sendo estes regulados como opções alternativas de representação. (...) A ‘invisibilidade’ do estilo clássico hollywoodiano resulta não apenas de dispositivos estilísticos altamente codificados, mas também de suas funções codificadas no contexto do filme.” (BORDWELL, 2005, p.293)

Do ponto de vista narrativo, os filmes possuem um conteúdo semântico que permitem o reconhecimento do estilo. Para David Bordwell, em seu texto sobre normas e princípios narrativos do cinema clássico hollywoodiano, essa narrativa pode ser dividida e estudada como: representação, modo se refere ou confere a

---

<sup>33</sup> Período histórico entre os anos de 1920 e 1950, quando Hollywood viveu seu ápice como centro do entretenimento, se firmando mundialmente como indústria.

significação a um mundo ou conjunto de ideias; estrutura, modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado; e ato, o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor.

“Isso abrangeria considerações sobre origem, função e efeito; o desenvolvimento temporal da informação ou da ação; e conceitos como o de ‘narrador’. É o estudo de ‘*narração*’, a ‘pragmática’ dos fenômenos narrativos.” (BORDWELL, 2005, p.277)

O grande sucesso dos filmes de gênero e sua associação com a cultura pop se dá até hoje pelo prazer estético gerado no espectador e pela possibilidade de antecipar e prever situações nas narrações fílmicas, devido às produções serem sempre variadas e familiares simultaneamente (BUSCOMBE, 2005 p.314).

Essa construção tende a se repetir nos filmes de mesmo gênero, por exemplo, os filmes *noir*<sup>34</sup> são normalmente ambientados a noite, com ruas molhadas e um uso exagerado de espelhos e reflexos em vidros, som de pneus derrapando e motores acelerando, duplicidade de personagens. São elementos que ajudam a compreender a ideia por trás da história (a ambiguidade dos personagens; o clima de mistério; os contrastes da noite, etc.). Em complementaridade a esses aspectos figurativos, a própria estrutura narrativa se repete com grande recorrência. Por exemplo, no melodrama, acompanhamos o conflito originado por um amor impossível; as histórias do gênero *western*<sup>35</sup> propõem o conflito entre lei e arbítrio, inocência e corrupção, civilidade e *fora-da-lei*, com grandes planos abertos dos desertos e pradarias como símbolos de liberdade e aventuras a serem realizadas; entre outras formas e outros gêneros.

“A estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana são na verdade duas das razões para denominá-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas.” (BORDWELL, 2005, p.295)

Vários fatores ocorridos entre meados dos anos 1940 e o início dos anos 1960 provocaram mudanças significativas na produção cinematográfica e conseqüentemente na construção dos gêneros. Podemos citar como exemplos

---

<sup>34</sup> A palavra *Noir* vem do francês e significa negro, por conta do alto contraste entre claro e escuro dos filmes em preto e branco da época de ouro do cinema.

<sup>35</sup> Também conhecido como faroeste, esse tipo de filme conta histórias sobre o desenvolvimento e a expansão territorial americana. Ambientada no interior do País conta com a presença de colonos, donzelas, xerifes e índios.

dessas mudanças a concorrência da televisão, um público mais consciente das estruturas narrativas, a efervescência cultural e política dos anos 1950 e 1960, e a crise de Hollywood provocada pelas leis antitruste norte-americanas. Para sobreviver em meio à crise, Hollywood incorporou mudanças que já estavam sendo valorizadas em outras partes do mundo, como questões autorais que os países europeus estavam retomando. A noção de que autor tem muito a contribuir para os gêneros cinematográficos se tornou mais evidente.

“O artista traz para o gênero suas preocupações, técnicas e capacidades (no sentido mais amplo, um estilo), mas recebe do gênero um padrão formal que dirige e disciplina seu trabalho.”  
(BUSCOMBE, 2005, p.314)

Acabou acontecendo que a forma de produção e o sistema de gêneros tiveram que ser revistos e cada filme passou a ter uma cara própria, mesmo se produzido dentro de uma lógica industrial.

Em seus filmes, Guy Ritchie se aproveita dos elementos de diferentes gêneros para criar, digamos, “combinações narrativas”, e assim demonstrar seu estilo de direção, essas combinações passam por gêneros como a comédia, o horror, o *western* e o principal gênero que é possível perceber em suas obras, aquele que classificaremos como sendo filme de gângsteres.

## 2.1. FILMES DE GÂNGSTERES

Um dos gêneros que surgiu durante o período de ouro do cinema americano, se consolidou e passou por mudanças foi o filme de gângster. As histórias sobre gângsteres propõem conflitos que nos fazem refletir sobre assuntos como inocência e corrupção, sempre levando em consideração seu caráter urbano, e seus principais personagens: os grandes criminosos que impõem suas vontades e leis através do emprego de violência, do medo e das metralhadoras. Uma figura marcante que serviu de base para o gênero foi o mafioso e chefe do crime norte-americano Al Capone<sup>36</sup> – também conhecido por seu apelido *Scarface*<sup>37</sup> –, que

---

<sup>36</sup> Al Capone ou Alphonsus Gabriel Capone, foi um gângster de origem italiana que liderou um grupo de criminosos que controla a venda e contrabando de bebidas alcoólicas para os Estados Unidos durante a Lei Seca. Em 1931 foi condenado à 11 anos de prisão por sonegação de impostos e até hoje Al Capone é considerado o maior mafioso da história dos Estados Unidos.

comandou a venda de bebidas ilegais na cidade de Chicago entre os anos 1920 e 1930.

“Oficialmente um vendedor de antiguidades, Capone se parecia muito com um chefe da máfia e cimentou a imagem popular do gângster vista em Dapper Dan<sup>38</sup>: Ele tinha centenas de ternos caros, roupas íntimas de seda, uma limusine blindada, um iate enorme e logo adicionou a seu portfólio de consumo notável uma mansão em Miami (...) No entanto, estes foram os anos mais sangrenta guerra ao crime da história de Chicago. Todos os cenários que vemos nos filmes realmente aconteceram nas ruas da cidade: bombas em restaurantes, perseguições de carro, execuções sumárias e outras movimentações conduzidas em espaço público.<sup>39</sup>” (HUGHES, 2005, pag. 7)

Sua forma de vestir e comandar o sindicato criminoso serviram de inspiração para a construção de histórias com essa mesma temática. Os primeiros filmes desse gênero, por volta dos anos 1920, contavam a história de bandidos que ascendiam ao poder através da conquista de territórios para vender bebida alcoólica, como por exemplo *Scarface – A vergonha de uma nação* (Scarface) de 1929, filme em que o personagem Tony Camonte ascende ao controle da venda de bebidas alcoólicas em Chicago depois de matar seus oponentes e trair seu chefe. Os filmes de mafiosos trazem uma proposta estética e narrativa de fácil identificação como, por exemplo, os problemas dos grandes centros urbanos como a guerra entre gangues; uma iluminação mais contrastada; ambiguidade dos personagens, sejam os principais ou as mulheres que os cercam; os ternos, gravatas, chapéus e roupas mais sérias que ajudam a demonstrar a notoriedade e poder dos personagens; a predominância e contraste entre claro e escuro na fotografia; a ascensão de algum imigrante ao poder, se tornando chefe do crime organizado, sua queda e a ascensão de outra pessoa; e a complexidade da trama além das cenas de perseguições noturnas que geralmente resultam na morte de um personagem importante. Com o

---

<sup>37</sup> Termo em inglês que significa cicatriz.

<sup>38</sup> Dapper Danny Hogan foi um chefe do crime da cidade de Saint Paul, Minnesota no começo dos anos 1910. Apelidado de “pacificador sorridente”, esse mafioso controlava a polícia local através de pagamento de subornos e a promessa de que, se a polícia os deixassem em paz, nenhum membro da comunidade seria assaltado, sequestrado ou morto.

<sup>39</sup> Livre tradução do texto original: “Officially an antiques dealer, Capone looked very much the part of a Mob boss and cemented the popular image of the gangster as Dapper Dan: he had hundreds of expensive suits, silk underwear, an armoured limousine, a large yacht and soon added a mansion in Miami to his portfolio of conspicuous consumption. (...) However, these were also the years of the bloodiest crime war in Chicago’s history. All the scene setting we see in the movies, often in montage, actually happened on the streets of the city: bombs in restaurants, car chases, summary executions and drive-bys were all conducted in the public arena”.

passar dos anos, essas histórias sofreram pequenas variações, e passaram a incorporar temáticas como grandes assaltos, sindicatos do crime, roubos a bancos, entre outras histórias que pudessem fazer parte desse universo criminoso. Podemos citar como um exemplo dessa nova fase do gênero o filme *O Falcão Maltês* (The Maltese Falcon) de 1941, que conta a história de um detetive particular vivido pelo ator Humphrey Bogart<sup>40</sup>, contratado por uma mulher misteriosa para encontrar sua irmã; quando seu sócio é morto, o caso de investigação (que deveria ser simples), se torna mais complexo com a introdução da procura de uma estátua de um falcão.

Segundo o autor Lloyd Hughes, pesquisadores datam os primeiros filmes do gênero como sendo ainda no período mudo do cinema e nos remete às produções de Griffith,

“Muitos estudiosos assumem que o filme de quinze minutos de Griffith de 1912 é o primeiro de gângster. Mas como aponta Kevin Brownlow em seu livro *Por trás das máscaras da inocência*, na verdade o filme de Griffith é simplesmente o primeiro filme de gângsteres de qualquer importância que sobreviveu.”<sup>41</sup> (HUGHES, 2005, p.23-24)

Independentemente do ano de surgimento do gênero, no final dos anos 1920 Hollywood passou por um período, digamos, muito liberal. Por conta da grave crise econômica de 1929 e os novos tempos pós-guerra o público parecia alheio sobre as questões morais. Conforme a crise ia se agravando, houve um aumento no desemprego, o que causou uma série de problemas sociais, inclusive a prostituição, pois algumas mulheres viam como a única saída vender o próprio corpo. Nas telas de cinema as cenas de nudez, atos de violência e linguajar chulo se tornaram frequentes e corriqueiras. Esse tipo de filme teve seu ápice de popularidade entre os anos de 1929 e 1933. Ao mesmo tempo em que o público lidava com essa liberação, surgiu um movimento em prol da moral e bons costumes cristãos que deu origem a um código de conduta que ficou conhecido com Código Hays.

O Código Hays foi elaborado nos Estados Unidos pelos católicos que, apesar de serem minoria, exerciam grande influência pública. Seu criador, Will Hays,

---

<sup>40</sup> Humphrey Bogart foi um dos grandes atores e galãs da época de ouro do cinema hollywoodiano, protagonizou diversos filmes cujas temáticas remetem aos filmes de gângsteres.

<sup>41</sup> Tradução livre do texto original: “Many people assume that D.W. Griffith's fifteen-minute film (1912), is the first gangster movie. It wasn't. As Kevin Brownlow points out in his excellent book *Behind the Mask of Innocence*, Griffith's *Musketeers* is simply the first gangster film of any importance to survive.”

era advogado e presidia a Associação de Produção e Distribuição de filmes da América (MPPDA)<sup>42</sup>, estava tão convencido da má influência que os filmes de Hollywood exerciam sobre a sociedade americana que elaborou uma série de regras que dividiam e classificavam os filmes em duas categorias: a dos filmes proibidos que continham cenas de nudez, miscigenação, perversões sexuais, tráfico de drogas, escravidão branca, casais na mesma cama, genitália infantil, ofensa a crenças religiosas, entre outros itens que pudessem ferir a moral pública; e a lista dos filmes que precisavam de certa atenção especial por conter execuções legais, vulgaridades, roubos de trens e coisas mais brandas, mas que ainda poderiam apresentar algum perigo.

"O ano de 1934 foi quando tudo mudou. A era de ouro acabou por uma série de razões, entre elas a legião da decência, criada pela Igreja Católica, ressaltava a condenação eterna sobre todos os infelizes que vissem os 'filmes condenados'."<sup>43</sup> (HUGHES, 2005, p.31)

Esse código foi aprovado pela MPPDA em 1930, mas apenas entrou em vigor três anos depois, por meio de um movimento liderado pela Liga de Decência Católica Romana nos EUA, com o intuito de moralizar Hollywood. Sob a pena de multa e a proibição da exibição dos filmes, os diretores e qualquer pessoa envolvida na produção eram indiretamente obrigados a seguir tal código de censura ou ficariam fora do circuito comercial de cinema. Esse código causou um tremendo impacto na produção cinematográfica de Hollywood e, principalmente, nos filmes de gângsteres, por conta do excessivo uso de violência, inclusive modificando toda a temática por trás das histórias.

"Nos primeiros anos da década de 1930, os gângsteres já nasciam gângsteres, não eram fabricados, mas no final da década assaltantes de bancos e contrabandistas já não eram mais sociopatas e sim excluídos da sociedade. E não importava o quanto eles tentassem se endireitar, seus destinos já estavam traçados: morte pela cadeira elétrica, serem caçados pelas florestas ou morrer nos degraus da igreja. Assim, a década acabou transformando os gângsteres em

---

<sup>42</sup> A sigla é referente ao nome original em inglês: *Motion Picture Producers and Distributors of America*.

<sup>43</sup> Tradução livre do texto original: "1934 was the year when everything changed. The golden age came to an end for a number of reasons: the Legion of Decency was set up by the Catholic Church who threatened eternal damnation on those unfortunates who saw 'condemned' films."

uma coisa para ser lamentada e não glamourizada e temida.”<sup>44</sup>  
(HUGHES, 2005, pag. 33)

Com o passar dos anos os filmes com a temática que pudessem envolver gângsteres e foras-da-lei deixaram de relacionar tais temas com a sociedade e passaram a focar em comportamentos individuais que pudessem ser explicados pela psicologia. Em meados dos anos 1950, esses filmes evoluíram do individual para trabalhos em equipe e sindicatos que geralmente envolviam a história de um policial (ou promotor ou herói solitário), que travava uma batalha pessoal contra o rei do crime por conta da morte de um ente querido pois, no decorrer do filme, descobríamos que a morte desse ente apenas aconteceu porque o mafioso tinha uma grande influência que se estendia até as forças policiais. Um dos filmes que podemos citar como exemplo é *Império do Crime* (The Big Combo) de 1955, que conta a história de um policial obcecado que investiga o chefe da máfia Mr. Brown, e suas incursões contra o mafioso acabam colocando em risco a vida de sua namorada.

“Os filmes de roubo estavam mais preocupados com as vidas e personalidades dos ladrões, os filmes de sindicatos se preocupavam com seus sombrios capangas jogando pombos correio de edifícios altos, uma voz anônima fazia ameaças por telefone, ou a ameaça vermelha. Ambos os filmes falavam de forças além do controle do protagonista: o destino e a política. E nesta época os gângsteres de verdade finalmente emergiram das sombras e receberam seu nome verdadeiro (isso quando não se tratava de um retrato fiel dos fatos de sua vida).”<sup>45</sup> (HUGHES, 2005, p.39)

Segundo Hughes, as investigações promovidas pelo Senador Estes Kefauver<sup>46</sup>, em sua grande maioria televisionadas, levaram para o espectador comum como os criminosos se organizavam e o quão complexa era a cadeia de comando. Ao mesmo tempo, o Código Hays começou a perder forças e os diretores

---

<sup>44</sup> Tradução livre do texto original: “In the early 1930s gangsters were born and not made, but by the close of the decade bank robbers and bootleggers were no longer sociopaths but the socially excluded. And no matter how much they tried to go straight, their paths were set: death by electric chair, being hunted down in the woods, or dying on the steps of a church. Thus the decade ended not with the gangster being feared or glamorized, but being pitied.”

<sup>45</sup> Tradução livre do texto original: “The heist movie was usually concerned with the lives and personalities of the thieves, the syndicate film with the shadowy henchmen throwing stool pigeons off high buildings, the anonymous voice making threatening phone calls, or the Red Menace. Both were about forces beyond the control of the protagonist: one was fate, the other political. And in this decade the real-life gangster at last emerged from the shadows, finally given his real name (if not an accurate portrayal of the facts of his life).”

<sup>46</sup> Carey Estes Kefauver foi um senador que presidiu a comissão do Senado contra o crime organizado nos anos 1950.

começaram a lançar filmes sem a aprovação da censura, o que fez com que o código ficasse cada vez mais fraco até seu total desuso nos anos 1960.

No final dos anos 1950, o lançamento do filme de Jean-Luc Godard *Acosado* (*À bout de souffle*) mostrou que os filmes desse segmento poderiam ser trabalhados de outra forma. Hughes afirma que Godard construiu um tipo de cinema que fala sobre a arte de se fazer cinema, mas ao mesmo tempo se divorciou dos arquétipos e conotações sociais ou contextos históricos, como era feito até então (2005, p.44).

Segundo Alfredo Manévy em texto que discute a *Nouvelle Vague*<sup>47</sup>, esse movimento foi o primeiro a ser produzido com base em um interesse pela memória do cinema (2006, p.224). Quando o autor cita Godard e o filme de estreia *Acosado*, ele afirma que:

“Em *Acosado*, se o romântico ladrão de automóveis Michel olha para Humphrey Bogart com a familiaridade de um parente de sangue, isso se dá em razão da enxurrada de filmes norte-americanos que, assim como outros produtos, passaram a povoar o universo cultural francês nos anos em que a França se empenhava na reconstrução e retomada econômica sob a égide de investimentos estrangeiros. Mas Michel é o primeiro a sentir o peso da contradição desse ‘autêntico consumo’.” (MANÉVY, 2006, p.224)

O movimento cinematográfico ao qual Godard e seu filme faziam parte utilizava as ruas de Paris como cenário, se opondo ao cinema de estúdio e cenários, o que traz um aspecto visual novo e exige o uso de outros tipos de aparatos tecnológicos para a captação das imagens e dos sons do filme. *Acosado* é todo construído de forma fragmentada, ora evidenciando os cortes de câmera, ora evidenciando longos diálogos em plano-sequência. Além de trabalhar as referências a filmes clássicos hollywoodianos.

Do começo dos anos 60 em diante, outros filmes vieram depois dessa nova onda estilística e alteraram a forma como o público via os mafiosos em geral. O gênero sofreu algumas variações, de filmes de gângsteres se tornaram filmes sobre a máfia. Filmes como *Bonnie e Clyde*, do diretor Arthur Penn de 1967, que mostra a

---

<sup>47</sup> Movimento artístico cinematográfico francês do final dos anos 1950 que levou às telas as expectativas e frustrações de uma geração de jovens crescidos no meio da Guerra Fria, numa Europa pós-Segunda Guerra sem inocência e massificada de imagens do cinema, publicidade e a recém-consolidada televisão.

vida de um casal de ladrões de banco que, entre um roubo e outro, fogem da polícia de forma muito arriscada; *O Poderoso Chefão* (The Godfather) do diretor Francis Ford Coppola, produzido em 1972 com baixo orçamento (comparado a outros filmes do mesmo período), mas com uma trama que humanizou a figura do grande chefe do crime Don Corleone e se tornou um dos filmes de maior sucesso comercial até os dias de hoje; e o *Golpe de Mestre* (The Sting) de 1973 que ganhou um Oscar de melhor filme depois de contar a história de um trapaceiro e a arte de um verdadeiro golpe bem sucedido, entre outros filmes.

“O gângster é definido pelo mundo moderno; ele se torna quem é tomando a cidade e colhendo as recompensas, indo para as boates mais caras e restaurantes extravagantes. Ele faz dinheiro operando nas sombras da cidade, no recanto das drogas ou becos escuros. Diferente de qualquer um, o gângster pode viver na alta sociedade ou no submundo. Como Colin McArthur<sup>48</sup> dizia, o local é tão importante que a palavra ‘cidade’ aparece em vários títulos. E essa ligação se torna mais evidente em filmes cujo bandido está em fuga.<sup>49</sup>” (HUGHES, 2005, p.220-221)

Outro filme emblemático para o gênero e que não pode deixar ser mencionado é *Os Intocáveis* (The Untouchables) de 1987 do diretor Brian de Palma. Nessa produção, um retorno ao filme de gângster, o diretor conta a história da queda do grande chefe do crime Al Capone do ponto-de-vista de Elliot Ness (policia responsável por essa queda). Todo o filme se ambienta na Chicago dos anos 1930 e utiliza os elementos clássicos do gênero, que vão desde as roupas características até a música bem marcada, evidenciando momentos de tensão, mas o curioso é como Brian de Palma traz para dentro da história elementos inerentes de outro gênero hollywoodiano, o *western*. Em determinada sequência do filme vemos Elliot e seus companheiros cavalgando entre a fronteira dos Estados Unidos com o Canadá atrás dos bandidos como se estivessem em uma perseguição de índios.

---

<sup>48</sup> A pessoa a quem Hughes se refere nessa citação, Colin McArthur, é um escritor inglês cujos livros tratam de personagens do submundo urbano.

<sup>49</sup> Texto livremente traduzido do original: “The mobster is very much defined by the modern world; he becomes who he is by taking over the city, and reaping its rewards by going to the most expensive nightclubs and the swankiest restaurants. But he makes his money by operating in the shadowlands of the city, the drug den or the speakeasy, the dank alley or the dive. Unlike anyone else, the gangster inhabits both high society and the underworld. As Colin McArthur has pointed out, the locale is so important that the word ‘city’ appears in several titles. This connection between the gangster and the city becomes apparent in film where the protagonist is on the run.”

Todos os filmes citados até aqui nos mostram como esse gênero, mesmo tendo características próprias muito bem definidas, consegue aglutinar informações inerentes a outros gêneros e mesmo assim se manter fiel as suas origens. Por mais que o gênero dos filmes de gângsteres tenha nascido e se desenvolvido nos Estados Unidos, muitos diretores internacionais criaram histórias em que o papel do criminoso segue o arquétipo dos gângsteres americanos, mas com uma proposta mais global, e é dentro desse cenário que podemos inserir os filmes produzidos pelo diretor britânico Guy Ritchie.

Em seu livro sobre filmes de gângsteres, Lloyd Hughes dedica alguns parágrafos ao primeiro filme de Ritchie *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes*, mas também deixa claro sua desaprovação pelo estilo de direção do filme.

“No outro lado do mundo, num planeta estilístico completamente diferente, o Reino Unido ficou todo ‘*mockney*<sup>50</sup>’ depois do sucesso do filme *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* (1998) de Guy Ritchie. Seus personagens pouco se assemelham com qualquer gângster de verdade e todos provêm de clichês como *Italian Job* (1969), *Performance* (1970), *Get Carter* (1971) e *The Long Good Friday* (1980). A sensação geral é a de um tipo de caricatura de ação. O sucesso fenomenal do filme demonstrou um certo espírito de época infeliz, em que os criminosos foram solenizados em revistas femininas, biografias e autobiografias. O fato de *Jogos, trapaças* ser escrito e dirigido por um ex-aluno de escola pública que foi criado na mansão de seu padrasto, em Shropshire, não é insignificante; este foi um período em que os jovens de classe média e média-alta adotaram o discurso e os maneirismos dos rapazes de East End<sup>51</sup> – ou melhor, uma ideia midiaticizada disto. Como o escritor Mark Simpson perceptivamente comentou, invejar a pressuposta falta de autoconsciência, o físico sexy, a desimportância com o mundo ao redor, o senso inabalável sobre si mesmo, e acima de tudo, a autenticidade do garoto pobre inglês, se tornou a tendência cultural dominante na Grã-Bretanha. O “novo garoto” foi muito mais que apenas um filme, ele se tornou um guia de estilo. Ele foi rapidamente seguido por outro filme do diretor, *Snatch* (2000), assim como *Shooters* (2002), *Love, honour and Obey* (2000) e *Shiner* (2000).<sup>52</sup>” (HUGHES, 2005, p.60)

<sup>50</sup> Termo em inglês que mistura as palavras “mock” (zombar) e “cockney” (dialeto londrino) usado para ironizar pessoas de classe média-alta que imitam a forma de falar dos operários londrinos

<sup>51</sup> Região leste de Londres e ao norte do Rio Tâmisa onde se concentram as pessoas pobres da cidade.

<sup>52</sup> Texto livremente traduzido do original: “On the other side of the world, and on a whole different planet stylistically, the UK went all mockney following the success of Guy Ritchie’s *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998). Its characters bore little resemblance to any real gangsters and the whole was a compendium of clichés from *Italian Job*, *Performance*, *Get Carter* and *The Long Good Friday*. Its overall feel was akin to some kind of action cartoon. The phenomenal success of the film demonstrated that it had tapped into an unfortunate Zeitgeist in which criminals were celebrated in lad

Durante seu texto, fica clara a preferência do autor por outro diretor contemporâneo de Ritchie: Quentin Tarantino, cuja temática de trabalho é similar. Quentin Tarantino é um diretor, ator e roteirista de cinema norte-americano que ganhou fama após o lançamento de seu primeiro filme *Cães de aluguel* (Reservoir Dogs) em 1992. Tarantino participou da efervescência de filmes independentes norte-americanos dos anos 1990 e, desde então, vem produzindo filmes conhecidos por seus roteiros não-lineares, temáticas que envolvem muita violência e longo diálogos.

### **2.1.1. Produção atual dos filmes de gângsteres e o sistema de produção britânico**

Muito já foi escrito sobre a forma e os tipos de histórias que Quentin Tarantino faz<sup>53</sup>. Em sua análise, Lloyd Hughes tende a dizer que os filmes dos dois diretores são diferentes, e que a forma como Tarantino conduz suas histórias é superior à condução narrativa de Ritchie sem ao menos analisar as histórias e suas lógicas de produção, contexto e período ao qual os diretores se inserem. Hughes abre espaço e analisa o primeiro filme de Tarantino usando diversos adjetivos positivos, enquanto que os filmes produzidos por Guy Ritchie na mesma época recebem algumas poucas linhas que, ainda por cima, são carregadas de desdém que apontam muito mais uma questão de gosto por parte de Hughes quanto à condução de filmes de Tarantino, do que uma análise mais aprofundada e criteriosa quanto a estilo de direção.

David Bordwell fala em livro sobre a poética do cinema que um diretor se destaca do outro não pela temática abordada e sim pelo estilo adotado para resolver os problemas comuns apresentados,

---

mags, biographies and autobiographies. The fact that *Lock, Stock* was written and directed by an ex-public schoolboy who was brought up in his stepfather's baronial mansion in Shropshire is not insignificant; this was a period in which middle- and upper-class young men adopted the speech and mannerisms of East End wide-boys – or rather their mediated idea of them. As writer Mark Simpson has perceptively commented, envy of the working class lad's imagined lack of self-consciousness, his sexy physicality and ease-in-the-world, his unshakeable sense of who and what he is, and above all his authenticity, had become the dominant cultural trend in Britain'. The 'New Lad' was more than just a movie, it was a style guide. It was quickly followed by the director's own *Snatch* (2000) as well as *Shooters, Love, honor and Obey, Shiner* (...)."

<sup>53</sup> Vale destacar o livro *O Cinema de Quentin Tarantino*, de Mauro Baptista (2010), fundamental para se compreender o cinema feito por Tarantino.

“Condições de trabalho criam problemas em comum; a personalidade do diretor os resolve de forma diferente e sutil e nos revela um propósito e atitude. Mais uma vez, o estilo – um rico conjunto de escolhas que envolvem o trabalho de câmera e luz, a performance e o corte – se tornam o centro de nossa referência.<sup>54</sup>”  
(BORDWELL, 2008b, p. 260)

Desde sua primeira produção, o já citado *Cães de Aluguel* de 1992, Quentin Tarantino dirigiu até o momento sete longas-metragens, todos escritos por ele. Esses filmes partem da estrutura narrativa *multiplot*, envolvem muita violência e cenas sangrentas, humor negro, trilha musical pop e, acima de tudo, Tarantino usa referência de outros filmes para construir suas obras audiovisuais, referências explícitas e diretas. Ele usa elementos do cinema para falar de cinema, especialmente de filmes tidos com *Cult*<sup>55</sup> pelo grande público americano. Outra informação que marca os filmes de Tarantino é o uso dos diálogos: o diretor prefere trabalhar com histórias cujos personagens podem passar longos momentos conversando sobre os mais diversos temas – espaço que fica aberto para improvisos por parte dos atores – enquanto a condução de câmera de Tarantino evidencia tais momentos para deixar claro para o espectador o tempo real dessa ação e não o tempo fílmico baseado no uso de elipses<sup>56</sup>.

Já as referências utilizadas por Guy Ritchie partem de experiências pessoais e informações sobre o cotidiano londrino. Os diálogos em seus filmes também têm uma grande importância mas a aposta de Ritchie está na fragmentação das falas e no uso de elipses e do narrador como apoio para acelerar a história, demonstrando inclusive um outro sistema de produção que difere do sistema utilizado por Tarantino. A lógica de produção ao qual o diretor americano se insere é baseada no sistema dos estúdios, em que a produção de um filme depende de aprovação e verbas para produção provenientes da iniciativa privada – no caso o estúdio de cinema que estiver envolvido na produção. Já a lógica de produção ao

---

<sup>54</sup> Tradução livre do texto original: “Craft conditions create shared problems; directorial personalities solve them in ways that reveal subtle differences of purpose and attitude. Once more, style – a rich ensemble of concrete choices about camerawork and lighting, performance and cutting – becomes the center of concern.”

<sup>55</sup> Filmes Cult são aqueles filmes, muitas vezes de baixo orçamento de produção, que mantêm certa quantidade de fãs, mas não o suficiente para serem considerados sucessos comerciais. Geralmente são filmes que atraem um público mais segmentado.

<sup>56</sup> Elipse é o ato de suprimir os tempos mortos, ou seja, informações que podem ser facilmente completadas pelo espectador. Essa escolha de planos e de parte das ações ajuda a construir o ritmo e intenção de um filme.

qual as obras de Guy Ritchie se insere é uma lógica de menor porte e regional – com exceção aos dois últimos filmes (Sherlock Holmes e Sherlock Holmes 2) que foram produzidos com subsídios de um grande estúdio. A indústria cinematográfica britânica adota certas políticas e regras para se desenvolver e, ao mesmo tempo, se proteger do domínio americano sobre o mercado cinematográfico local. Uma delas é a diferenciação de produção, segundo Andrew Higson,

“(...) há o esforço para produzir um cinema distintamente britânico, explorando tradições e a identidade cultural. Em razão do relativamente pequeno mercado doméstico, e sua correlação com considerações orçamentárias, as indústrias cinematográficas adotaram essa estratégia de novo, especializaram-se em produzir para nichos de público, como o público regional da classe trabalhadora ou o mercado de filmes de arte.” (HIGSON, 2007, p.69)

E é nesse sistema de produção que Guy Ritchie se insere, um lugar cuja lógica de produção depende de financiamento de agências britânicas como, por exemplo, a *UK Film Council*<sup>57</sup> ou o *British Council*<sup>58</sup>, o que se diferencia do modelo americano, pois muitos dos filmes produzidos nos Estados Unidos se apoiam em financiamentos privados e cotas de patrocínio.

“O significado do termo ‘origem’ é que o filme deve ter uma forte relação com pelo menos um país da Europa. Os instrumentos legais, pelos quais os diferentes sistemas de apoio se baseiam, fornecem mais detalhes sobre o tipo de ligação com a origem que é exigida, assim como o número de países que fazem parte da Europa.” (HIGSON, 2007, p.46)

O sistema de produção britânico se apoia em leis de incentivo governamentais, medidas políticas e financiamentos provenientes do setor de televisão, conforme Higson, que afirma serem poucos os filmes britânicos produzidos sem nenhuma participação da televisão (2007, p.62). O cinema britânico de hoje é apoiado pela televisão pública, e esse apoio oferece ajuda na distribuição e divulgação desses filmes tanto em salas de cinema nacionais, como também em salas por todo o mundo.

---

<sup>57</sup> Segundo Teresa Turégano, a UK Film Council é uma agência estratégica de cinema apoiada pelo governo do Reino Unido. Suas principais metas são estimular a competitividade da indústria e cultura britânica, tornando-as vibrantes e bem-sucedidas; e promover a mais ampla compreensão e apreciação do cinema, por meio das regiões e países do Reino Unido.

<sup>58</sup> O British Council é uma organização pública de diplomacia cultural cuja proposta é promover as obras produzidas no Reino Unido e do Reino Unido para outros países.

Podemos citar como exemplo dessa prática de incentivo o primeiro longa-metragem de Ritchie. Como citado anteriormente, seu primeiro filme deu origem a uma série de TV de sete capítulos chamada *Lock, Stock... the TV serie*, fruto do acordo firmado entre o diretor e seus patrocinadores para que o filme pudesse ser produzido. Todos os filmes de Guy Ritchie tentam explorar histórias que se passam dentro do universo britânico em diferentes épocas. Segundo o pesquisador Mauro Baptista, o cinema britânico pós-anos 1980 tem um caráter mais político e reflexivo sobre as mudanças industriais e capitalistas da nação,

“As mudanças acontecidas na Inglaterra governada por Margaret Thatcher – fechamento de fábricas, privatização de serviços públicos e transformação de Londres numa das capitais do mercado financeiro mundial –, somadas ao confronto que ofereceram à sua política a televisão pública, o teatro, a cultura operária britânica, a crítica marxista, entre outros, geraram as bases do cinema político complexo, direto e feroz.” (BAPTISTA, 2008, p.74)

É a vivência dessas transformações que tornam as obras de Guy Ritchie cheias de nuances, e não podem ser encontradas nas mãos de outros diretores que não tenham nascido e trabalhado na Inglaterra, mesmo que essas produções sejam desenvolvidas em coproduções, como é o caso dos dois filmes baseados no personagem de Sherlock Holmes. Esses filmes não foram produzidos com o apoio de incentivos governamentais, pois têm a aprovação e capital do estúdio de cinema Warner Bros., mas mesmo assim mantêm a temática e condução narrativa que o diretor apresenta em seus filmes anteriores.

Um outro diretor britânico contemporâneo a Guy Ritchie e que faz uso das leis de incentivo inglesa é Danny Boyle, mas, diferente de Ritchie, sua parceria com os estúdios Hollywood começou cedo, o que lhe proporcionou uma nova perspectiva de produção e filmes cujas temáticas não apresentassem uma ligação direta com suas raízes britânicas.

Daniel “Danny” Boyle é um diretor e produtor britânico que ficou mundialmente conhecido por dirigir filmes que abordassem assuntos do cotidiano britânico como as drogas, a política, a televisão, os conflitos entre Irlanda e Inglaterra entre outros temas de forma direta, crua e com alguns elementos fantásticos que pontuam seu discurso. Boyle começou sua carreira trabalhando na televisão em 1982, quando era produtor da afiliada irlandesa do canal britânico BBC.

Em 1995, produziu seu primeiro longa-metragem com os incentivos do *Channel 4*, chamado *Cova Rasa* (*Shallow Grave*), seguido no ano seguinte por *Trainspotting*<sup>59</sup>, baseado no livro com o mesmo nome do escritor Irvine Welsh, e também produzido com recursos do programa de financiamento promovido pelo *Channel 4*. Depois do sucesso dessas duas produções, se mudou para os Estados Unidos e começou a produzir filmes para os grandes estúdios de Hollywood, aproveitando também financiamentos britânicos nessas produções. Ao todo Danny Boyle já produziu 10 longas-metragens, e cada um dos filmes aborda um tema, um estilo e gênero cinematográfico diferente, que vão desde filmes de aventura, como é o caso de *A Praia* (*The Beach*) produzido nos anos 2000; filmes de terror envolvendo zumbis como é o caso do filme *Extermínio* (*28 Days Later*) produzido em 2002; filmes de ficção científica como é o caso do filme *Sunshine* de 2007; até chegar nos filmes indianos, referências claras e diretas que o diretor usou para produzir o filme *Quem quer ser milionário* (*Slumdog Millionaire*) de 2008, pelo qual ganhou o Oscar de melhor diretor.

Assim como Tarantino, existe uma comparação entre Danny Boyle e Guy Ritchie, principalmente por conta de suas origens serem tão próximas e os elementos que Boyle usou para produzir *Trainspotting* se assemelham com alguns elementos que Ritchie usou para produzir o filme *Jogos, Trapaças e dois canos fumegantes*, como é o caso da trilha sonora *pop*, o universo inglês e situações do submundo britânico vivido pelos personagens principais e a abordagem ao assunto drogas. Apesar das semelhanças apontadas, acreditamos que elas acontecem por conta do ambiente onde os dois diretores foram criados e começaram a trabalhar, e a comparação para por aí, pois nenhum dos outros filmes produzidos por Boyle volta a se assemelhar aos filmes produzidos por Ritchie, seja pela temática ou construção.

Retomando o assunto das construções narrativas, uma coisa que Hughes deixa patente é o fato de que Tarantino, Guy Ritchie, Danny Boyle e uma série de outros diretores contemporâneos aos três fazem um cinema que não precisa se apoiar em um único conceito e uma forma narrativa, é justamente o acúmulo de

---

<sup>59</sup> Esse filme conta a história de um grupo de amigos viciados em drogas que vive em Edinburg na Escócia durante os anos 80.

informações que ajuda a construir as histórias. Alguns autores como Renato Luiz Pucci Jr. falam dessa construção e a classificam como cinema pós-moderno,

“Pós-moderno passou a ser utilizado, desde meados dos anos 80 como elogio ou insulto em relação a todo filme que agradasse ou desagradasse a quem falava ou escrevia. Estava em crise o uso do conceito que, como em qualquer caso de abuso conceitual, ao ser utilizado indiscriminadamente, passou a ter utilidade nula. Por outro lado, a mesma designação foi também atribuída a filmes que desconcertavam a crítica.” (PUCCI, 2006, p.363)

Justamente pela mudança de sensibilidade que vivemos hoje e o acúmulo de informações pelo qual somos bombardeados todos os dias, em nossa época tudo é contemporâneo, mas nela convive o tradicional, o moderno e o pós-moderno (PUCCI, 2006, p.361-362). A atribuição de uma classificação como pós-moderno pode ser utilizada para fugir de uma categorização única e Pucci usa palavras de David Harvey<sup>60</sup> para explicar essa rápida evolução e o caos que a mesma gera,

“O caos de signos, de mensagens e significações concorrentes sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética do pós-moderno. Uma das características da pós-modernidade, a instabilidade absoluta de todos os referenciais, produziria o retrato de uma supermetrópole mergulhada no caos.” (HARVEY apud PUCCI, 2006, p.367)

Mesmo sem uma linha ideológica definida, não podemos afirmar que essa vertente não questiona e discute temas atuais. Os diretores inseridos na pós-modernidade, como é o caso de Guy Ritchie, estão longe de serem despolitizados, uma vez que em muitos de seus filmes ficam transparentes elementos relacionados a lutas sociais. O pós-modernismo se presta a lutar contra a discriminação social, ainda que nele tudo seja mais “uma questão de performance cinematográfica que de objetividade na representação” (PUCCI, 2006, p.376).

Essa performance ao qual se refere o autor tem muito a ver com o sentimento de jogo que o filme nos proporciona, um jogo estabelecido entre o diretor e seu espectador. O filme oferece para o espectador elementos de entendimento que vão além do que é apresentado na tela, ele estabelece relações entre o mundo fílmico e o mundo histórico ao qual está inserido. Existe um cruzamento entre o fazer cinema (como uma forma própria de modelar o espaço, tempo e movimento) com a

---

<sup>60</sup> David Harvey é um antropólogo e geólogo que escreveu diversos livros discutindo as relações sociais e problemas urbanos.

indústria de filmes. Como um bom exemplo desse cruzamento podemos citar um trecho do filme *Jogos, Trapaças...* em que, depois de um plano bem sucedido, Eddy e seus amigos ficam sentados na beira de um bar conversando a respeito de filmes de gângsteres de grande sucesso, e o principal filme comentado é *Scarface* do diretor americano Brian de Palma, produzido em 1983. O filme citado se trata de um remake de um filme com o mesmo nome de 1929, *Scarface – A vergonha de uma Nação* e conta a história da ascensão de um criminoso ao poder quando se torna o grande chefe das drogas, mas por conta dos envolvimento amorosos e a ganância, o personagem principal acaba sofrendo um final nem um pouco agradável.

Guy Ritchie traz muito das referências dos filmes de gângsteres para suas histórias, não só quando cita uma obra ou diretor que faz parte do gênero, mas também quando utiliza elementos inerentes desse gênero para construir suas histórias. Podemos elencar aqui alguns elementos como: a iluminação marcada cheia de nuances e contrastes que destacam os personagens; a forma de se vestir dos personagens que, mesmo não se tratando de “ternos Armani” tem um padrão bem definido e demonstra o caráter urbano dos filmes; praticamente todos os filmes de Ritchie se passam no submundo do crime e ações ilegais por parte dos personagens principais – com exceção do *Destino Insólito* –, e todos os filmes têm o emprego de armas de fogo para impor respeito e poder dos chefes do crime organizado.

Nos próximos capítulos trabalharemos melhor esses elementos quando estivermos analisando dois filmes considerados centrais da filmografia de Ritchie: *Snatch – Porcos e diamantes* e *RocknRolla – A grande roubada*.

### 3. SNATCH – PORCOS E DIAMANTES

O longa-metragem *Snatch – porcos e diamantes* é o segundo trabalho cinematográfico de Guy Ritchie. Produzido em 2000, ele conta duas histórias que começam em paralelo e se cruzam na metade do filme: temos a história do roubo de um diamante do tamanho de um punho humano e os desdobramentos desse roubo, e a história de uma luta de boxe clandestina envolvendo altas apostas e um grupo de ciganos.

A primeira história começa com o roubo do diamante de uma joalheria judia na cidade belga *Antwerp*, realizado por um grupo de ladrões russos liderado pelo americano *Frank four fingers* (vivido pelo ator Benicio Del Toro). Após vermos o assalto acontecer, descobrimos que o roubo foi encomendado por um empresário também americano chamado *Avi Denovitz* (vivido pelo ator Denis Farina). Frank deveria roubar o diamante e levá-lo diretamente para Nova York, mas faz uma parada de dois dias em Londres (**Figura 13**).



**Figura 13:** Vemos o personagem de Frank (esq.), um ladrão viciado em jogos e apostas e o personagem de Avi (dir.), um comerciante de diamantes americano que encomenda o roubo.

O próximo personagem apresentado se chama *Doug ‘O Cabeça’ Denovitz* (vivido pelo ator Mike Reid). Primo de Avi, Doug é dono de uma grande joalheria em Londres onde vende pedras preciosas, mesmo que roubadas, e o contato de Frank na cidade. Doug ficou incumbido de receber de Frank algumas pedras preciosas e depois se certificar que Frank embarcasse para Nova York, mas durante o trajeto do diamante até os Estados Unidos, os russos envolvidos no assalto decidem roubar o diamante de Frank. Um dos ladrões entra em contato via telefone com seu irmão que vive em Londres, o personagem chamado *Boris ‘the blade’* (vivido pelo ator Rade Serbedzija), para que ele roubasse o diamante sem deixar transparecer que

se trata de uma traição – nesta sequência vemos a ação acontecer com a tela dividida. Assim como seu irmão na Bélgica, Boris também trabalha com assaltos e assassinatos ocasionalmente, mas seu trabalho principal consiste no comércio de armas de fogo para os bandidos locais (**Figura 14**).



**Figura 14:** Do lado esquerdo vemos Doug conversando com Avi ao telefone após o roubo e do lado direito vemos Boris comercializando suas armas. Em seguida o momento em que Boris recebe a ligação de seu irmão.

Boris cria um plano que consiste em simular um assalto a uma agência de apostas no exato momento em que Frank estivesse lá dentro, assim ninguém suspeitaria de que, na verdade, a intenção era roubar o diamante que Frank carregava. Sendo assim, Boris decide contratar um grupo de ladrões para fazer o serviço, momento em que é apresentado um trio de ladrões conhecidos pelos nomes de Sol, Vinny e Tyrone (**Figura 15**). Sol (personagem vivido pelo ator Lennie James) é dono de uma loja de penhores no centro de Londres e Vinny (vivido pelo personagem Robbie Gee) é seu amigo e sócio. Após fechar uma venda com um grupo de ciganos, Vinny retorna à loja com um “presente” dos ciganos: um cachorro. Quando Boris contrata a dupla para o trabalho, eles veem a necessidade de chamar um amigo para pilotar o carro de fuga, quando é apresentado o personagem Tyrone (vivido pelo ator Ade).



**Figura 15:** Na figura da esquerda vemos o trio de ladrões liderado por Sol (à direita do quadro) é dono de uma loja de penhores no centro de Londres, ele e seus amigos, Vinny (a esquerda do quadro) e Tyrone (centro) são contratados para roubar Frank. E na figura da direita, vemos o cachorro que servirá inclusive como elo de ligação entre as histórias.

O cachorro tem grande importância, pois o animal se torna uma das peças-chave da trama e faz com que as duas histórias se cruzem no decorrer das ações. Há outros animais no filme, como é o caso da fazenda de porcos, mas falaremos a respeito mais adiante.

Durante o assalto a agência, vemos o quanto o trio é atrapalhado e fazem tudo errado. Eles só conseguem pegar Frank, no final das contas, porque tiveram sorte. Depois do sequestro vemos Doug contando a seu primo Avi sobre o sumiço de Frank e que tudo aconteceu enquanto ele fazia apostas, e Avi decide ir pessoalmente para Londres encontrar Frank e buscar seu diamante. Para deixar clara a reação de Avi a essa notícia e a agilidade com a qual ele chega a Londres, o diretor usa do recurso da tela dividida ao meio, situando em ambos os lados quem é quem, onde fisicamente eles estão e o aumento da tensão entre os dois personagens (a linha que divide as duas telas se movimenta direcionando nosso olhar para o personagem que tem a fala mais importante no momento da discussão). O autor David Bordwell afirma, em seu texto sobre a poética do cinema, que a escolha estética que um diretor faz na hora de demonstrar as ações dos personagens, principalmente em situações de conversa por telefone é o que ajuda a definir seu estilo de direção,

“Todas as táticas que mencionei até o momento – corte na transversal, tela dividida, a eliminação de um som ou o acréscimo de um som para o espectador – são escolhas estilísticas, mas inevitavelmente são também escolhas narrativas. Elas moldam qual

informação recebemos e como as recebemos.<sup>61</sup>” (BORDWELL, 2008b, p. 97)

Logo em seguida, o diretor usa a montagem fragmentada<sup>62</sup> para demonstrar a chegada de Avi em Londres (Figura 16).



**Figura 16:** A cena da discussão começa mostrando a tela dividida e plano detalhe dos pés de Doug (esquerda) e Avi (direita). O uso das meias e da caneta simboliza a localização geográfica dos dois no momento da conversa. Conforme a conversa vai se

<sup>61</sup> Tradução livre do texto original: “All of the presentational tactics I’ve mentioned – crosscutting, split screen, eliminating a sound stream, presenting the sound coming into the receiver – are stylistic choices, but they’re inevitably narrational choices as well. They shape what information we get and how we get it.”

<sup>62</sup> Na montagem fragmentada, a sucessão de *takes* e de cenas não obedece à atenção normal do espectador ou a uma sucessão temporal – os cortes são bem marcados e a aproximação entre os *takes* permanece no nível simbólico.

desenvolvendo percebemos o uso de um plano-sequência<sup>63</sup> para acompanhar as ações do personagens. Depois da discussão Avi toma a importante decisão de ir para Londres, e nessa hora vemos uma colagem de imagens que reforçam sua ida e chegada ao escritório do primo.

O personagem de Avi é uma pessoa preconceituosa, arrogante e egocêntrica, acredita que os Estados Unidos é o melhor país do mundo e a possibilidade de ter que viajar para Londres o deixa extremamente irritado. A colagem utilizada pelo diretor para sinalizar a ida do personagem para outro País, remete à brincadeira que podemos identificar em um *cartum* ou uma *charge*, por conta da agilidade do corte e o emprego de efeitos sonoros cômicos conhecidos como onomatopeias. Inclusive o emprego desses elementos de linguagem é feito de uma forma que reforça a crítica que o diretor faz sobre o egocentrismo do americano no filme.

A autora Mariana Arrigoni define a utilização desses elementos como sendo uma narrativa humorística que ocorre sobre uma situação e se apoia em legendas, elementos dos quadrinhos, onomatopeias e divisão de cenas para ressaltar a situação apresentada,

“é uma anedota gráfica, uma crítica mordaz, que manifesta seu humor através do riso. Faz referências a fatos ou pessoas, sem o necessário vínculo com a realidade, representando uma situação criativa que penetra no domínio da invenção. Mantém-se, contudo, vinculado ao espírito do momento, incorporando eventualmente fatos ou personagens.” (ARRIGONI, 2011 p.2068)

A charge é um tipo de história ilustrada que tem por natureza satirizar situações do nosso cotidiano fazendo uma caricatura da realidade, enfatizando e exagerando em determinadas ações e características justamente para provocar riso a partir dessas situações. Arrigoni vai além da definição de charge como um instrumento de crítica e afirma que a mesma também tem a capacidade de reproduzir a realidade independente da razão e a verdade independente da realidade. Ela incorpora o humor como uma linguagem que produz uma verdade cujo sentido está fora da realidade e além da razão.

---

<sup>63</sup> O plano-sequência consiste na substituição dos cortes pelo movimento de câmera. A movimentação da câmera, portanto, é um elemento fundamental da linguagem, ao permitir a readequação do quadro para acompanhar o assunto que deve ser registrado. O movimento pode assumir um caráter simbólico, provocar ritmo e diminuir a necessidade de cortes na edição/montagem.

“É pelo humor que uma charge ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im)possibilidade do fato (utilizando-se de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão) e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor funciona como uma forma bastante consistente de crítica social” (ARRIGONI, 2011 p.2069).

Quando Avi chega à cidade, a única coisa que ele deseja é encontrar Frank e voltar para Nova York. Seu primo Doug o apresenta para Tony Dente de Bala<sup>64</sup> (vivido pelo ator Vinnie Jones), um matador de grande reputação que, por uma módica quantia de dinheiro, resolveu ajudar Avi na busca pelo diamante (Figura 17).



Figura 17: Vemos Tony participando da trama em dois momentos distintos, mas em ambos ele se impõe de forma séria e sempre acompanhada de sua arma.

Tony Dente de Bala recebeu esse apelido por conta de um serviço realizado em seu passado, durante o qual ele levou seis tiros de uma única vez e sobreviveu. Tony reaproveitou as balas e folheou os dentes como uma forma de mostrar sua imortalidade para todo mundo. Quando vemos o *flashback* dessa história, o diretor usa a música *Lucky Star* da cantora Madonna, sucesso nos anos 1980, como som ambiente para nos remeter à época do fato. O curioso é que na época de gravação de *Snatch*, em meados dos anos 2000, Madonna havia acabado de se casar com Guy Ritchie.

A segunda história que o filme conta tem como personagem principal um promotor de lutas de boxe clandestinas chamado *Turkish* (vivido pelo ator Jason Statham). Um dia ele decide comprar um trailer usado de um grupo de ciganos<sup>65</sup> que

<sup>64</sup> Livre tradução de seu nome original em inglês: *Bullet Tooth Tony*.

<sup>65</sup> Durante o filme em seu idioma original – inglês britânico-, os personagens chamam os ciganos de “*pinkeys*”, esse termo é derivado da palavra “*gypsy*” e é considerado um termo pejorativo.

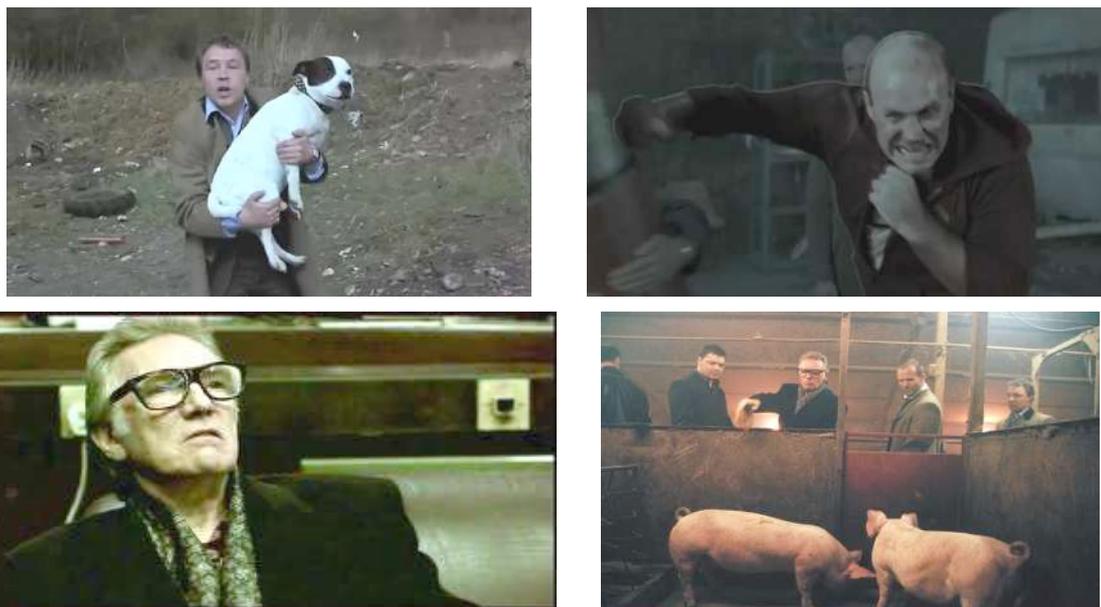
está acampado nos arredores da cidade, liderados por um cara chamado *Mickey* (vivido pelo ator Brad Pitt). Mickey já foi campeão irlandês de boxe na categoria de luta sem luvas, ou seja, uma modalidade de boxe apresentada no filme que se parece muito com uma luta de rua. Podemos perceber aqui a grande similaridade a outro personagem vivido pelo ator americano no filme *Clube da Luta*, conforme comentamos anteriormente. Guy Ritchie afirma que Brad Pitt ficou receoso em repetir o tipo de papel, mas aceitou fazê-lo porque tinha muita vontade de trabalhar com ele, e percebeu que as semelhanças não iam além do fato dos dois personagens se envolverem em lutas ilegais.

Turkish manda seu amigo e ajudante Tommy (personagem do ator Stephen Graham), junto com seu melhor lutador de boxe, o Maravilhoso George (vivido pelo ator Adam Fogerty) ao acampamento cigano inspecionar e trazer o trailer. Quando os ciganos tentam enganar os dois, George acaba concordando com uma luta com Mickey para resolver tudo, só que Mickey o nocauteia logo de cara e os expulsa do acampamento. Quando Turkish fica sabendo do ocorrido, ele se vê obrigado a procurar o mafioso Tijolo<sup>66</sup> (vivido pelo ator Alan Ford), pois antes do problema com os ciganos, George deveria participar de uma luta contra um lutador desse mafioso. Tijolo é o grande vilão do filme: ele controla as principais agências de aposta de Londres e, logo na introdução do personagem, o narrador nos avisa que o mafioso gosta de matar as pessoas usando “um choque não-letal, saco plástico, fita adesiva e alguns porcos famintos” (**Figura 18**); todas as lutas que o personagem organiza são arranjadas de uma forma que ele sempre se beneficie, caso contrário, ele manda os “vencedores” para sua fazenda de porcos. É dessa forma que o personagem controla seus lutadores e apostadores.



---

<sup>66</sup> Seu nome original em inglês é *Brick Top*, numa tradução livre quer dizer “tijolo do topo”.



**Figura 18: No primeiro quadro vemos o personagem Turkish, protagonista e também o narrador do filme. No segundo quadro vemos o cigano Mickey, um lutador que mora em um acampamento com sua mãe. Nos dois quadros seguintes vemos respectivamente Tommy e o Maravilhoso George, assim como o grande vilão do filme Tijolo e sua fazenda de porcos.**

Tijolo ameaça Turkish e o avisa que a luta vai acontecer não importa contra quem, e que agora mais do que nunca Turkish devia a ele uma vitória. Para não virar comida dos porcos, Turkish vai até o acampamento cigano convencer Mickey a lutar para ele. Mickey aceita lutar desde que leve alguma coisa em troca, já que a luta era arranjada. O problema é que na hora da luta, Mickey não segue o que foi combinado e nocauteia o lutador de Tijolo logo no primeiro assalto, colocando tudo a perder.

Enfurecido com o ocorrido, Tijolo vai atrás de Turkish exigindo uma nova luta. Também durante essa sequência, descobrimos que a agência assaltada por Sol, Vinny e Tyrone é de propriedade de Tijolo. O mafioso descobre quem são os assaltantes e vai atrás deles para puni-los.

Nessa passagem, Guy Ritchie cria uma “ironia visual” através da montagem de duas ações que acontecem em paralelo, mas tem uma grande aproximação simbólica. Em uma delas, Turkish volta ao acampamento cigano para convencer Mickey a lutar de novo, e quando lá chega, Mickey o convence a fazer uma aposta diferente: o grupo de ciganos, Turkish e Tommy estão num campo aberto e segurando uma lebre e dois cachorros, se os cachorros alcançarem a lebre

Mickey lutaria de graça mas se a lebre escapasse Turkish teria que comprar um trailer mais novo para a mãe de Mickey. Enquanto vemos a lebre fugir dos cachorros, em paralelo vemos dois capangas de Tijolo perseguindo e sequestrando Tyrone (**Figura 19**). A ironia acontece pois Tyrone é capturado e colocado em uma rinha de luta de cachorros, onde fica encurralado, e a lebre consegue escapar livremente, colocando Turkish numa situação difícil e ao mesmo tempo engraçada pois, no começo da história, ele queria comprar um trailer dos ciganos, e agora quem deveria dar um trailer para os ciganos era ele.



**Figura 19:** Nos quadros acima vemos a lebre fugindo dos cachorros enquanto Tyrone tenta escapar dos capangas de Tijolo.

Quando Tijolo e seus homens chegam à loja de penhores de Sol, os três ladrões falam sobre o diamante e prometem entregá-lo para o mafioso se o mesmo os deixasse vivos. Por conta da exigência de Mickey pelo trailer, Tijolo decide dar um “pequeno incentivo” para que Mickey lute de qualquer forma: ele manda seus homens ao acampamento cigano no meio da noite e atea fogo ao trailer da mãe de Mickey, que dormia lá dentro e morre carbonizada.

É com essa cena que acontece a união das duas tramas: Turkish marca uma nova luta contra o mesmo lutador de Tijolo e Mickey é obrigado a aceitar perder no final do quarto assalto; Boris, que já tinha posse do diamante, o perde para Avi e Tony, que logo na sequência também perdem o diamante para os três ladrões quando o cachorro de Vinny engole o diamante e foge; os ciganos tramam sua

vingança; e Avi volta para Nova York sem o diamante. Nos últimos momentos do filme, todos esses conflitos chegam a um mesmo ponto e se resolvem como que num “passe de mágica”. A vingança dos ciganos acontece no momento da luta de Mickey: durante os quatro tempos da luta vemos o quanto Mickey se esforça para não nocautear o lutador de Tijolo, até que ele ganha a luta e se vinga de Tijolo pelo assassinato de sua mãe.

Na manhã seguinte, os três ladrões são presos quando a polícia encontra o corpo de Frank dentro do porta-malas do carro deles; Turkish e Tommy vão atrás de Mickey no acampamento cigano e descobrem que todos foram embora, e no meio do lixo deixado pelos ciganos encontram o cachorro que havia engolido o diamante e o levam para casa. Na sequência final do filme, vemos Turkish e Tommy sentados na sala de Doug, onde ele examina o diamante e liga para Avi em Nova York que voa de volta para Londres em busca do diamante (**Figura 20**).



**Figura 20:** No plano conjunto do personagem Turkish e seu amigo Tommy, a forma como estão sentados remete a uma sala de interrogatório. Conforme a câmera vai se afastando, ela mostra que a pessoa a frente deles é Doug e este liga para Avi, que volta correndo para Londres, da mesma forma quando fez a viagem pela primeira vez. Em seguida, temos o carimbo no passaporte indicando o final da narrativa. Nesse momento começa a tocar a música *Don't you Just know it* do artista Huey “Piano” Smith, gravada originalmente em 1959.

Se prestarmos atenção aos detalhes da história de *Snatch*, é possível perceber que o filme vai além de alguns personagens engraçados e uma narrativa cheia de reviravoltas. Guy Ritchie traz consigo uma carga ideológica e usa humor para fazer uma crítica à forma como os ciganos são vistos e tratados na Europa

Ocidental, e conseqüentemente no Reino Unido. O riso traz consigo uma carga ideológica e cultural que, quando apresentado de numa situação causal, além de divertir o público o faz refletir sobre os elementos da situação. No caso do filme, o riso é motivado pelo sotaque e dialeto cigano que é ininteligível pelos personagens e conseqüentemente pelo espectador.

Os ciganos fazem parte da construção do mundo marginal inglês (junto com os ladrões, apostadores, etc.). Esse grupo é considerado até hoje uma minoria étnica, sem direitos básicos e sociais. Originados mais ou menos no século XII, aos poucos o povo cigano foi se dividindo pelo mundo, e a dificuldade para esses grupos se organizarem provém da forma como eles se relacionam com os entornos dos locais aonde se estabelecem. Em um estudo feito a uma revista de antropologia, Dimitri Fazito (2006, p.708) aponta as informações que representam o senso comum, e tanto os discursos literários quanto o científico ajudam a espalhar a imagem de que o cigano é um indivíduo amoral, infiel, violento e exótico, sempre vistos como figuras antissociais, desonestos, ardilosos e parasitas sociais. O que explica também em partes o “nomadismo cigano”, segundo o autor:

“A história do nomadismo cigano parece mais uma história de terror, torturas e perseguições sofridas por esses grupos marginalizados, constantemente segregados e expulsos das terras por onde passam. Não surpreende um “sentimento inato” para a peregrinação e as andanças, a marca está no corpo. O problema talvez esteja em querer encontrar no nomadismo uma “condição essencial” para a construção da identidade cigana, legitimando essa crença por meio de um discurso científico (ciganologia) que possibilita a perpetuação de práticas discriminatórias e racistas”. (FAZITO, 2006 p. 718)

A maioria dos ciganos que vivem hoje na Inglaterra são de origem irlandesa, conhecidos como irlandeses viajantes<sup>67</sup>, e falam uma língua própria que mistura um pouco de inglês britânico com algumas expressões do irlandês, o que acaba criando um dialeto muito específico e restrito. Durante o filme, existe um momento na trama em que o narrador começa a nos explicar quem são os ciganos, a primeira frase que ele usa para descrevê-los é “*difícil entender o que eles dizem... não é irlandês e também não é inglês, é só cigano...*”. Nessa passagem, o diretor faz uma alusão direta a esse dialeto e a forma como os outros personagens tratam o núcleo cigano durante o filme demonstra o isolamento que esse grupo enfrenta, mas

---

<sup>67</sup> Tradução livre do termo em inglês “*Irish Travelers*”.

não os coloca como vítimas do sistema e sim um grupo social que se aproveita de suas condições para continuar a viver. Toda a condução da última metade do filme só se torna possível por causa da reação dos ciganos do acampamento frente às ações do vilão Tijolo e sua necessidade de se mostrar superior às adversidades apresentadas.

Além de abordar o assunto “ciganos”, durante todo o filme Ritchie trabalha com elementos que são inerentes à cultura pop e referências a outras obras cinematográficas, tanto de diretores contemporâneos como a seu filme anterior “*Jogos, trapaças e dois canos fumegantes*”.

A primeira relação que podemos traçar aqui é a similaridade da estrutura narrativa entre os dois filmes do diretor. Conforme citamos anteriormente, o primeiro longa mostra a história de Eddy e seus três amigos que perdem muito dinheiro num jogo ilegal, enquanto *Snatch* é inteiramente baseado na ideia de mostrar o submundo dos jogos ilegais. Outra relação que podemos fazer é a estrutura narrativa dos dois filmes, uma vez que ambos se apoiam na ideia de contar histórias paralelas que, a partir de uma situação, se cruzam e se encerram com uma única resolução. Ambos os filmes têm um personagem estrangeiro que comercializa armas e outros produtos relacionados: no caso do *Jogos e Trapaças* temos o personagem de Nick, *the Greek* (vivido pelo ator Stephen Marcus) e em *Snatch* temos o personagem Boris, *the Blade*. Os dois filmes mantêm um segmento cômico que cria uma distensão entre as histórias, para que o público não se disperse durante os momentos importantes da trama, e a figura de um vilão gângster-mafioso que, fisicamente, parece apenas um senhor de cabelos brancos, mas é mal-encarado e controla os jogos clandestinos da região, além de cobrar suas dívidas com sangue.

Outra coisa que acontece em ambos os filmes é a manutenção de atores, a começar pelos protagonistas: em *Snatch*, Jason Statham faz o papel de protagonista e narrador, já em *Jogo e Trapaças*, ele é chamado de Bacon e faz parte do núcleo de amigos próximos de Eddy que se envolve em todo o problema. Outro ator que participa dos filmes de forma ativa é Jason Flemyng, que em *Jogos e Trapaças* faz o papel de Tom, e em *Snatch* ele faz o papel do cigano segundo em comando depois de Mickey. Allan Ford, que em *Jogos e Trapaças* faz o papel de

narrador, em *Snatch* é o grande vilão Tijolo. Por fim, o ator Vinnie Jones, que em ambos os filmes faz um papel de capanga, matador de aluguel e cobrador de dívidas. No caso deste personagem é curioso como a ligação entre os filmes acontece inclusive nas ações: no filme *Jogos e Trapaças*, o personagem Big Chris tem um acesso de raiva quando um dos bandidos tenta machucar seu filho, o Little Chris (vivido pelo ator mirim Peter McNicholl) e começa a bater a porta do carro na cabeça do bandido; em *Snatch*, a primeira vez que o personagem de Tony aparece, ele está executando a mesma ação com um bandido qualquer (**Figura 21**).



**Figura 21:** Nesse quadro vemos os atores citados anteriormente em seus respectivos papéis nos dois filmes. A começar por Jason Statham, seguido de Jason Flemyng e no final Vinnie Jones.

Existem também alguns detalhes de cenário e falas dos personagens nos dois filmes que indicam certa continuidade. Em *Jogos e Trapaças*, quando o narrador apresenta os três amigos de Eddy, ele leva até a cozinha em que Sabão (personagem do ator Dexter Fletcher) trabalha, e lá nos deparamos com a cabeça de três porcos cortada e enfileiradas na mesa. Em *Snatch*, temos a cena em que Tijolo conversa com Turkish enquanto alimenta seus porcos. É curioso que além

desses dois filmes, esse elemento volta a ser trabalhado num dos últimos filmes do diretor, *Sherlock Holmes*, em uma cena em que Holmes persegue o vilão Lorde Blackwood até uma fábrica e percebemos se tratar de um matadouro de porcos (Figura 22).



**Figura 22:** Nesse quadro temos três momentos de três filmes em que o diretor usa os porcos como elemento de ligação. A primeira figura trata-se da cena de apresentação do personagem Sabão, ele é cozinheiro; na segunda figura a fazenda de porcos pertence a Tijolo e é usada como desova de corpos; na terceira e quarta figura temos uma cena do filme *Sherlock Holmes*, na qual ocorre uma cena de salvamento.

Além de referenciar seu próprio trabalho, Guy Ritchie também usa elementos relacionados a outros diretores contemporâneos. Podemos perceber essas referências logo na sequência de abertura de *Snatch* (sequência dos créditos). Ritchie faz uma alusão direta ao filme *Cães de Aluguel*<sup>68</sup> do diretor americano Quentin Tarantino, produzido em 1992. Em resumo, o filme de Tarantino conta a história de um grupo de ladrões contratados para roubar uma joalheria e, após a morte de alguns membros e o roubo ser frustrado pela polícia, os sobreviventes são forçados a fugir para um armazém onde todos acabam mortos.

O prólogo do filme de Tarantino se passa na mesa de uma lanchonete onde os personagens principais estão sentados e discutem as possíveis interpretações da música *Like a Virgin* da cantora Madonna. Ritchie usa essa passagem para construir o diálogo da sequência inicial de *Snatch*. O filme começa

<sup>68</sup> *Cães de Aluguel* é o primeiro filme dirigido por Quentin Tarantino.

com um grupo de homens vestidos de judeus ortodoxos entrando em um prédio, subindo num elevador e discutindo sobre um erro de tradução da bíblia que fala da Virgem Maria, mãe de Jesus.

Toda essa sequência é apresentada através das telas de televisão do circuito interno de segurança, o ritmo da cena é quase que em tempo real – não o tempo dramático criado pelas elipses temporais da decupagem do filme –, as transições entre os planos dos ladrões se deslocando dentro do prédio vêm do movimento que a câmera faz “passeando” entre as telas (**Figura 23**).



**Figura 23:** O filme inicia com uma música temática judia, ouvimos a conversa com o guarda que fica perto do detector de metais. A câmera faz uma leve panorâmica à esquerda, nos posicionando como um dos membros da equipe de segurança. Durante o trajeto da entrada do prédio até a porta da joalheria, os personagens conversam a respeito da tradução da bíblia. Em nenhum momento vemos quem está na sala assistindo a essas imagens, o que reforça ainda mais o nosso papel de observador na trama.

Arlindo Machado fala em seu livro *Máquina e Imaginário* (2001 p.221) sobre os dispositivos de vigilância espalhados pelas grandes cidades. Estamos vivendo mais uma sociedade da vigilância que dos espetáculos, e o público cada

vez mais é interpenetrado pelo privado, e o poder é descentralizado para algo não-detectável: o controle se dá pela paranoia de ser observado. Mas, sem pensar apenas no aspecto negativo, o autor aponta que olhar vigilante também provoca mudanças na organização da sociedade quando a lógica do panóptico<sup>69</sup> é incorporada e aproveitada nas estruturas da produção cultural: os programas que aproveitam esse sistema, o telejornalismo investigativo e as peças culturais que demonstram essa nova forma de olhar e ser visto.

“Sempre dissemos, a propósito da fotografia, do cinema e mesmo da televisão, que não há câmera sem que um olho humano esteja implicado nela, donde o tema romântico do artista atrás da máquina. Os circuitos de vigilância, entretanto, parecem dispostos a dispensar inteiramente o homem que fica atrás da câmera... aqui, os movimentos são imotivados, o olhar é errático e arbitrário, em geral governado apenas pelas surpresas do acaso. Não havendo intenção significativa, o olho mecânico não transmite, a princípio, qualquer informação”. (MACHADO, 2001 p.230)

Existe uma mudança significativa no olhar, nós fazemos cena diante de um olhar desconhecido, e estamos preparados para viver vigiados, e representando. Só que o repertório com que construímos nossa representação é provindo da própria máquina. O que vivemos é uma nova sensibilidade, presente nesta nossa sociedade mediatizada. Transpondo essa essência para a sequência do filme, podemos perceber que não existe uma preocupação quanto à quebra de eixo ou construção de sentido físico, o que temos são três pontos importantes: o tempo que os personagens levam para percorrer os corredores; a conversa sobre religião que, aliás, não deixa de ser uma ironia (judeus ortodoxos discutindo o catolicismo); e a forma como somos colocados diante das câmeras de segurança, que não deixa claro se trata-se de um olhar objetivo ou subjetivo.

“A multiplicação das câmeras de segurança na paisagem social põe a nu esse desdobramento do ponto de vista, não sendo mais de ninguém o olho do outro, mas apenas uma virtualidade escópica que pode ser ocupada por qualquer um.” (MACHADO, 2001 p.229)

Após os créditos e a entrada dos ladrões na joalheria, o filme injeta uma carga de adrenalina, modificando o ritmo apresentado até então: cortes rápidos, movimentos de câmera intensos, e uma música eletrônica que foge da construção

---

<sup>69</sup> Arlindo Machado parte de autores como Foucault para discutir o termo “panóptico” como sendo um modelo de vigilância em que o observado não sabe quem o observa. Ele aponta que esse modelo nasceu como um modelo disciplinar nas prisões e hoje se estende a outras instituições e locais.

empregada na cena das câmeras de segurança e ajuda na fragmentação que nos remete a um videoclipe. Feito isso, o diretor usa uma linguagem gráfica, próxima a do desenho e histórias em quadrinhos, para fazer uma apresentação de todos dos personagens, demonstrando a forma como eles interagem na história.

Podemos perceber também que, junto com os ícones gráficos dos créditos, a linguagem dos quadrinhos traz detalhes visuais ricos para compreensão da narrativa. Como, por exemplo, o momento em que Frank fala pela primeira vez com Avi após o roubo do diamante (**Figura 24**), em que o diretor usa montagem fragmentada para ironizar o tempo que durou a ligação: cada vez que a câmera mostra Frank, ele se veste de forma diferente no estilo londrino, enquanto o diálogo acontece em sua linearidade como se nada estivesse acontecendo.



**Figura 24:** Nessa cena do filme temos um diálogo entre Avi e Frank. Frank está em uma alfaiataria em Londres fazendo algumas roupas para se “misturar” à população local e passar despercebido.

O diretor aproveita essa linguagem para marcar seu estilo e assim criar uma narrativa que, de alguma forma, evidencia as mudanças na cultura inglesa, bem como a inserção de personagens que querem fazer parte dessa cultura. Esse é o caso da sequência que acabamos de apresentar, em que Frank decide mudar suas roupas justamente para que, visualmente, ele se pareça com um morador da cidade, ao invés de se destacar como um estrangeiro.

Através da passagem do diamante pela mão de todos os personagens, seja de forma direta ou indireta (como é o caso dos ciganos), o diretor para demonstrar como essas mudanças acontecem de forma acelerada e sem uma organização prévia, obedecendo o fluxo contínuo de informações. O importante para ele é levar o tema de forma bem humorada até o público para que, através do riso, aconteça uma reflexão sobre os assuntos apresentados, desde a história superficial do roubo, até as questões sociais mais complexas que envolvem o grupo dos ciganos.

Depois da produção desse filme e sua grande repercussão, Ritchie tentou variar seu estilo de história fazendo uma refilmagem e um filme mais complexo, ligado a mudanças psicológicas e de estado de espírito, mas conforme citamos anteriormente, essas produções não tiveram bom desempenho de público. O diretor só voltou a ter uma boa aceitação quando retornou ao seu tipo de trama preferido: história de gangsteres. Com a produção do filme *RocknRolla* em 2006, Guy Ritchie mostrou que esse é o tipo de narrativa que o fascina. No próximo capítulo pretendemos fazer uma análise mais aprofundada sobre essa obra audiovisual e o retorno do diretor ao seu estilo de filme.

## 4. ROCKNROLLA – A GRANDE ROUBADA

O quinto longa-metragem da carreira de Ritchie, *RocknRolla – A grande roubada* conta três histórias: uma negociação de Lenny Cole com o russo Uri Omovich, a história dos *Wild Bunchs* e a história do cantor de rock viciado em drogas Johnny Quid. Nesse filme, Ritchie conta uma história inspirada no submundo de Londres e utiliza seus elementos para criar uma analogia às ações e pensamentos da população londrina quanto as transformações sociais e políticas que a Inglaterra está passando nos últimos 20 anos.

A primeira história é a de um chefe da máfia londrina, chamado Lenny Cole (vivido pelo ator Tom Wilkinson), que controla uma boa parte das transações imobiliárias da região através de subornos, golpes e ameaças. Durante uma negociação com um magnata russo, Uri Omovich (Karel Roden), Lenny pega emprestado como sinal de boa fé a pintura favorita de Uri e a mantém na parede de seu escritório até o final das negociações, quando deveria devolver o quadro para Uri. É nesse meio tempo que Johnny Quid (vivido pelo ator Toby Kebbel) invade o escritório de Lenny e rouba o quadro. Lenny então coloca todos os seus homens à procura desse quadro, inclusive seu braço direito Archie (personagem do ator Mark Strong), ao mesmo tempo em que tenta finalizar o negócio com o magnata russo. Uri deve pagar a Lenny a quantia exata de 7 milhões de euros pela licença e para isso pede ajuda à sua contadora Stella (personagem da atriz inglesa Thandie Newton) para levantar essa quantia se qualquer problema. Percebendo a possibilidade de lucrar com essa situação, Stella entra em contato com o personagem *One Two* (vivido pelo ator Gerard Butler) e pede que ele e seus amigos roubem esse dinheiro para ela.

É a partir dessa parte da história que começamos a acompanhar também a história de um grupo de ladrões conhecidos como *The Wild Bunch*, formado por membros como *One Two*, *Mumbles* (vivido pelo ator Idris Elba), *Bob Bonitão* (vivido pelo ator Tom Hardy) e outros que fazem papel de coadjuvantes na história. Esse grupo tem um problema interno muito grave, pois todos os seus membros já foram em algum momento presos pela polícia por conta de um delator infiltrado em seu

núcleo, e durante todo o filme vemos os personagens tentando descobrir que é esse traidor.

Outra história que também acompanhamos é a de Johnny Quid, um cantor de rock viciado em drogas que forja a própria morte e deixa seus agentes Roman (vivido pelo ator Jeremy Piven) e Mickey (vivido pelo cantor Ludacris) preocupados, para depois reaparecer e atrapalhar as negociações de Lenny. No decorrer de sua história descobrimos que Lenny é pai adotivo de Johnny e sempre o maltratou muito durante a infância. Johnny rouba o quadro da parede de Lenny como uma vingança por conta desses maus-tratos sofridos, e esse roubo proporciona o cruzamento entre as histórias e promove a mesma resolução para todos (**Figura 25**).



**Figura 25:** Temos aqui a apresentação dos personagens, começando por Lenny e Uri no primeiro quadro, seguido por Archie e a contadora Stella e os *Wild Bunch* e por último Johnny Quid e seus agentes Roman e Mickey.

Na história principal temos o personagem de Lenny Cole, que representa e personifica o que o diretor chama de *Old School* – a velha guarda de mafiosos

ingleses. Lenny é uma pessoa desconfiada e que não se conforma com a crescente demanda de imigrantes no país. O narrador deixa isso claro durante o prólogo do filme, quando começa a nos explicar sobre o crescimento dos investimentos imobiliários e como Lenny aplicava seus golpes para roubar de pessoas desafortunadas, e que apenas “suporta” os imigrantes com os quais convive (no filme ele se relaciona com um vereador de origem indiana e o magnata russo) por uma questão financeira; ele também deixa claro como o dinheiro alimenta cada vez mais sua ganância por poder. Segundo o próprio diretor, esse seria um pensamento dominante da sociedade londrina nos tempos atuais, desde a abertura das fronteiras territoriais e o uso da moeda euro.

Essa constatação fica mais evidente na sequência inicial pós-créditos, em que Lenny se encontra com o personagem de Uri Omovich para tratar de uma negociação envolvendo uma licença emitida pela prefeitura para construir onde não é permitido. Nessa sequência, os personagens estão em um estádio de futebol, discutindo valores e prazos a respeito da licença; logo em seguida, quando Lenny está de saída, ele conversa com Archie sobre a *Old School* e seu desprezo pelos imigrantes (**Figura 26**).





**Figura 26:** A cena começa com uma câmera alta apresentando o personagem de Lenny enquanto sobe as escadas rolantes cercado de seguranças. Em seguida temos o plano médio do personagem Uri, que aparece pela primeira vez e aguarda a chegada de Lenny para uma reunião. A conversa toda acontece com as arquibandas de um estádio ao fundo. E, ao final da conversa, Uri oferece seu quadro favorito para Lenny como símbolo de boa fé.

Já o personagem Uri, o bilionário empresário russo, é para o diretor a *New School* – a nova ordem de mafiosos que está tomando conta de Londres. Ele representa a ascensão dos imigrantes do Leste Europeu na Inglaterra, especialmente a máfia russa, que dominou diversos setores, inclusive o esportivo, fazendo uma alusão direta e crítica à compra pelo empresário russo Roman Abramovich<sup>70</sup>, em 2003, do time inglês Chelsea – para o qual Guy Ritchie torce. Para isso, o diretor utiliza como cenário da negociação o *Wembley Stadium*<sup>71</sup>, que é considerado um dos estádios mais importantes da Inglaterra.

Outros dois personagens que, mesmo secundários a essa trama, não deixam de ser importantes, são o Vereador (vivido pelo ator Jimi Mistry) e a contadora Stella. Em nenhum momento é dito o nome do vereador que consegue as licenças para Lenny, mas conseguimos perceber sua descendência indiana. Seu personagem representa os políticos corruptos que, com dinheiro e conexões, conseguem flexibilizar as leis da forma que quiserem. O único personagem feminino

<sup>70</sup> Informações extraídas da matéria intitulada “*Russian businessman buy Chelsea*” da BBC News do dia 02 de julho de 2003.

<sup>71</sup> Estádio nacional ao norte de Londres, é um dos maiores estádios de futebol do mundo.

do filme é Stella, a contadora pessoal de Uri e um dos elos de conexão entre as histórias, pois ao mesmo tempo em que trabalha para o empresário russo, ela desvia dinheiro dele pelas mãos dos personagens *One Two*, *Mr. Mumbles* e os outros integrantes do *The Wild Bunch*. Esses personagens pertencem à segunda história e se cruzam o tempo todo a história principal.

Os *Wild Bunch* são um grupo de ladrões da região que passaram anos na prisão por causa de um delator anônimo e agora compartilham um bar chamado *Speeler* (**Figura 27**). O nome da gangue, *The Wild Bunch*, é uma homenagem de Guy Ritchie ao filme de 1969, *Meu Ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*) do diretor Sam Peckinpah, que conta a história de um grupo de foras-da-lei, assaltantes de banco que se autodenominam *Wild Bunch*. O filme se passa na época da revolução Mexicana e retrata a passagem do então conhecido *Wild West* (ou Velho Oeste) para o mundo moderno, momento em que há um avanço tecnológico e as práticas e costumes sociais enraizadas começam a ficar ultrapassados. Para não serem presos, os *Wild Bunch* são obrigados a fugir para o México, onde se deparam com um general muito violento, e esse encontro acaba resultando numa grande e sangrenta batalha no final do filme. As intenções por trás do filme são as de retratar que, nessas mudanças da sociedade, o Velho Oeste só poderia ser considerado “selvagem” por causa da presença dos *Wild Bunchs*, são eles que influenciavam o lugar e não ao contrário. Sem esses personagens, a sociedade se tornaria mais civilizada.



**Figura 27:** Cena do pub conhecido como *Speeler* onde os ladrões e bandidos do *Wild Bunch* se reúnem para conversar.

Em *Rocknrolla*, o diretor Guy Ritchie aproveita essa referência cinematográfica como uma paródia para marcar como um grupo de pessoas, que desde sempre fizeram parte do lugar, são importantes na manutenção do ambiente

ao redor, e quando o ambiente muda, a mudança ocorre por causa das pessoas que vêm de fora e se instalam no lugar.

Renato Pucci, em seu texto sobre o pós-modernismo, cita a pesquisadora Linda Hutcheon quando procura definir a paródia como “uma forma pós-moderna perfeita” que cria um distanciamento crítico, abrindo espaço para outras formas de interpretação: “a paródia pós-modernista produz um jogo não destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele” (HUTCHEON apud PUCCI, 2006).

“Não importa a previsível reprovação quanto à falta de originalidade desse recurso anti-ilusionista. Afinal, a originalidade não é um valor pós-moderno: fundindo os dois lados da coluna (novo *versus* velho), o pós-moderno produziria algo que não seria ‘absolutamente novo’, mas que também não pode ser reduzido ao pastiche<sup>72</sup>.” (PUCCI, 2006, p. 373)

A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Segundo Linda Hutcheon em *Uma teoria da Paródia*, a paródia não é um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, na verdade é a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e da inversão:

“A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1989, p. 54).

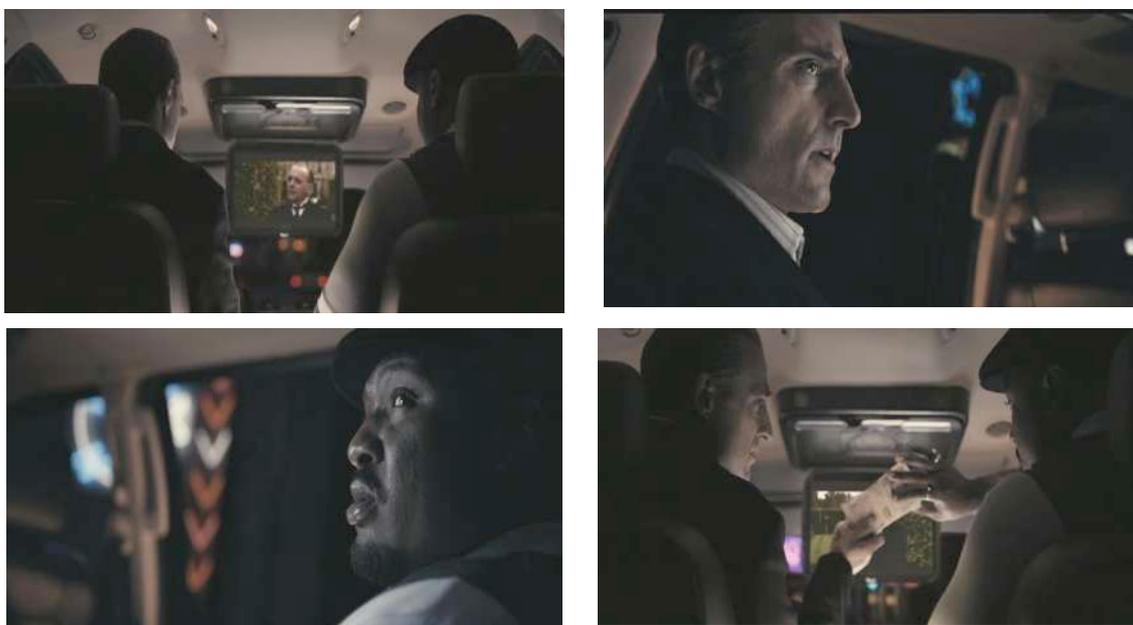
A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), na busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte, seja na literatura ou em qualquer outra forma de expressão artística. As funções atribuídas à paródia determinam em grande parte o lugar que ela ocupará, segundo o pesquisador Walter Moser.

“Ela muda com os dados e situações históricas. De fato, assistimos hoje a uma revalorização maior da paródia cujos indícios podem ser percebidos ao nível do aumento quantitativo de sua produção, bem como ao nível do discurso teórico, na tentativa de pensá-la num novo quadro conceitual.” (MOSER, 1992, p. 142)

---

<sup>72</sup> De uma forma resumida podemos definir o pastiche como a imitação de um mesmo estilo para contar outro tipo de história.

O que Guy Ritchie faz em seu filme é repetir alguns padrões históricos do filme de Peckinpah para contar outra história, inserida em outro contexto social e histórico. Esse jogo cinematográfico fica mais evidente em outra sequência, em que Archie e Tank (vivido pelo ator Nonso Anozie) conversam. Archie vai à procura de Tank, um cambista que tem vários informantes nas ruas e sabe de todos os golpes que acontecem em Londres, para conseguir informações a respeito do quadro. Assim que Archie entra no carro, vemos o personagem Tank assistindo a um filme chamado *Vestígios do Dia* (The Remains of the Day), produzido em 1993 pelo diretor James Ivory. O filme conta a história de um mordomo que, depois de anos, parte em uma viagem de carro pela Inglaterra para se encontrar com uma antiga amiga e persuadi-la a voltar a trabalhar como governanta para o novo proprietário da mansão onde trabalhavam juntos. Durante a cena, os personagens fazem comentários sobre o filme: a qualidade da remasterização, o trabalho na captação do áudio e como a fotografia é maravilhosa. Tank usa a expressão “*Glorious Painting*”<sup>73</sup> para descrever o filme e logo em seguida Archie o interrompe e começa a falar da pintura que foi roubada da casa de Lenny (**Figura 28**).



**Figura 28:** A cena começa com um plano conjunto dos personagens Archie (esq.) e Tank (dir.), dentro do carro. Acontece uma alternância de planos para dar ritmo à conversa, e vemos no centro do enquadramento uma tela de televisão passando o filme *Vestígios do dia*.

<sup>73</sup> Livremente traduzido para “pintura gloriosa”.

A terceira e última história fala de um cantor de rock drogado chamado Johnny Quid, personagem que dá título ao filme por causa de seu estilo de vida marginal e cercado pelas drogas, o que o transforma no verdadeiro “RocknRolla”. Johnny é filho adotivo de Lenny, informação apresentada pelo diretor em um flashback mostrando Johnny em sua infância, cantando a música *Bankrobber*<sup>74</sup> do grupo britânico de punk-rock *The Clash*<sup>75</sup> (**Figura 29**). Aqui o diretor usa o mesmo recurso de flashback com uma música-tema que já vimos empregado no filme *Snatch*, em 2000, quando conhecemos Tony, Dentes-de-bala – o uso da música e as ações do personagem no passado ajudam a moldar o caráter e ações do personagem no presente.



**Figura 29:** A cena começa com Johnny cantando na frente do espelho a música nos dias atuais e, de repente, a cena corta para um garoto de mais ou menos 10 anos fazendo o mesmo. Nessa hora, o padrasto do garoto entra em cena e o maltrata. O garoto decide

<sup>74</sup> Traduzido livremente para ladrão de banco, essa música conta a história de um garoto cujo pai é assaltante de banco que “não machuca ninguém apenas ama o dinheiro”. Ao mesmo tempo em que essa música fala sobre um bandido, ela fala também sobre a classe operária inglesa que precisa viver nesse mundo.

<sup>75</sup> Conforme já citado anteriormente, essa banda inglesa de grande importância no cenário musical também aparece nessa dissertação na epígrafe com uma de suas músicas mais famosas chamada *London Calling*.

**enfrentá-lo e o flashback termina com o padrasto indo em sua direção com o cinto na mão para bater no garoto.**

Após forjar a própria morte, Johnny volta a fazer parte da vida de Lenny atrapalhando seus negócios de forma indireta. A única pessoa a quem Johnny parece respeitar – e percebemos isso através de outro flashback – é o personagem de Archie, a quem ele chama carinhosamente de tio. Johnny só aparece efetivamente na metade do filme, mas logo no começo da narrativa os outros personagens fazem menção a sua pessoa. Ele se torna o agente que movimenta as histórias no momento em que decide roubar a pintura da parede de Lenny. A partir daí, nós vemos sequências que mostram sua vida no submundo das drogas, sua filosofia de vida, a relação afetiva que existe entre ele e seu melhor amigo Peter e a forma como ele lida com as pessoas que o desafiam. Por exemplo, em uma cena ele e Peter querem entrar num clube para beber e assistir a banda que está tocando, mas o segurança, além de barrar a entrada, é mal educado e os agride: Johnny decide enfrentar o segurança com um lápis, age de forma muito violenta e o espeta repetidas vezes num ato de fúria, até o deixá-lo inconsciente.

Da mesma forma que Johnny é um dos elementos que inicia a trama principal, seu personagem também é um dos agentes que encerra as histórias. No momento em que as tramas se cruzam e os personagens das três histórias se encontram num velho armazém que Lenny utiliza como palco de suas torturas, são as falas de Johnny que acabam com a paciência de seu padrasto – ele ameaça dizer quem é o delator que anda entregando todos os seus subordinados a polícia. Lenny resolve atirar em Johnny, tirando completamente a razão do personagem, o que abre espaço para o questionamento de seus capangas, principalmente de Archie, que até então esteve a seu lado o tempo todo. Quando um dos membros do *Wild Bunch* diz para Archie que tem documentos importantes e que ele deveria ver, é que a história muda e vemos a transformação do personagem do Archie, de um subordinado que respeita seu chefe e segue todas as suas vontades para um homem decidido e sanguinário. Ele confronta Lenny e, junto com os outros capangas, joga Lenny no Rio Thames a partir de uma abertura dentro do armazém, local que foi utilizado anteriormente pelo mafioso para torturar pessoas (**Figura 30**).



**Figura 30: Lenny atira em Johnny, que está conversando com Archie sobre o delator anônimo, e o som do tiro ecoa no ar. A postura do personagem, aqui, deixa de passar a impressão de poder e controle sobre a situação. Durante a discussão, Lenny está visivelmente “menor” que Archie para demonstrar sua fraqueza diante da verdade.**

Durante toda a narrativa, o personagem de Archie é o único que se mantém impassível, além dele ser o narrador que nos explica quem são os personagens e as situações. Archie é o único personagem que transita entre todos os núcleos, conhece todo mundo e é considerado o segundo personagem mais poderoso dessa história. Mas, ao mesmo tempo em que ele obedece Lenny, questiona se as coisas devem ser daquela forma, e em mais de uma ocasião podemos ver Archie discutindo com Lenny a respeito das decisões tomadas. É nessas ocasiões que Lenny se reafirma como dono de Londres e intocável, e Archie

é o único que consegue se manter inalterado, até o momento em que descobre como o personagem de Lenny estava sendo hipócrita, egocêntrico e traindo todas as pessoas que eram leais a ele em troca de mais poder, alimentado pela ganância. Nada do que acontece com Lenny tem uma explicação externa, todas as ações se mostraram consequências dos próprios atos do personagem.

Guy Ritchie usa os personagens e suas motivações para criticar as mudanças sociais e políticas da cidade de Londres e discutir como essas mudanças impactaram no modo de vida local, inclusive a arquitetura da cidade. Segundo o autor Mauro Baptista, “o cinema britânico é um dos cinemas que mais tem tratado da crise do homem das classes trabalhadoras derivada do notório declínio do emprego industrial” (2008, p. 88). Essas reflexões sobre a transformação da nação ficam claras inclusive nos elementos históricos inseridos na narrativa, principalmente em dois filmes de Guy Ritchie: o já analisado *RocknRolla* e *Sherlock Holmes*, lançado um anos depois.

#### **4.1. A NOVA E A VELHA INGLATERRA**

Guy Ritchie usa referências históricas importantes para construir a atmosfera e ambiente de dois filmes cujas tramas envolvem e dependem da cidade de Londres para acontecer: os filmes *RocknRolla* e *Sherlock Holmes*. Para fazer *RocknRolla*, Ritchie se baseia nas mudanças econômicas implantadas pela primeira-ministra britânica Margareth Thatcher nos anos 1980 que ficaram conhecidas como Thatcherismo, além da abertura das fronteiras entre os países da Europa e a crescente imigração de pessoas do Leste Europeu, desde a constituição da União Européia e a unificação do sistema bancário e financeiro em uma única moeda: o Euro, que entrou em circulação em 1999. Já para produzir *Sherlock Holmes*, o diretor buscou inspiração na Inglaterra da virada do século, também comandada por uma mulher, a Rainha Vitória.

Margareth Thatcher foi a primeira mulher a se tornar primeira-ministra do Reino Unido, cujo mandato aconteceu entre os anos de 1979 e 1990 e gerou uma série de mudanças no País. Thatcher ficou conhecida pelo apelido de “Dama de

Ferro” por conta de sua forte oposição ao comunismo e sua forma austera de governo.

Durante seu governo, uma de suas prioridades foi diminuir a inflação e controlar a economia do País para que ela não fosse mais afetada, como aconteceu com a crise do petróleo de 1979 (momento que em assumiu o poder). Com uma política liberal e medidas duras, Thatcher comandou a reestruturação do País, a melhora da cotação da libra esterlina, privatizou empresas estatais, limitou as greves e lutou contra o desemprego criando medidas e incentivos para a educação e meios de ajuda social. Inclusive, foi durante seu governo que aconteceram as principais leis de incentivo da produção audiovisual do Reino Unido: Thatcher ajudou a implantar a rede de televisão pública *Channel 4* que, junto com os incentivos proporcionados pela outra rede de televisão pública, a BBC, ajudou a aumentar as produções televisivas e cinematográficas do País. Em 1987 foi reeleita e ficou no poder até 1990, quando entrou em conflito com seu próprio partido e renunciou ao cargo em favor de John Major, que foi derrotado na eleições de 1997 e entregou o cargo de primeiro-ministro para Tony Blair.

Em 1992 ganhou o título de Baronesa Thatcher de Kesteven e, em 1995, fundou a Fundação Thatcher para discutir e ensinar sobre os avanços da política e a liberdade econômica com o resto do mundo. Depois de sofrer um derrame em 2002, Margareth Thatcher se retirou da vida pública, mas mesmo assim, por conta de todas as medidas e decisões que foram tomadas durante seu mandato, a Inglaterra se tornou mais forte e passou a fazer da União Européia em 1993.

Com a fundação da União Européia<sup>76</sup> (UE) em 1993 – sendo o Reino Unido um dos doze membros fundadores –, e o Acordo de *Schengen* firmado em 1999, foi autorizada a livre circulação de pessoas entre os países que fazem parte do bloco econômico. Essas pessoas têm autorização para trabalhar e morar em outros países sem a necessidade de apresentar o passaporte nas fronteiras. Essa iniciativa foi tomada com a intenção de aumentar o fluxo de transações financeiras entre os países e expandir o turismo na região. O Reino Unido é um dos poucos países que não aderiu completamente ao acordo. Na época da criação da UE, o

---

<sup>76</sup> Até 1992, a UE era conhecida como Comunidade Econômica Européia (CEE). Fundado por volta dos anos 50, esse bloco econômico mudou de nome em 1993.

país impôs algumas condições que visavam a não obrigatoriedade de adoção das mesmas políticas sociais que os outros países, e a não adesão ao Banco Central e à moeda única. Apesar das restrições, o país ainda está sujeito a receber imigrantes por parte de seus países vizinhos. Quando, em 2004, os países da Europa Central e do Leste ingressaram na UE, houve um aumento na imigração de pessoas desses países para a Inglaterra, em sua grande maioria pessoas ricas, o que elevou o padrão de vida local e os preços imobiliários na região metropolitana de Londres.

A relação do diretor com a cidade de Londres vai além do âmbito profissional. Guy Ritchie nasceu numa cidade próxima à capital e acompanhou essa transformação urbana. A partir de um ponto de vista muito pessoal, o filme representa a evolução histórica de Londres nas últimas décadas. Durante muitos anos a Inglaterra foi considerada a principal potência mundial. No período da Segunda Guerra Mundial, a cidade de Londres foi fortemente bombardeada pelo exército Alemão, que destruiu áreas importantes e vitais para o funcionamento da cidade, deixou muitos desabrigados e vários mortos, e causou um grande choque na população. O período de reconstrução da cidade e da sociedade começou nos anos 50 se estendeu até os anos 70, gerando uma grande mudança arquitetônica e de pensamento na sociedade inglesa. Esse período também teve reflexo no cinema, na televisão e nas artes, de um modo geral, além da aparição de uma nova cultura jovem de massa. Segundo Mauro Baptista,

“Nessa época, a classe operária e seus intelectuais parecem entender melhor do que ninguém o estado da nação, ter mais lucidez sobre o que tem de ser feito para mudar o país, em contraste com as classes altas e médias-altas, que assistem paralisadas à perda das colônias e à desaparecimento de um estilo de vida.”  
(BAPTISTA, 2008, p.84)

Esse mesmo período de reconstrução foi a época em que Londres recebeu vários imigrantes de suas colônias africanas, o que deixou a cidade mais cosmopolita. Nos anos 80, com a retomada do crescimento econômico, Londres voltou a ser um importante polo industrial. Segundo reportagem publicada pelo jornal britânico *The Telegraph*, Londres é considerada um dos três principais centros financeiros do mundo e líder nas negociações na moeda Euro.

São essas transformações que misturam um pouco da história da antiga Londres com os novos prédios e designs que tornam a cidade mais contemporânea,

e é a realidade que Guy Ritchie buscou na hora de escolher as locações para o filme **(Figura 31)**.



**Figura 31:** Guy Ritchie usa como locação espaço históricos de Londres, como é o caso do *Wembley Stadium*, o *Spital Fields Market*, a *Battersea Power Station* e o *Fitzrovia Hospital*.

O *Estádio de Wembley* (Wembley Stadium) foi construído em 1923 e reformado em 2003 para receber uma série de competições esportivas, sendo considerado hoje um dos mais modernos e maiores estádios do mundo. Ele serviu de locação para mostrar onde Uri e seus empregados ficam durante as negociações. As outras cenas em que vemos Uri trabalhando foram gravadas no *Mercado de Spital Fields* (Spital Fields Market), usado para reproduzir um canteiro de obras do empresário russo, e ao redor dessa locação podemos ver prédios altos e modernos. O cenário mostra a proximidade que Londres tem com outras cidades cosmopolitas do mundo, como Nova York. A *Estação de Energia Battersea* (Battersea Power Station), foi uma das maiores estações elétricas de Londres, fechada há cerca de 20 anos, e as ruínas dessa estação serviram de locação para o depósito onde Lenny faz as torturas. As cenas que mostram onde Johnny e seu amigo Peter vivem foram gravadas num hospital abandonado chamado *Hospital Fitzrovia* (Fitzrovia Hospital), que fica no centro da cidade de Londres. Ali, Johnny e outros drogados usam o ambiente como um ponto de drogas.

Guy Ritchie constrói a trama por todo o território londrino e nos faz pensar, indiretamente, que a cidade se tornou um dos personagens do filme, não só

pela troca que os outros personagens fazem com a cidade mas também pela preocupação e cuidado na escolha das locações. Nesse filme a cidade de Londres é retratada como cosmopolita e o novo centro econômico da Europa, atraindo investidores do leste europeu. Existe um contraponto claro como quando ele mostra a Londres vitoriana nos filmes sobre *Sherlock Holmes* – produzidos pouco tempo depois de *RocknRolla*.

Em *Sherlock Holmes*, Guy Ritchie mostra a Inglaterra na virada do século XIX para o século XX, mais precisamente entre os anos de 1815 a 1914, quando o País também foi comandado por uma mulher, a Rainha Victoria. Nesse período a Europa viveu uma época que ficou conhecida como *Pax Brittanica* (Paz Britânica). Com a Europa definitivamente livre do fantasma de Napoleão, após a Batalha de Waterloo, a Inglaterra pôde finalmente consolidar-se como a grande potência mundial do século XIX. O pesquisador Paulo Almeida fala de um momento pós-napoleônico em que os países da Europa estão se organizando em instituições internacionais diplomáticas para defender seus interesses internos:

“O primeiro instrumento ‘plurilateral’ a regulamentar as regras para o tratamento da propriedade alheia em situações de conflito consistiu, na verdade, de um conjunto de princípios de direito marítimo, adotados pela França e a Grã-Bretanha em 1855 para regular suas relações com os neutros durante a guerra da Criméia, contra a Rússia, normas essas que depois foram ‘multilateralizadas’ de maneira unilateral.” (ALMEIDA, 1997 p.80)

Foi dentro desse período que aconteceram as principais mudanças sociais, tecnológicas e econômicas no Reino Unido; mudanças como a Revolução Industrial, que começou na Inglaterra e logo se expandiu para o restante da Europa. Essa rápida urbanização trouxe consigo alguns problemas sociais, como a falta de infraestrutura para moradia e o crescimento das periferias, exploração do trabalho infantil, aumento na prostituição e marginalidade, entre outros. Quando, em 1837, a Rainha Victoria ascendeu ao poder, começou o que ficou conhecido como a *Era Vitoriana*<sup>77</sup>, período este associado a um grande momento de paz e prosperidade, e o termo *vitoriano* marcou o movimento puritano que se instaurou na Inglaterra. A rainha defendia os valores religiosos, morais e de bons costumes familiares, e

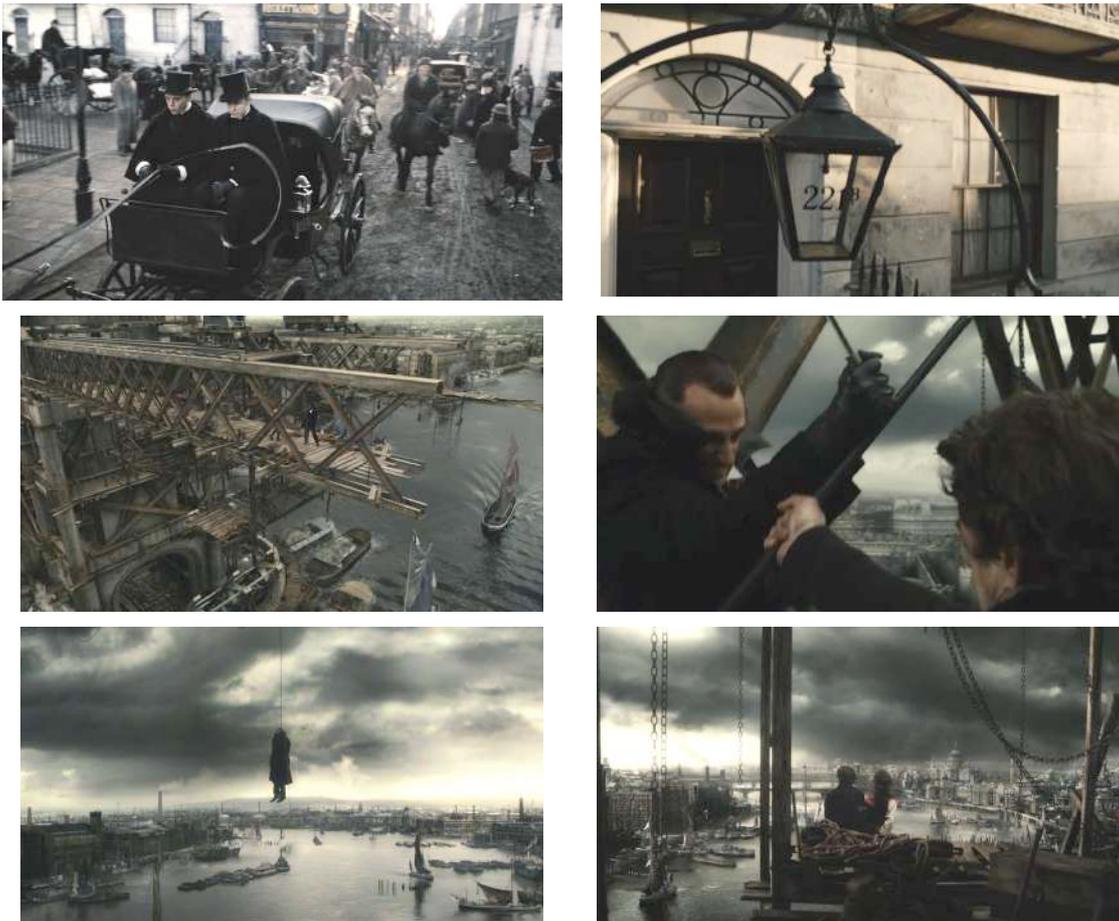
---

<sup>77</sup> Período de grande expansão do Império Britânico, foi quando ocorreram as principais mudanças industriais, políticas, sociais, científicas e culturais no Reino Unido. O reinado da Rainha Victoria é considera uns dos mais longos da história: cerca de 63 anos no poder.

durante seu reinado fez valê-los, inclusive como uma tentativa de combater a prostituição e o trabalho infantil que assolavam o Reino Unido.

O aumento significativo na quantidade de imigrantes no país levou a uma superpopulação, o que fez crescer o número de desempregados e criou uma tensão social. Essa pobreza elevou o número de delinquentes, criminosos e de mulheres que, para sobreviver, começaram a trabalhar como prostitutas; é nesse cenário que surge um dos assassinos mais conhecidos da história: Jack, o estripador. A época e o serial killer Jack serviram de inspiração para Conan Doyle criar o personagem título de sua obra *Sherlock Holmes* e que também serviu de inspiração para Guy Ritchie construir seu primeiro filme sobre Sherlock Holmes. O filme se ambienta na sombria Londres de 1890, onde há um assassino a solta que já matou cinco jovens mulheres utilizando rituais considerados satânicos pela população local.

É ainda no período vitoriano que acontecem algumas mudanças visuais e arquitetônicas na cidade de Londres e que continuam existindo até os dias de hoje, como a já citada ponte *Tower Bridge*. Essa ponte começou a ser construída em meados de 1885 e possui um estilo mais gótico comparada às outras construções que se iniciaram na mesma época. Sua inauguração aconteceu em 1894 e, até hoje, a ponte é considerada um dos símbolos do período vitoriano londrino. Esse dado é de extrema importância para o entendimento do filme e das escolhas estéticas do diretor, porque, além do valor histórico, a *Tower Bridge* também tem uma grande importância dentro da narrativa do filme *Sherlock Holmes*: é em cima da ponte que acontece a luta final entre Sherlock e o vilão Lorde Blackwood. Essa luta tem um “toque de classe”, pois, diferente das lutas de boxe clandestinas que o diretor faz questão de demonstrar nesse filme (assim como em *Snatch*) vemos Holmes participando de um duelo de espadas e que, depois, quase se transforma num duelo de armas de fogo. A escolha desse tipo de disputa serve para ilustrar o título de nobreza que o vilão tem no filme, pois Lorde Blackwood fazia parte da aristocracia inglesa e, nesse momento, nós temos visualmente essa confirmação (**Figura 32**).



**Figura 32:** Vemos as ruas da cidade de Londres do Séc. XIX com uma tomada que, em especial, mostra a Rua Baker alguns minutos antes de mostrar a casa de Sherlock Holmes. Em seguida vemos a construção da ponte *Tower Bridge* e a utilização dela como cenário para a luta final do filme.

Do século XIX para o século XXI a Inglaterra passou por grandes transformações tais como: a industrialização, o capitalismo e as políticas sociais que ganharam força através das decisões e reformas propostas pela Rainha Victoria. Mesmo após sua morte em 1901, criou-se uma forte cultura baseada nos valores familiares e morais. O diretor aproveita esses fatos para criar uma obra de ficção por meio da qual tenta transmitir esses valores, considerados por ele como primordiais para a transformação do país em uma das grandes potências econômicas que ainda é nos dias de hoje, inclusive os valores morais que permearem o Séc. XIX.

O filme *RocknRolla* faz uma ponte entre esses valores não só quando mostra a cidade e sua nova forma de se organizar, mas também quando traz personagens centrados apenas em seus problemas e com nenhum desejo de mudança e renovação, como é caso de Lenny. Esse personagem é atropelado pelas

mudanças e tem um final fatídico principalmente porque não havia percebido a mudança de pensamento a sua volta e a necessidade de lidar com essa mudança.

## 5. A GENÉTICA FÍLMICA DE GUY RITCHIE

Durante a análise dos filmes do diretor, pudemos notar algumas semelhanças e recorrências de linguagem que Guy Ritchie usa para deixar suas marcas e, assim, consolidar seu estilo de direção, como por exemplo o uso da movimentação de câmera travelling para se aproximar do rosto dos personagens e assim demonstrar visualmente suas indignações e surpresas. Entre os elementos de linguagem já apresentados podemos destacar: o uso de narradores para conduzir os filmes através da apresentação de seu ponto-de-vista das tramas; a fragmentação da montagem e os recursos de movimentação de câmera (como a panorâmica e o travelling) para criar o ritmo e tensão entre as ações; as escolhas estéticas de enquadramento e texturas de cor recorrentes; a escolha de elementos sonoros e trilhas musicais consideradas *pop*; e a utilização de grafismos e ícones visuais para apresentar alguns personagens e filmes.

Uma de suas principais marcas de trabalho é o emprego do que podemos chamar de *time-lapse* em equilíbrio com momentos nos quais a ação ocorre com uma velocidade acima do normal. *Time-lapse* é um processo cinematográfico em que cada momento (quadro por segundo) é reproduzido em uma velocidade muito mais lenta em relação à que estamos acostumados, quase sugerindo um efeito de animação, mas na verdade é um recurso de câmera que Ritchie emprega de forma tão pontual que se tornou a principal referência de seu trabalho. Esses momentos servem para marcar partes importantes do filme em termos dramáticos, como, por exemplo, durante a última luta de boxe em *Snatch*: antes de Mickey nocautear seu oponente, vemos um momento em que o adversário desfere um golpe com tanta força que, quando o diretor nos mostra Mickey caindo em câmera lenta, desperta a dúvida sobre se a luta teria acabado ali ou se haveria qualquer possibilidade do personagem se levantar e ganhá-la. No filme *RocknRolla*, o uso dessa câmera lenta ganha um peso dramático bem peculiar, sem contar o efeito visual plástico que ela proporciona, quando vemos o personagem *One Two* sendo perseguido por dois assassinos de guerra russos após o roubo pela segunda vez dos 7 milhões de euros que Uri deveria pagar a Lenny. Podemos afirmar que nesse filme o efeito é peculiar, pois existe a possibilidade de toda captação dessa cena ter acontecido através de

uma câmera *steadycam*<sup>78</sup> presa ao corpo dos atores. Esses recursos de câmera vistos nos dois filmes analisados também foram amplamente aplicados a duas produções posteriores, os filmes *Sherlock Holmes 1 e 2*, produzidos em parceria com o estúdio americano Warner Bros.

A iconografia tem um papel muito importante no começo dos dois filmes analisados, pois ajuda a apresentar os personagens principais envolvidos em ambas as tramas. A diagramação dos planos e a forma como as informações verbais e visuais são dispostas criam um conjunto de elementos que, se analisados do ponto-de-vista do design, podem ser chamados de elementos informacionais, referenciais e decorativos, pois esses elementos ajudam na compreensão da mensagem e do estilo desse cineasta (**Figura 33**).



**Figura 33:** Créditos de abertura do filme *Snatch – porcos e diamantes*. Nesse momento, o diretor cria uma situação em que o diamante muda de mão em mão, e durante essa

<sup>78</sup> A *steadycam* é um equipamento utilizado para evidenciar os movimentos de câmera e consiste em um suporte que utiliza o corpo de uma pessoa como contrapeso ao peso da câmera para gerar a estabilidade de quadro.

passagem, ele congela a tela e coloca o nome de todos os personagens do filme.

Segundo as pesquisadoras Isabella Aragão e Solange Coutinho, os elementos informacionais são os elementos que indicam quem são os personagens de forma escrita e visual. No caso do filme *Snatch – porcos e diamantes*, a configuração gráfica depende de qual personagem é apresentado, e esses elementos se modificam cada vez que a informação também é modificada.

Os elementos referenciais são aqueles que servem de apoio à interpretação da informação e, necessariamente, precisam ser ajustados se a informação representada mudar. Podemos usar como exemplo disso os elementos verbais escritos na tela com os nomes dos personagens, eles independem dos atores que os interpretam. Eles podem demarcar um espaço significativo na configuração, como eixos de um gráfico, linhas de grade, ou ainda funcionar como legenda quando explicam os símbolos ou as propriedades de uma configuração.

“As linhas dos planos de *Snatch – Porcos e diamantes* (Guy Ritchie, 2000) podem ser consideradas elementos gráficos esquemáticos referenciais, pois demarcam o espaço onde aparecerá o nome dos personagens. Elas mudam de posição para se encaixar melhor na composição do plano.” (ARAGÃO, 2008, p.4)

Já os elementos decorativos são aqueles que não afetam a interpretação da informação, auxiliando na visualização sem alterar o conteúdo. Podemos usar como exemplo aqui as estrelas e linhas em torno dos nomes dos personagens e o efeito de desenho em torno de cada pessoa como destaque.

“As estrelas dos planos de *Snatch – Porcos e diamantes* (Guy Ritchie, 2000) são consideradas decorativas, mas também poderiam ser classificadas como referenciais se a estrela fosse associada aos *astros* que participam da história.” (ARAGÃO, 2008, p.4)

O diretor volta a usar desse recurso gráfico na abertura do filme *RocknRolla*, só que agora de maneira mais apurada. No caso de *Snatch* ele congela quadros do filme e aplica o efeito em cima do quadro. Já em *RocknRolla*, a seqüência de créditos é toda feita em animação, mas segue o mesmo padrão apresentado por Ritchie em *Snatch* (**Figura 34**).



Figura 34: Nos créditos de abertura de RocknRolla, vemos uma animação que começa com o nome do filme e “passeia” pelo espaço como um plano-sequência, mostrando todos os personagens principais do filme em ordem de “peso” para a audiência.

Guy Ritchie define seus filmes como “uma série de bons personagens, cômicos, que saíram dos desenhos animados e histórias em quadrinhos”<sup>79</sup>, ou seja, ilustrações humorísticas em que os personagens possuem características exageradas que dão ênfase a determinadas situações ou personagens.

A narração, assim como o diálogo, é um recurso muito utilizado pelo diretor para ajudar o espectador a entender a condução e os rumos das histórias e a dar ênfase para a definição dos personagens. O narrador nos informa três situações diferentes: a vida do personagem, a subjetividade do personagem e o que o personagem nos revela através dos jogos de suas ações.

Podemos perceber o uso de narrador em quase todos os filmes de Ritchie<sup>80</sup>. Em *Snatch* e *Revólver*, o diretor usa o recurso do narrador lírico ou narrador personagem<sup>81</sup>, sendo ele, em ambos os filmes, justamente os personagens principais, que nos informam os acontecimentos como se estivessem recordando fatos que ocorreram num passado não muito distante, de forma atemporal. Já os filmes *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* e *RocknRolla* contam com um narrador épico ou observador<sup>82</sup> e nos dois filmes temos como narrador personagens secundários: em *Jogos, trapaças...*, o narrador é o barman que trabalha para o pai de Eddy (personagem principal), e só vamos conhecer o narrador da história de forma visual perto do final do filme; no filme *RocknRolla* acontece o contrário, a primeira coisa que o diretor faz é apresentar o narrador no papel do personagem Archie (um dos capangas de Lenny, o chefe do crime organizado), mas independentemente de vermos no começo ou no final do filme, os dois narradores nos situam sobre alguns eventos e participam de outros sem saberem o desfecho que a história terá. Nos filmes *Sherlock Holmes 1* e *2*, a narrativa se desenvolve por meio dos diálogos e no tempo presente das ações, misturando uma visão objetiva e subjetiva dos fatos apresentados, mas nos

---

<sup>79</sup> Informações extraídas do documentário “*Making Snatch*” que faz parte dos extras do DVD do filme. Nesse documentário Guy Ritchie explica como foi toda a produção.

<sup>80</sup> O único filme que não utiliza esse recurso é o *remake* *Destino Insólito*, de 2002.

<sup>81</sup> Recurso que consiste em termos um personagem contando sua história de forma subjetiva em primeira pessoa.

<sup>82</sup> Recurso que consiste em apresentar um narrador em terceira pessoa e que não é inteiramente subjetivo, e cuja função é afastar o espectador do personagem para que possamos olhar a cena com um certo distanciamento.

momentos em que o personagem principal se prepara para alguma luta, temos o recurso da narração para explicar para o espectador detalhes importantes, sem os quais não seria possível compreender as ações.

Outro elemento que é parte importante dos filmes analisados é o uso que o diretor faz da trilha musical para enfatizar determinadas características dos personagens e situações que considera interessante. Podemos encontrar músicas de grupos “Pop” e do cenário rock inglês, como é o caso do Oasis, Massive Attack, The Hives entre outros, e cantores pop que vão além do cenário britânico, como é o caso do americano Lou Reed e o cubano Miguelito Valdés - este último tem uma canção tocada no filme *RocknRolla*. Outros cantores e artistas pop fazem parte da construção musical do diretor e estão presentes nas outras peças audiovisuais, como é o caso do cantor americano James Brown, The Stooges e Dusty Springfield, que fazem parte da trilha musical do filme *Jogos, Trapaças...*; e a cantora e atriz americana Della Reese, cuja música *Come-on-a-my-house* é dublada pela cantora Madonna no filme *Destino Insólito*. No caso dos dois filmes sobre o personagem Sherlock Holmes, nós temos uma construção sonora um pouco diferente devido ao contexto fílmico em que se passam as histórias. No *Sherlock Holmes*, temos o uso de uma música de Ludwig van Beethoven e no filme *Sherlock Holmes 2*, temos uma música do compositor Franz Schubert, ambos artistas alemães e compositores de música erudita. Esses artistas aparecem nos filmes seguidos por outros artistas, como o grupo de rock irlandês The Dubliners e o compositor italiano Ennio Morricone, que trabalhou com diretores como Sergio Leone e teve algumas de suas músicas na trilha sonora do filme *O poderoso chefão*, que já citamos anteriormente.

Mais especificamente em *Snatch* e *RocknRolla*, podemos perceber que, além da música pop, Guy Ritchie usa músicas características com elementos que nos remetem à Rússia para marcar os personagens Boris em *Snatch* e os capangas de Uri em *RocknRolla*. A música funciona nesses dois casos como uma marca sonora desses núcleos de personagens e antecede suas aparições no decorrer dos filmes. No filme *Jogos, Trapaças...*, Ritchie usa uma música com nuances gregas todas as vezes que Nick, *the greek* aparece em cena; no filme *Destino Insólito*, uma melodia grega muito parecida volta nos momentos em que a tripulação de origem grega conversa com os outros tripulantes, e quando o núcleo de personagens italianos é apresentando, eles também têm uma música característica que

representa sua nacionalidade. No segundo filme sobre o personagem *Sherlock Holmes*, quando a história se passa na França, podemos perceber de uma forma sonora por causa dos detalhes que lembram a música *La Marseillaise*, o hino nacional do País.

Além dos diálogos, a presença do narrador, a trilha musical e os grafismos visuais de apresentação, outros elementos chamam nossa atenção, como é o caso da condução de câmera apresentada em ambos os filmes. O diretor usa muitos planos conjunto para marcar as ações conjuntas dos personagens e planos médios para marcar cada vez que um personagem é pego de surpresa, planos detalhes e closes são utilizados junto com outros recursos de filmagem que modificam a velocidade da cena justamente para causar estranhamento por parte do espectador e, ao mesmo tempo, apresentar uma informação e detalhe que pode ser relevante para o desfecho da história. Guy Ritchie é um diretor muito técnico<sup>83</sup>, e todos os movimentos e planos utilizados nos filmes foram escolhidos de forma cuidadosa para que a intensidade e ritmo das ações pudessem ser mais bem trabalhados na montagem.

Retornando ao conceito de David Bordwell sobre a definição de narrativa: filmes são feitos por pessoas que querem prover outras pessoas de experiências. E é através dessas experiências e experimentações que um filme pode nos proporcionar que também é possível identificar elementos que caracterizem o diretor por trás do filme. Pois, além de organizar as ações de uma forma coerente de entendimento, ele também apresenta seu ponto-de-vista único sobre aquelas ações, tornando a história diferente e exclusiva.

Podemos afirmar que Guy Ritchie é fruto de uma nova geração de realizadores que usa os elementos *pop* para construir sua visão de mundo e, a partir daí, construir representações da nova realidade inglesa. Seu estilo, conforme analisado nos filmes estudados nesta dissertação, na verdade se expande em toda sua obra, desde as primeiras produções – ousadas em termos narrativos – até as mais recentes megaproduções, que apontam para uma possível nova fase desse diretor que inclui o uso dos gêneros cinematográficos.

---

<sup>83</sup> Guy Ritchie se apoia bastante no uso dos recursos de captação e montagem para aperfeiçoar sua marca.

Podemos perceber mais incisivamente o uso de mais de um gênero nos outros filmes de Guy Ritchie, como é o caso do uso dos elementos inerentes à comédia que aparecem em seu primeiro longa-metragem. *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* faz referência a filmes de gângsteres, mas de uma forma mais leve e engraçada, já que os personagens principais são pessoas atrapalhadas e não são gângsteres de verdade. Além disso, o filme tem momentos em que a música nos traz para essa atmosfera cômica e divertida da confusão que os personagens vivem e o diretor usa a estrutura de caos e ordem para a resolução da história como num “passe de mágica”.

Guy Ritchie usa também elementos do gênero de horror para construir o ambiente do primeiro filme sobre o personagem Sherlock Holmes. O diretor buscou referências em obras góticas de autores Edgar Allan Poe para criar a ambientação visual do filme com uma atmosfera mais sombria e o uso do corvo negro que sobrevoa o espaço antes e depois dos assassinatos para marcar a constante relação do filme com o monstro vivido pelo personagem principal Lorde Blackwood. Uma figura importante para o gênero é a do monstro. Ele surge como o principal elemento que indica o “*caráter horrífico*” da narrativa e essas figuras são representadas a partir da “*impureza categórica*” que mistura elementos humanos e não-humanos e situa a marginalidade do ser, já que o monstro não pode pertencer a uma categoria social e aceita pelas pessoas. O monstro personificado na figura de Lorde Blackwood feriu não só as pessoas, mas também a cultura e as regras políticas e sociais de Londres.

Todas as obras produzidas por Guy Ritchie trazem consigo marcas que tornam mais fácil reconhecê-las como sendo suas, sem contar que a cada filme o diretor deixa mais clara a sua relação com a cidade de Londres, seja pela escolha temática e de locações ou pela seleção de atores e a criação de personagens que marcam com suas gírias e trejeitos.

Trata-se, com toda certeza, de um universo cinematográfico amplo, desenvolvido a partir de elementos que se repetem, e denso, mesmo que decorrente de uma obra ainda com poucos títulos e em construção. Essa dissertação procurou entender e apresentar certas marcas autorais que compõem o DNA Guy Ritchie, mas também fica a consciência de que, a partir dessas análises, podemos encontrar

outros elementos narrativos e estéticos interessantes passíveis de análise em pesquisas futuras. De qualquer forma, a partir deste trabalho, reconhecemos que Ritchie é um cineasta único e singular, não uma cópia de outros diretores hollywoodianos. Tal qual olhamos para os membros de uma família e reconhecemos semelhanças genéticas em meio às diferenças físicas e de personalidade, nos voltamos para a obra do diretor e podemos afirmar sobre cada um dos filmes: “esse é um Guy Ritchie”.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA E CAPÍTULOS DE LIVROS

- ARRUDA, José. História Moderna e Contemporânea. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- BAPTISTA, Mauro. O Cinema Britânico: realismo, classe e televisão pública (1984 – 2007).  
In.: Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008 pág. 71-90.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In.  
RAMOS, Fernão (org.), Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa  
ficcional, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p.277-301.
- \_\_\_\_\_. Poetics of cinema. Nova York: Routledge, 2008b.
- BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In. RAMOS, Fernão (org.),  
Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional, vol. 2. São  
Paulo: Senac, 2005, p.303-318.
- HIGSON, Andrew, CATERER, James. A indústria cinematográfica britânica. In.: MELEIRO,  
Alessandra (org.), Cinema no Mundo: indústria, política e mercado, vol. 5. São  
Paulo: Escrituras editora, 2007, p. 61-85.
- HUGHES, Lloyd. Rough guide to gangster movies. Rough Guides, 2005.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MACHADO, Arlindo. Máquina de Vigiar. In: Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas  
tecnológicas. 3ª Ed. São Paulo: Edusp, 2001, p.219-234.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In.: História do cinema mundial. Campinas: Papirus,  
2006, p.221-252.
- PUCCI Jr., Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. In.: História do cinema mundial. Campinas:  
Papirus, 2006, p.361-378
- TURÉGANO, Teresa. Apoio público para a promoção internacional de filmes europeus. In.:  
MELEIRO, Alessandra (org.), Cinema no Mundo: indústria, política e mercado, vol.  
5. São Paulo: Escrituras editora, 2007, p. 244-276.

### Bibliografia de apoio

- BAZIN, André. O Realismo cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação. In.: **O cinema  
– Ensaios**. São Paulo, 1991. Pág. 233-257.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008a, p.21-72.

- BROOKS, Peter. Reading for the plot. In: **Reading for the plot: Design and intention in Narrative**. Massachusetts: Harvard University, 1992, p.03-37.
- CAKOFF, Leon. Heróis da Resistência. In.: **Cinema Político Italiano - Anos 60 E 70**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2006 Pág. 11-17.
- CANDIDO Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARROL, Noel. **A Filosofia do Horror**. Campinas: Papirus, 1999.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003 3º Edição.
- COURTINE, Jean-Jacques. O Corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In: **História do Corpo - Vol.3**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008 Pág. 253-340.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.
- FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In.: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006 Pág. 191-219.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JEAH, Julio. Monstros: a face do mal. In: **Monstros e a Monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Pág. 7-8.
- \_\_\_\_\_. Monstros como metáforas do mal. In: **Monstros e a Monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Pág. 9-31.
- MARTIN, Marcel. **Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- MASCARELLO, Fernando. Filme Noir. In.: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006 Pág. 177-188.
- MERRIMAN, John. **A History of Modern Europe: From the French revolution to the present**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2009.
- NAZARIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- NEWTON, Michael. “**SERIAL Murder**”: Defined. In: *The Encyclopedia of Serial Killers*. Nova York: InfoBase Publishing, 2006. Pág. 237-238.
- NOGUEIRA, Luiz. **Gêneros Cinematográficos**. Portugal: LabCOM, 2010.
- PRUDENZI, Angela. RESEGOTTI, Elisa. Uma lição universal. In.: **Cinema Político Italiano - Anos 60 E 70**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006 Pág. 19-25.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

## ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E PERIÓDICOS

- ALMEIDA, Paulo. **A democratização da sociedade internacional e o Brasil**: ensaio sobre uma mutação histórica de longo prazo (1815-1997). *Revista Brasileira Política*

- Internacional [online]. Brasília, 1997, vol.40, n.2, pág. 76-105. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291997000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291997000200004&script=sci_arttext). Acesso em: 05 jan. 2012.
- ARAGÃO, Isabella.; COUTINHO, Solange. **Linguagem esquemática do cinema: uma abordagem analítica.** *InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação* [online]. São Paulo, 2008, nº1 vol. 5, pág. 1-11. Disponível em: <http://www.infodesign.org.br/indexOk.php>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- ARRIGONI, Mariana. Debatendo os conceitos de Caricatura, charge e cartum. In: 3º Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2011, Londrina. **Anais eletrônicos...** Londrina, 2011. Disponível em: [http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/autores\\_M.htm](http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/autores_M.htm) . Acesso em: 11 jan. 2012.
- CÂNEPA, Laura. **Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros.** Campinas, SP: [s.n.], 2008. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>. Acessado em: 26 dez. 2011.
- CANO, José. **O riso sério: um estudo sobre a paródia.** Caderno de Pós-Graduação em Letras. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_4/009.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/009.pdf). Acesso em: 07 jan. 2013.
- CORDEIRO, Reinaldo. **Análise Comparativa da Transposição dos Quadrinhos ao cinema.** Revista Temática [online]. 2011, ano VII, nº1. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2011.html#jan>. Acesso em: 11 jan. 2012.
- ENDO, Paulo. **Corpo neutro, abjeto e feminino.** Polêm!ca Revista Eletrônica. Rio de Janeiro, 2009, vol. 08, pág. 59-68. Disponível em: [www.polemica.uerj.br/8\(1\)/artigos/lipis\\_3.pdf](http://www.polemica.uerj.br/8(1)/artigos/lipis_3.pdf). Acesso em: 06 jan. 2012.
- FAZITO, Dimitri. **A identidade cigana e o efeito de "nomeação":** deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. *Revista de Antropologia* [online]. São Paulo, 2006, nº2, vol.49, pág. 689-729. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012006000200007&script=sci\\_arttext&lng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012006000200007&script=sci_arttext&lng=en) . Acesso em: 10 jan. 2012.
- GORENDER, Miriam. **Serial Killer: o novo herói da pós-modernidade.** Revista de Estudos de Psicanálise [online]. Aracaju, 2010, nº34, pág. 117-122. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/revista34.htm>. Acesso em: 05 jan. 2012.
- GUY Ritchie's rise to fame: Reportagem publicada eletronicamente no portal BBC News em 07 de dezembro de 2000. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1059924.stm>. Acesso em: 01 nov. 2012.

- MAGALHÃES, Henrique. **Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais**. Revista Cultura Midiática, Vol. II, nº2, 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/culturasmidiaticas.php>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- MARGARETH Thatcher: política britânica. Reportagem publicada eletronicamente do portal UOL Educação e atualizado em 21 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/margaret-thatcher.jhtm>. Acesso em: 07 jan. 2013.
- MORANA, Hilda et al. **Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers**. Revista Brasileira de Psiquiatria [online]. São Paulo, 2006, vol.28, suppl.2, pág. 74-79. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=1516-444620060006&script=sci\\_issuetoc](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=1516-444620060006&script=sci_issuetoc). Acesso em: 05 jan. 2012.
- MOSER, Walter. **A paródia: moderno, pós-moderno**. Campinas, Remate de Males, (13):133-145, 1992. Disponível em: <http://espea.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/viewFile/3078/2557>. Acesso em: 07 jan. 2013.
- PIEIDADE, Lúcio. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Campinas, SP: [s.n.], 2002. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000288046> Acessado em: 26 dez. 2011.
- SOARES, Vera. Movimento feminista: Paradigmas e desafios. **Estudos femininos**. Santa Catarina, v. 2, 1994. Edição Especial. Disponível em: <http://ger.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16089/14633>. Acesso em: 30 mai. 2011
- WHEELER, Virginia. **The moment Madonna fell off that horse, the marriage was doomed**. Reportagem publicada eletronicamente no portal jornal The Sun. Disponível em: <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/bizarre/1820051/Madonna-and-Guy-Ritchies-marriage-was-destined-for-divorce-after-Guys-unsympathetic-reaction-when-she-fell-from-a-horse-according-to-friends.html>. Acesso em: 20 out. 2012.
- \_\_\_\_\_. **She's got £300m, he's got £30m, but...the Guy doesn't want a penny**. Reportagem publicada eletronicamente no portal jornal The Sun. Disponível em: <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/1816131/Madonna-divorce-Guy-Ritchie-tells-lawyers-he-wants-not-one-penny-of-Madonnas-estimated-300million-fortune.html>. Acesso em: 20 out. 2012.

## FILMES CITADOS

- ACOSSADO. Direção de Jean-Luc Godard. França: Continental Filmes, 1960. DVD (90 min.). Título Original: *À bout de souffle*.
- BONNIE e Clyde. Direção de Arthur Penn. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1967. DVD (112 min.).
- CÃES de aluguel. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax Films, 1992. DVD (99 min.). Título original: *Reservoir Dogs*.
- CLUBE da luta. Direção de David Fincher. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1999. DVD (139 min.). Título Original: *Fight Club*.
- COVA Rasa. Direção de Danny Boyle. Reino Unido: Channel Four Films, 1994. DVD (92 min.). Título Original: *Shallow Grave*.
- DESTINO Insólito. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: SKA Films, 2002. DVD (116 min.). Título Original: *Swept Away*.
- EXTERMÍNIO. Direção de Danny Boyle. Reino Unido: 20th Century Fox, 2002. DVD (113 min.). Título Original: *28 Days Later*.
- FALCÃO Maltês. Direção de John Huston. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1941. DVD (100 min.). Título Original: *The Maltese Falcon*.
- GOLPE de Mestre. Direção de George Roy Hill. Estados Unidos: Universal Pictures, 1973. DVD (129 min.) Título Original: *The Sting*.
- IMPÉRIO do crime. Direção de Joseph H. Lewis. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1955. DVD (84 min.). Título Original: *The Big Combo*.
- JOGOS, trapaças e dois canos fumegantes. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: Columbia Home Vídeo, 1998. DVD (107 min.). Título Original: *Lock, Stock and two smoking barrels*.
- KILL Bill. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax films, 2003. DVD (111 min.).
- MEU ódio será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1969. DVD (145 min.). Título Original: *The Wild Bunch*.
- INTOCÁVEIS, Os. Direção de Brian de Palma. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1987. DVD (119 min.). Título Original: *The Untouchables*.
- PERIGO a sete palmas. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: CBS Productions, 2005. DVD (60 min.). Título original: *Grave Danger*.
- PODEROSO Chefão. Direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972. DVD (175 min.). Título Original: *The Godfather*.
- POR um Destino Insólito. Direção de Lina Wertmüller. Itália: Medusa Produzione, 1974. DVD (89 min.). Título Original: *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*.

- PRAIA. Direção de Danny Boyle. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2000. DVD (119 min.).  
Título Original: *The Beach*.
- QUEM quer ser milionário? Direção de Danny Boyle. Reino Unido: 20th Century Fox, 2008.  
DVD (120 min.). Título Original: *Slumdog Millionaire*.
- REVOLVER. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: Europa filmes, 2005. DVD (115 min.).
- ROCKNROLLA – A grande roubada. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: Warner Bros.,  
2008. DVD (114 min.). Título Original: *RocknRolla*.
- SCARFACE. Direção de Brian de Palma. Estados Unidos: Universal Pictures, 1984. DVD  
(170 min.).
- SCARFACE – A vergonha de uma nação. Direção de Howard Hawks. Estados Unidos:  
Universal Pictures, 1929. DVD (93 min.). Título Original: *Scarface*.
- SHERLOCK Holmes. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2009.  
DVD (128 min.).
- SHERLOCK Holmes 2 – O jogo das sombras. Direção de Guy Ritchie. Estados Unidos:  
Warner Bros. Pictures, 2011. Blu-ray (129 min.). Título Original: *Sherlock Holmes: A  
game of shadows*.
- SNATCH – porcos e diamantes. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: Sony Pictures  
Entertainment, 2000. Blu-ray (104 min.). Título original: *Snatch*.
- SUNSHINE. Direção de Danny Boyle. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2007. DVD (107  
min.).
- TRANSPOTTING. Direção de Danny Boyle. Reino Unido: Channel Four Films, 1996. DVD  
(94 min.).
- VESTÍGIOS do dia. Direção de James Ivory. Estados Unidos: Columbia Pictures  
Corporation, 1993. *The Remains of the Day*.
- X-MEN: Primeira Classe. Direção de Matthew Vaughn. Estados Unidos: Twenty Century  
Fox, 2011. Blu-ray (131 min.). Título original: *X-men: First Class*.

## WEB SITES

- BBC History – Margareth Thatcher. Disponível em:  
[http://www.bbc.co.uk/history/people/margaret\\_thatcher](http://www.bbc.co.uk/history/people/margaret_thatcher). Acesso em: 07 jan. 2013.
- UNIÃO Européia. Disponível em: [http://europa.eu/index\\_pt.htm](http://europa.eu/index_pt.htm). Acesso em: 25 jun. 2011.
- VIDEO Collection: BMW Films – The Hire. Disponível em:  
<http://www.bmwblog.com/2009/08/25/video-collection-bmw-films-the-hire/>. Acesso  
em: 01 out. 2012.

## **ANEXOS**

**ANEXO I. ÁRVORE GENEALÓGICA DE DESCENDENTES DA  
FAMÍLIA RITCHIE**

# Double Descent from the Blood Royal of England of George Harry MacLaughlin's Family

**EDWARD I, KING OF ENGLAND** 'Longshanks'. Born 1239, Westminster Palace. Proclaimed King while on Crusade with Queen Eleanor. Crowned 1274. Set up Model Parliament. Defeated the barons at Evesham 1265. Subdued Wales 1283. Died on his way to fight Robert the Bruce 1307. Buried in Westminster Abbey.

Humphrey de Bohun, Earl of Hereford. Earl of Essex. 1276-1321. Lord High Constable of England. Married 1297 at Ipswich Priory Church, Suffolk. Killed at the Battle of Boroughbridge.

James Butler, First Earl of Ormonde. Born ca 1305. Earl of Carrick Chief Butler of Ireland. A minor when his father died, obtained, for 2,000 marks, licence to marry whomsoever he pleased. Died 1337.

James Butler, Second Earl of Ormonde, 'The Noble Earl'. Born 1331 Lord Justice and Chief Governor of Ireland. Constable of Dublin Castle. Died 1382, Knocktopher.

James Butler, Third Earl of Ormonde, 1361-1405. Lord Justice of Ireland Bought Kilkenny Castle, built castle at Gowran, where he is buried.

Sir Richard Butler, of Polestown, Co. Kilkenny. Born after 1390.

Sir Edmund MacRichard Butler, Polestown, Co. Kilkenny. Died 1464

Sir James Butler, of Polestown, County Kilkenny. His attainder was reversed. Died 1467.

Piers Butler, Earl of Ormonde, 'Red Piers'. Murderer. Born ca 1467. Chief Governor of Ireland. Earl of Ossory 1528. First Seneschal of the Liberty of Tipperary. Died 1539. Buried St. Canice, Kilkenny.

Donnchadh O'Brien, Second Earl of Thomond, 'The Fat'. Died 1553

Conchobar 'Long Nailed' O'Brien, Third Earl of Thomond. Lord Ibrackan. Born ca 1535. Died 1581. Ennis, Clare.

James Butler, Second Baron of Dunboyne. Died 1621.

Theobald Butle, of Killoshkehan, Co. Tipperary. Born 1610. 2nd husband

Lieut-col James Butler, Ormonde's Regiment, restored to his estates of Killoshkehan and Drom, County Tipperary, by King Charles II.

James Butler of Killoshkehan and Drom, County Tipperary.

Richard Butler of Drom and Wilford, County Tipperary, b. ca 1710

Theobald 'Big Toby' Butler of Wilford, County Tipperary, d. 1795. By 1st. m. to Bridget, dau of Edmund Butler of Wilton, of the Galmoy family Bridget, wife of John Willington of Killoshkehan, County Tipperary Anne, wife of William Butler of Park, County Tipperary

William Butler of Wilford and Drom, d. 1803. m. Caroline 1768-1837 dau of Hugh, 1st Baron Massy of Duntrillick, by Rebecca Delap, 2nd wife

Eleanor of Castile, daughter of Ferdinand III, King of Castile and Leon, and Johanna, Countess of Ponthieu. Born ca 1244, Castile, Spain. Edward's first wife. Married 1254. Bore 16 children. Died 1290. Charing Cross and other crosses were erected along her funeral route from Nottinghamshire. Buried in Westminster Abbey.

**EDWARD II, KING OF ENGLAND**. Born 1284, Caernarvon Castle. First English Prince of Wales. Crowned 1301. Deposed 1327 for losing French lands, his defeat at Bannockburn, and a weakness for male favorites. Murdered 1327 by red-hot poker in his bowels. Buried in Gloucester Cathedral.

**EDWARD III, KING OF ENGLAND**. Born 1312, Windsor Castle. Crowned 1327. Imprisoned his mother and took power 1330. His claim to the French throne led to the 100 Years War. Died 1371 of a stroke.

Lionel of Antwerp, Duke of Clarence, KG. Born 1338, Antwerp, Brabant. Lord Justice of Ireland. Earl of Ulster, Lord of Connaught and Trim. Married secondly Violanta, daughter of Galeazzo, Duke of Milan, 1368. Died 1369, Alba, Piedmont, possibly of food poisoning. Buried with his wife in Clare Priory, Suffolk

Edmund Mortimer, Third Earl of March. Born 1351. Lord Lieutenant of Ireland. Lord of Wigmore. Died 1381.

Roger Mortimer, Fourth Earl of March. Born 1374. Usk, Mon. Lord Lieutenant of Ireland. Earl of Ulster, Lord of Wigmore, Clare, and Connaught. Richard II named him next King. Slain by O'Brien and the Irish of Leinster, Kenilless, 1398. Buried at Wigmore, Herefordshire.

Richard Plantagenet of Conisburgh. Born 1375, Conisburgh Castle Yorkshire. Son of Edmund Plantagenet, Duke of York, and Isabella of Castile. Created Earl of Cambridge 1414. Beheaded 1415 for conspiring against Henry IV. Buried in God's House Chapel, Southampton.

Richard Plantagenet Third Duke of York, KG. Protector of England. Born 1411. Earl of March, Ulster, and Cambridge. His claim to the throne of England led to the War of the Roses. Died 1460 at Battle of Wakefield. Buried in Collegiate Church, Fotheringhay, Northants.

**EDWARD IV KING OF ENGLAND**. Born 1442, Rouen. Crowned 1461. His secret marriage to a commoner, declared invalid after his death, and attempts to create a new nobility amenable to himself, angered the older nobles. Deposed 1470. Died 1483, Westminster Palace.

**HENRY VII, KING OF ENGLAND**. Born 1457, Pembroke Castle, Wales. Son of Edmund Tudor, Earl of Richmond, and Margaret Beaufort. Crowned 1485. Executed Edward, Earl of Warwick, who had a better claim to the throne. Died 1509, Richmond Palace. Buried with his Queen in the Henry VII Chapel, Westminster Abbey.

Isabella de France, daughter of Philip IV, King of France. Born 1292. Mistress of Roger de Mortimer, Earl of March. She helped him overthrow Edward II and rule England in the name of Edward III, until the latter had him hanged at Tyburn. Died 1358. Buried in Grey Friars Church, Newgate.

Philippa of Hainault, 3rd daughter of William III 'The Good' Count of Holland and Hainaut. Born Ghent 1311. Married 1328. Died 1369 of dropsy. Buried in Westminster Abbey with her King.

Lady Elizabeth de Burgh, daughter & heiress of 'Brown Earl' William de Burgh, Third Earl of Ulster, and Maud Plantagenet, Countess of Ulster. Born 1332, Carrickfergus, Ulster. Married 1342, Tower of London. Married 2nd Otto Paleologus, Marquis of Montferrat. Died 1363, Dublin.

Lady Philippa Plantagenet, Countess of Ulster. Born ca 1355, Eitham Palace, Kent. Died 1382. Buried at Wigmore, Herts.

Lady Alianore, daughter of Thomas de Holland, Second Earl of Kent, and Lady Alice Fitzalan of Arundel. Born ca 1373. First marriage 1388. Married secondly Edward, Lord Cherleton, KG. Died 1405.

Lady Anne Mortimer. Born 1388. Married ca 1406. First wife. Died in childbirth 1411. Buried in Kings Langley Church, Herts. In 1879 the Rev. Alfred Harry McLaughlin married Mary Letitia Salwey, Lady Anne's descendant through Richard Salwey, MP, 1615-85, Cromwell's Ambassador to the Sultan.

Lady Cecely Neville, daughter of Ralph Neville, First Earl of Westmoreland, and Joan de Beaufort. Born 1415, Raby Castle, Durham. Married 1424. Died a nun, 1495; Berkhamstead Castle, Hertfordshire. Buried with her husband.

Elizabeth, born ca 1437, daughter of Richard Woodville, First Earl Rivers, and widow of Sir John Grey. Married 1464. Refounded Queens' College, Cambridge. Declared Queen Dowager by Henry VII. Died 1492. Buried in St George's Chapel, Windsor.

Princess Elizabeth Plantagenet of York. Born 1466, Westminster Palace. At Westminster Abbey in 1486 Henry married her — mainly because her claim to the throne was stronger than his. Bridget Mother of King Henry VIII. Died 1503, Tower of London.



