



**Além do “narcisismo narrativo”: a montagem “exibicionista” de Pulp Fiction**  
Beyond “narrative narcissism”: the “exhibitionist” montage in Pulp Fiction

Ana Karla Albuquerque<sup>1</sup>

**Resumo:** Para Ismail Xavier, a montagem é “o lugar por excelência da perda de inocência” (2008, p. 24), da articulação do discurso e da intervenção do sujeito na objetividade da imagem. Em uma perspectiva pós-moderna e anti-ilusionista, a experiência temporal entrelaçada ao apelo estético acaba por implodir a sintaxe propondo uma construção que se “desnuda” diante do espectador, exibindo, orgulhosa, o seu caráter artificial. Em *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, vemos uma desobediência às regras da Hollywood Clássica e a subserviência da realidade ficcional ao espetáculo.

**Palavras-chave:** *Pulp Fiction*; montagem; antiilusionismo; pós-modernismo.

**Abstract:** For Ismail Xavier, montage is “the place par excellence of the loss of innocence” (2008, 24), of the articulation of the discourse and the intervention of the subject in the objectivity of the image. In a postmodern and anti-illusionist perspective, the temporal experience interweaved with the aesthetic appeal implode the syntax by proposing a construction that lays itself bare before the viewer, proudly displaying its artificial nature. In Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction* (1994), we see a disobedience to the rules of Classical Hollywood and the subservience of fictional reality to the spectacle.

**Keywords:** *Pulp Fiction*; Assembly; antiillusionism; postmodernism.

Há muito de modernismo, dentro de uma perspectiva de dupla-codificação, na construção de *Pulp Fiction*. Há uma frase de Jean-Luc Godard que costuma ser repetida por teóricos e críticos como ilustração do estilo revolucionário do diretor que destruiu os limites da representação cinematográfica: “Uma história deve ter começo, meio e fim... mas não necessariamente nessa ordem”<sup>2</sup>. A desordem aparente é a parte modernista do cinema pós-moderno, mas ao contrário da Nova Onda francesa, nas formas contemporâneas de jogo narrativo “não há significados mais profundos a serem perseguidos sob a sua superfície lúdica” (POLAN, *apud* NEWMAN, 2011, p. 186)<sup>3</sup>. Podemos dizer que esta avaliação se aplica a *Pulp Fiction* porque o filme é uma construção estética de “superfícies e não de profundidades, de formas como seu próprio apelo e não um veículo de significado mais profundo” (KING, *apud* NEWMAN, 2011, p. 186)<sup>4</sup>.

Fredric Jameson estabelece uma relação entre os “novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte” (1997, p. 32) e os novos modelos de experiência temporal da condição pós-moderna. Para o teórico, trata-se de um fenômeno que, necessariamente, se entrelaça ao problema da subjetividade. Neste momento, o foco se mantém sobre o aparato estético, na tentativa de

<sup>1</sup> Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

<sup>2</sup> Citada em: [www.reuters.com/article/idUS79018764020110722](http://www.reuters.com/article/idUS79018764020110722)

<sup>3</sup> “There are no deeper meanings to be pursued beneath its ludic surface”.

<sup>4</sup> “aesthetic of surfaces rather than depths, of form as its own appeal rather than a vehicle for a deeper meaning”.

compreender como se manifesta a desconstrução narrativa em uma perspectiva de análise anti-ilusionista.

Como primeiro suporte em termos de edição cinematográfica, consideramos a seguinte proposição de Christian Metz: “É o movimento que produz a forte impressão de realidade”<sup>5</sup> (1974, p. 07). Na narrativa fílmica, o movimento é distensão temporal, faculdade que desloca o ícone de uma situação de passado, diretamente afetado pelo objeto “real”, para uma dimensão presentificada. O tempo da imagem em movimento é o agora e o imediatismo aproxima o observador, fenômeno claramente observável nas primeiras exposições públicas de *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière, no final do século XIX. A janela do cinema produz ilusão de proximidade, se abre para o espectador subvertendo a separação física, levando-o para dentro da ação e eliminando a distância física.

O corte de um plano para outro é o ponto de ruptura, a quebra do encantamento. Nas palavras de Ismail Xavier, a montagem é “o lugar por excelência da perda de inocência” (2008, p. 24), da articulação do discurso cinematográfico e da intervenção do sujeito capaz de minar a objetividade da imagem. Como já observamos, dentro do padrão da Hollywood clássica, os efeitos da descontinuidade podem ser minimizados por um tipo de encadeamento capaz de neutralizar os efeitos de afastamento. Por outro lado, a modalidade que justapõe as imagens estabelecendo relações descontínuas deixa aparentes os sinais de construção do discurso e de sua artificialidade. De um lado, temos a suavidade de um fluxo de imagens transparente, do outro, a opacidade da justaposição que desrespeita a continuidade espaço-temporal suscitada pela história.

Robert Stam, suporte teórico desta análise em relação à reflexividade, aponta “autorreferencialidade”, “metaficção” e “antiilusionismo” como termos-satélite para o entendimento de uma

arte não representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos. Em seu sentido mais lato, a reflexividade fílmica se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção, seus procedimentos textuais, suas influências intelectuais ou sua recepção. Chamando a atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para um mundo, um espelho transitando pelas ruas (STAM, 2013, p. 175).

Em filmes que ostentam a própria construção, a objetividade do efeito de janela cede espaço à presença do sujeito do discurso e ao seu poder de manipulação. Embora discuta a teoria que explora a metaficção no cinema, Xavier considera a ruptura com o ilusionismo um fator determinante no adensamento do meio translúcido que faz o acordo entre o espectador e a representação. Além do antiilusionismo formal, ele também revisita o pensamento a respeito do cinema pós-moderno de alusão, paródia e deslocamento do período pós década de 1970, algo muito importante para o entendimento da relação da montagem “exibicionista” de *Pulp Fiction* com a chamada “decupagem clássica” de Hollywood (XAVIER, 2008, p. 27).

Antes de seguir com a análise das características da montagem em *Pulp Fiction* e seu

---

<sup>5</sup> “It is *movement* that produces the strong impression of reality”.

caráter desmistificador e “adensador” da experiência fílmica, é importante deixar clara a razão da escolha do termo “exibicionista”. No lugar de “antiilusionista”, “metaficcional” ou “reflexiva”. Consideramos como referências as palavras de Xavier sobre o discurso fílmico materialista e de desconstrução:

O modelo proposto deve não apenas desobedecer às regras clássicas, produzindo deslocamentos ou distanciamentos críticos frente à ficção dominante; ele deve ir além, promovendo um verdadeiro *strip tease* do discurso: este tem que se mostrar como tal em sua estrutura profunda; peça por peça, deve revelar-se como operação de linguagem, esclarecendo suas leis de produção e suas condições práticas, ao mesmo tempo em que discutindo seu próprio estatuto frente ao “tema”, “à realidade” ou “ao contexto” a respeito do qual o filme tenta falar (XAVIER, 2008, p. 159).

Entendemos que os procedimentos de montagem em *Pulp Fiction* não apenas rompem com o ilusionismo. De fato, o desnudamento narcisista de suas ferramentas de construção são base para a significação dentro do próprio texto e fora dele, em suas relações intertextuais. *Pulp Fiction* é uma narrativa *multiplot* com três linhas de ação distintas que se entrecruzam em um determinado momento. Servindo de elo entre as três histórias, o filme começa e termina com Pumpkin e Honey Bunny. Os amantes estão em um restaurante e discutem, em uma conversa de forte conteúdo metalinguístico, a viabilidade da realização de um roubo naquele exato momento. A segunda linha de ação tem o foco em Jules Winnfield e Vincent Vega, assassinos que recebem a missão de recuperar uma mala no apartamento de parceiros de negócios criminosos do seu chefe. Na terceira história, Vincent fica encarregado de proteger e acompanhar a esposa do chefe, Mia Wallace, a figura feminina misteriosa dos filmes *noir* em uma releitura pós-moderna, fragmentada e instável. No quarto segmento do filme, o *gangster* chefe, Marsellus Wallace, paga ao boxeador Butch para que ele perca uma luta.

Cada segmento narrativo é montado de modo que se sobreponha ao seguinte e se embaralhe sem que haja um entrecruzamento final e definitivo como acontece na maioria dos filmes de múltiplas narrativas. O filme caminha para a irresolução, para o niilismo formal, reflexo de uma teleologia temática reversa, parte do sentimento pós-moderno que intentamos delinear. A divisão em capítulos não favorece a linearidade, já que o conteúdo deles corresponde apenas vagamente ao título. O aspecto de jogo é duplo: o espectador é convidado a organizar a linha de ação e a sucessão cronológica dos eventos. A montagem intenta produzir um efeito sobre o espectador e essa é uma faculdade da construção narrativa articulada como discurso que o diretor Quentin Tarantino costuma reiterar em diversas entrevistas. Para Metz, esta seria a natureza da montagem fílmica.

Sem dúvidas, é verdade que a montagem é, em certo aspecto, uma análise, um tipo de articulação da realidade mostrada na tela. No lugar de mostrar-nos uma paisagem completa, um diretor nos mostrará sucessivamente um número de visões parciais, que são quebradas e ordenadas de acordo com uma intenção

muito precisa. É bem sabido que a natureza do cinema é transformar o mundo em discurso (METZ, 1974, p. 115)<sup>6</sup>.

Embora Metz considere que, ao contrário do teatro, o cinema descarta o artifício em favor da diegese, este tipo de montagem a qual ele se refere, capaz de articular a narrativa apresentada na tela objetivando manipular os sentimentos do espectador, é um retorno à hierarquia inversa: o espetáculo acima da realidade. Eisenstein, tratando de montagem teatral, também concorda que o salto para um nível além da ilusão de imitação faz-se através de artifícios manipuláveis, capazes de provocar o espectador sensorialmente e psicologicamente. Para ele, o cinema é terreno propício para o desenvolvimento de uma “montagem de atrações”, em que a história seria apenas o fundamento sobre os quais se assentariam os artifícios (EISENSTEIN, 1974, p. 79).

Um dos aspectos narrativos mais afetados pela presença do sujeito na montagem fílmica é o tempo. Como já foi mencionado, em *Pulp Fiction*, organizar a sucessão de eventos cronologicamente é uma das provocações lançadas ao espectador que tem suas expectativas frustradas a cada sequência que entra em conflito com o segmento anterior. A quebra do espaço diegético é natural em filmes do tipo *multiplot* e pode produzir o efeito de janela, caso o corte para um outro espaço seja suscitado pela própria necessidade interna de deslocamento da ação; partir de uma linha para outra equivaleria ao “enquanto isso” da narrativa verbal e o processo teria a aparência de uma montagem paralela trabalhada de forma transparente em grande escala.

No entanto, se considerarmos o corte do primeiro segmento, o assalto no restaurante, para o segundo, com Vincent e Jules no carro indo para o apartamento recuperar a mala, não há uma causalidade diegética. A suspensão do anúncio do assalto para dar lugar aos créditos iniciais do filme é inesperada, a imagem de Honey Bunny é congelada enquanto a sua voz ainda ecoa ameaçando os clientes do restaurante. A transição para a segunda sequência só encontra equivalência na anterioridade do som sobre a imagem: ouvimos o rádio do carro dos dois bandidos tocar antes que vejamos alguma coisa. A transição não é requisitada pelos personagens e nem pela necessidade de continuidade do espectador; é um processo completamente não-natural e conflituoso. Além da quebra espacial deliberadamente artificial e inesperada, a segunda sequência é cronologicamente anterior à primeira, podendo-se considerar uma analepse não proveniente da memória de nenhum personagem. Vê-se claramente que a apresentação dos artifícios está completamente desvinculada da intriga, cuja função é estar a serviço do discurso.

Para Stam, “o tempo cinematográfico é pura fabricação” (1981, p. 63) e isto ocorre mesmo quando o filme segue as convenções temporais do romance realista, requisito fundamental em uma proposta de levar o espectador à identificação. Salvo as tentativas de produzir uma equivalência entre o tempo do discurso e o tempo da intriga através de planos-sequência, a mera elipse de intervalos de tempo com ação insignificante – ou

---

<sup>6</sup> “Certainly, it is true that montage is in a sense an analysis, a sort of articulation of the reality shown on the screen. Instead of showing us an entire landscape, a film-maker will show us successively a number of partial views, which are broken down and ordered according to a very precise intention. It is well known that the nature of the cinema is to transform the world into discourse”.

“tempos mortos”, como prefere Stam – já apresenta sinal de intervenção do sujeito do discurso e perda de objetividade.

Em *Pulp Fiction*, a montagem cria tensão ao suprimir períodos temporais relevantes para a intriga. Os eventos que detalharemos mais à frente, caso estivessem inseridos em uma perspectiva convencional e ilusionista, demandariam um considerável tempo discursivo para serem apresentados porque seus antecedentes acabam criando uma expectativa de que eles serão mostrados. Eventos importantes, naturalmente, exigem muito tempo para serem contados, eventos menos relevantes podem ser omitidos, ou, no intuito de conferir um ritmo mais acelerado à sequência, terem apenas um plano curto para o seu desenvolvimento.

Um dos eventos mais importantes dentro da intriga de *Pulp Fiction* é a luta de Butch. Em uma redução simplista de acontecimentos e tempo de tratamento, a montagem destina um período consideravelmente relevante do discurso à prévia, à sequência em que Marsellus Wallace oferece dinheiro ao lutador para que ele perca o embate. Considerando a cena de forma mais detalhada, o que vemos é o rosto do boxeador em um meio primeiro plano perfeitamente transparente em seu aspecto de enquadramento reto e frontal, mas carregado de opacidade porque a voz que ouvimos não é a do lutador. Ele permanece em silêncio enquanto o seu interlocutor, aquele que foi deixado de fora do plano. Quando finalmente vemos Marsellus, não é através de um plano-contraplano conforme as expectativas. Vemos apenas a mão cheia de dinheiro do gangster entrar na área enquadrada pela câmera, estendida em direção a Butch. Em seguida, um corte e vemos o lutador desfocado e o foco vai para a nuca de Wallace. A sequência muda quando Vincent Vega e Jules Winnfield entram no ambiente.

A preparação para a luta é bem cuidada, portanto, seria apropriado destinar um tempo “de eventos importantes” para o momento que Butch iria quebrar o contrato com o chefe. A importância do evento se dá justamente pela quebra do compromisso, o que ecoa também no aspecto formal quando o outro acordo, desta vez entre o espectador e o sujeito do discurso, é quebrado pela ausência da luta. A elipse do evento acresce em importância em relação às questões referentes ao relógio que Butch precisou recuperar depois de ter que fugir por ter vencido a luta e matado o seu oponente. A busca pelo relógio acaba proporcionando um dos entrecruzamentos: Butch encontra Vincent em seu apartamento, supõe-se que a serviço de Marsellus, e o mata.

Outra elipse importante diz respeito ao conteúdo da mala que Jules e Vincent vão buscar no apartamento dos “pareceiros de negócios” do chefe da gangue. A montagem nos dá acesso ao código de abertura da fechadura, o número 666, e o brilho que o conteúdo projeta sobre o rosto de Vincent. As pistas recebidas a respeito da mala conferem à elipse o *status* de mistério, algo que teria sido diferente em um cinema transparente.

Ainda é importante observar, a respeito do tratamento do tempo do discurso destinado a eventos de acordo com a sua importância, que aspectos aparentemente irrelevantes só adquirem poder de significação porque a eles foi destinada tal faculdade pela montagem. Como exemplo, observemos dois eventos relacionados ao uso da música, algo extremamente importante para a semântica de qualquer filme de Tarantino. O primeiro deles é o concurso de *twist* que Mia Wallace insiste para que ela

e Vincent participem. A montagem destina mais de dois minutos a uma cena de dança que aparentemente não tem nenhuma relação com um evento maior dentro da intriga. No entanto, é de grande importância na construção do que seria o “tarantinesco”. Toda a sequência é conduzida com o intuito de glorificar os princípios caros ao diretor. A estetização excessiva e completamente artificial vai além da aparência física caricaturesca de Vincent e Mia. Está presente na cenografia do Jack Rabbit Slim’s, lugar onde eles vão comer hambúrgueres com *milk-shake* e acontece o concurso de dança “famoso no mundo inteiro”. O ambiente é exagerado na exibição de ícones da cultura pop norte-americana: de cadillacs a Marilyn Monroe. Os quase quatro minutos da sequência trazem também um forte conteúdo paródico, em que as referências se inscrevem sobrepostas de forma palimpséstica. Todo o ambiente e a dança oferecem uma releitura dos anos 1950 e 1960, no entanto, o “centro” de todas as alusões, que nem de longe é puramente nostálgico, é Vincent Vega. John Travolta, o intérprete de Vincent, dançarino-ícone da década de 1970, abre espaço para que sua história particular seja intertextualizada e alvo de uma reinscrição. O acompanhante de Mia se recusa a atender o pedido de concorrer ao troféu do concurso de *twist*. A negação de Vincent é visivelmente artificializada, já que dura apenas um pequeno instante e ele acaba aceitando com um sorriso irônico. O aceite é quase um discurso direcionado diretamente ao espectador: “digo ao povo que danço”. A dança dos dois é um *twist* torto, o par não se toca e mantém uma distância tensa, reflexo da tensão sexual que há entre eles.

Consideramos a cena da dança um microcosmo embebido da essência da estética de Quentin Tarantino. Embora irrelevante para a progressão da história, é rica da densa superficialidade do cinema pós-moderno do diretor. Os diálogos em *Pulp Fiction* também exercem uma função similar. Um exemplo é o discurso feito por Jules Winnfield, releitura do texto bíblico do livro de Ezequiel que atrasa os eventos, contudo serve à desestabilização do horror da violência pelo riso e à caracterização do personagem como espiritualizado e epifânico.

O segundo evento é cronologicamente imediatamente posterior à dança no Jack Rabbit Slims. Vincent leva Mia para casa e ela vai ouvir música ligando um aparelho de som de aparência retrô. O espectador, como ela, se embriaga com *Girl you’ll be a woman soon* enquanto ela dança, cambaleante. O acesso à cena é interrompido por uma montagem paralela que simultaneamente nos leva ao banheiro onde Vincent fala sozinho, refletindo a respeito do que vai fazer com a atração física entre ele e Mia. Ela resolve usar a droga encontrada no casaco dele. Ele decide ir para casa se masturbar. A música entra em *fading* e em consonância com os eventos quando Mia tem uma overdose.

Uma das consequências mais importantes da fragmentação espaço-temporal proporcionada pela montagem em *Pulp Fiction* é o comprometimento da teleologia da narrativa, algo extremamente importante dentro do gênero *multiplot*. De modo geral, filmes como *Nashville*, *Short Cuts* e *Magnolia* se encaminham para um final epifânico ou unificado. As histórias paralelas vão gradativamente se encaminhando para um clímax que chegará atendendo as demandas internas da diegese e do espectador. Nas palavras de Xavier,

as imagens se organizam para, num desenvolvimento contínuo, cumprir uma finalidade, apontar para uma certa direção (sentido), conforme o modelo de “realidade orientada” de que fala Jean Mitry (...). Os vários segmentos se justificam em função do seu papel na consumação de um desfecho que, retrospectivamente, dá sentido a tudo o que o precede (XAVIER, 2008, p. 147).

Em *Pulp Fiction* não existe demanda por parte dos personagens, e a fragmentação do discurso parece refletir o niilismo pós-moderno dos envolvidos, que apenas desejam concluir suas pequenas tarefas cotidianas sem maiores exigências. É um filme que busca a identificação do espectador apenas nos aspectos aparentemente insignificantes e superficiais da vida diária. Para executar esta função, o forte conteúdo metalinguístico da linguagem verbal aproxima, principalmente quando os personagens discutem a respeito de como se pede um hambúrguer em um McDonalds na França, a função de uma massagem nos pés, preços de *milk shake* ou a melhor forma de realizar um assalto. Não há nenhum acontecimento extraordinário que una todos os personagens, a exemplo da chuva de sapos em *Magnólia*, do terremoto em *Short Cuts* ou o assassinato em *Nashville*. O evento final na ordem do discurso, a retomada do episódio do assalto sob o foco de Jules Winnfield, sequer unifica todos os personagens nem é o último na ordem cronológica. A iluminação, discreta, e que não chega a ser epifânica, acaba se restringindo ao assassino com caráter de pregador de televisão que viu um milagre enquanto praticava uma chacina e recita versículos da Bíblia enquanto atira em suas vítimas. O sujeito da narrativa concede a Jules o foco do evento final na ordem do discurso porque ele é o único que busca alguma coisa: sair da vida de crimes e se descobrir espiritualmente enquanto viaja pelo mundo. Ele sai pela porta do restaurante depois de se recusar a matar o casal de assaltantes. Esta é a sua pequena revelação.

Para concluir as discussões a respeito da montagem e da fragmentação espaço-temporal, é importante apresentar um esquema da organização dos eventos segundo a sua ordem cronológica, apenas em uma tentativa de apresentar uma resposta à provocação de engajamento lúdico. Contudo, compreendemos que a edição de *Pulp Fiction* demanda uma análise dentro da proposta de desconstrução.

1. Um capitão do exército, companheiro de prisão do pai de Butch durante a guerra do Vietnam, entrega ao lutador, quando ele ainda é criança um relógio que o pai do menino guardou para que fosse devolvido à sua família caso ele morresse. O objeto passou do bisavô, que o comprou durante a I Guerra Mundial, para o avô, que o usou como amuleto na II Guerra Mundial, e em seguida para o pai de Butch. É um episódio inserido para explicar o apego de Butch ao relógio.

2. Vincent Vega e Jules vão ao apartamento dos “parceiros de negócio” de Marsellus buscar a mala. Matam quase todo mundo e levam com eles apenas um informante que acaba sendo morto acidentalmente por Vincent dentro do carro. A necessidade de limpar o carro gera conflito. Depois de resolvido o problema, vão tomar o café da manhã.

3. Bunny e Pumpkin planejam o assalto. É a primeira sequência do filme, interrompida pelos créditos iniciais. Percebe-se que é uma interrupção que será retomada adiante

porque a imagem congela e a voz da personagem Bunny continua ameaçando os presentes no restaurante. Na última sequência, o assalto é retomado sob a ótica de Jules. Ele impede que o casal aja com violência e encerra o roubo, mandando os ladrões embora. Ele e Vincent saem do restaurante e vão entregar a mala a Marsellus.

4. Encontro de Butch, Vincent Vega, Jules e Marsellus no “escritório” do chefe. Marsellus paga Butch para que ele perca a luta e encarrega Vega de levar Mia para passear enquanto ele estiver fora.

5. Vincent leva Mia para passear. Mia tem uma overdose, Vincent a leva para a casa do traficante que lhe vendeu heroína e lá eles a salvam. Mia volta para casa.

6. Luta de Butch. Ele mata o oponente, foge, vai procurar o relógio, mata Vincent Vega, salva Marsellus de um estupro, é perdoado pelo chefe pela quebra do acordo e vai embora da cidade com a namorada.

Assim como Ismail Xavier atesta que o seu principal interesse na avaliação das estéticas cinematográficas está “em sua relação com o conceito de representação implicado neste método que chamei de clássico” (2008, p. 38), o nosso objetivo também é identificar os aspectos reflexivos capazes de conferir opacidade à narrativa de *Pulp Fiction*, observando o seu posicionamento frente ao modelo tradicional. Sendo um filme pós-moderno de forte conteúdo intertextual e paródico, as escolhas formais também representam uma apreciação da matéria-prima usada como objeto de releitura. É um modelo de inversão irônica, conforme teoriza Linda Hutcheon (1985, p. 17). Tarantino, diretor-cinéfilo, emprega as ferramentas dos filmes de crime, de assalto, do *noir* e das narrativas *multiplot* para criar um produto novo, a partir da subversão das normas de um cinema transparente que objetiva a identificação do espectador.

A observação de Stam de que “o realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram e são capazes de coexistir em um mesmo texto” (2013, p. 175) se coaduna com a de Xavier quando ele diz que “os novos procedimentos ainda estão inscritos em um discurso narrativo” (2008, p. 141). Ambas as declarações ecoam na narrativa polifônica de *Pulp Fiction*: as diversas vozes do discurso realista estão fortemente presentes e, embora gerem um novo produto, ainda deixam vestígios marcantes em sua construção. Nas palavras de Robert Stam: “os grandes ilusionistas são aqueles que aproveitam todos os gêneros e chegam até a “seduzir” gêneros menores para produzir uma obra-prima” (STAM, 1981, p. 56).

## **Bibliografia**

- EISENSTEIN, Sergei. Montage of attractions. In: **The drama review**. New York University, March, 1974.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução: Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

NEWMAN, Michael Z. **Indie and American film culture**. New York: Columbia University Press, 2011.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Tradução: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.