

Structural Unity in Cinema Through Music: A Case Study of *Smoking/No Smoking*

A unidade estrutural no cinema através da música: um estudo de caso de *Smoking/No Smoking*

Jorge Moniz

Universidade Lusíada de Lisboa – Faculdade de Arquitetura e Artes, Portugal

Abstract

This article adapts a study developed during a PhD project entitled “Musical Meaning in Cinema – Theories and Contexts,” completed in 2017 at the Faculty of Letters of Lisbon within the Doctoral Course in Arts, under the supervision of Professors João Maria Mendes, Jorge Ramos do Ô, and Ricardo Futre Pinheiro. The article examines the role of the soundtrack in structuring Alain Resnais’s diptych “Smoking/No Smoking,” emphasizing how music functions as an organizational and narrative element in both films. By exploring the interaction between soundtrack, rhythm, and permutational narrative form, the study seeks to demonstrate how musical structures reinforce the films system of variations, repetitions, and possibilities, ultimately contributing to the construction of meaning, coherence, and interpretation within Resnais’s cinematic universe.

Keywords: Modular narratives, Film soundtrack, Structural unity, Forking-path, Cinematic temporality-

Introdução

A abordagem à narrativa cinematográfica nem sempre gozou das mesmas motivações e tratamento ao longo da história do cinema. Grosso modo, é frequente considerar-se uma primeira grande corrente paradigmática que corresponde ao período do cinema clássico americano dos anos 1930-1950; uma segunda, de ruptura com os cânones americanos desenvolvida pela *Nouvelle Vague* francesa desde finais dos anos de 1950 até ao final da década de 1970; e uma terceira fase, emergente no início dos anos 1990, que corresponde a uma ramificação e proliferação de novas abordagens, processo a que Allan Cameron (2008) se refere como *Modular Narratives*, e que será o foco principal deste estudo de caso a partir do díptico de Alain Resnais *Smoking/No Smoking* (*S/NS*) de 1993.

A ideia de díptico enquadra-se numa tendência das últimas quatro décadas (não só de dípticos, mas de trípticos e quadrípticos) que observa a simultaneidade de diferentes narrativas num mesmo filme [ou conjunto de filmes] (Mendes, 2018: 55). No caso de *S/NS* estamos perante um díptico de um mesmo autor, que consiste em filmes com uma estrutura designada por *forking-path* que se abordará mais à frente neste texto. Caracteriza-se pela quebra do fio narrativo e por derivações distintas à condução inicial. Para além da temática sobre esta “desorganização” narrativa, pretende-se focar a atenção em aspectos que

interagem e que conferem unidade à obra, neste caso em forma de díptico, tais como o papel do narrador, ilustrações ou intertítulos, e que estabelecem uma relação directa com a banda sonora. A compreensão deste processo exige, em nosso entender, uma breve perspectiva sobre a evolução do conceito de narrativa.

Esta obra é baseada num conjunto de peças teatrais de Alan Ayckbourn, *Intimate Exchanges*, aspecto que não deixa de ser relevante ao longo dos dois filmes, tanto ao nível da filmagem como da *mise-en-scène*, que se constata pelos cenários utilizados e por uma abordagem assumidamente não realista e pouco verossímil.

Evolução narrativa

De acordo com Suzanne Speidel,

For a film to be a «narrative» it must present us with a series of events in ways that imply connections between one event and the next. (2007: 80)

Cameron, na mesma linha, refere-se a um “temporal arrangement of causally linked events” (2008: 3). Esta sucessão de acontecimentos referida pelos dois autores produz no espectador uma sensação de causa-efeito através de convenções que se traduzem no cinema através de uma narrativa, algo que não é exclusivo à sétima arte. Na narrativa “Hollywoodesca” dos anos 1930-1950, existe um objectivo evidente de tornar uma história perceptível ao espectador, história essa, ancorada na longínqua tradição aristotélica de três actos – princípio, meio e fim – e que está na génese de modelos de estruturação do *plot* posteriormente desenvolvidos por autores como Syd Field, Jon Franklyn, Robert McKee ou Richard Blum. Nestas, as seqüências causais constituem o principal veículo dessa compreensão narrativa, que se obtém fruto de um vasto leque de convenções, que com maior ou menor dissimilitude e eficácia permitem vislumbrar um campo discursivo de lógica interna identificável dentro de acordo com um estilo. Gorbman define o texto fílmico de narrativa clássica como um reflexo de uma

conjunction of several economies, a narrative discourse determined by the organization of labor and money in the cinema industry, by/in ideology, and by mechanisms of pleasure operating on subjects in this culture. (1987: 70)

Conjuntura essa, com o objectivo de satisfazer os anseios e expectativas dos espectadores, através de um discurso de verossimilhança com a realidade e apelando à identificação da imaginação do espectador com a *diegesis*.

Perspectiva autoral em evidência

No processo de teorização de narrativa importa atentar aos conceitos de *fabula* e *syuzhet* (ou *plot*). O primeiro, refere-se aos acontecimentos a serem apresentados ou à “série diegética a que a história se refere, o sistema de referências cronológicas que a suporta sem necessariamente se mostrar” (Mendes, 2009: 56), e o segundo, ao modo, ordem ou lógica pela qual os acontecimentos são sequenciados e apresentados ao espectador. Segundo Cameron (2008), de acordo com três princípios: primeiramente através de uma lógica narrativa (ou causalidade); em segundo, de acordo com o factor tempo; e, por último, com o espaço, factores estes que poderão estar relacionados entre si.

Para Bordwell (1986), a forma de organização do *syuzhet* manipula tanto a ordem e lógica narrativa como questões de tempo narrativo, sendo que para a *fabula*, a causalidade é o principal princípio unificador. Mendes, refere-se a uma falta de sintonia entre *syuzhet* e *fabula*,

abandonando-se a ligação causal e «necessária» entre os sucessivos segmentos narrativos, e substituindo-se a causalidade por casualidade (pelo acaso) ou por associações livres de ideias e/ou imagens e sons. (2018: 284)

Nesta linha, o cinema de autor da *Nouvelle Vague* não está sujeito aos imperativos comerciais por parte dos produtores. Os objectivos deste cinema são distintos dos anseios comerciais de provocar prazer no espectador, tendo como resultado cinematográfico estruturas mais imprevisíveis. As diferentes secções dos filmes não estão sujeitas às habituais ligações de causalidade das narrativas clássicas, desafiando o espectador e deixando-o entregue a si próprio quanto à sequência dos acontecimentos. As estruturas fragmentadas, as interrupções, os *flashbacks* ou os *flashforwards*, são alguns dos recursos à disposição dos realizadores, como em *The Conformist* (1969), de Bernardo Bertolucci.

O caso de *Smoking/No Smoking*

Com a crescente complexidade narrativa referida por Cameron (2008), emergente a partir dos anos 1990 e na qual se inclui *S/NS*, o cinema entra numa nova fase através da fragmentação e segmentação do *continuum* e da articulação complexa de blocos narrativos, a que Cameron atribui a designação de *Modular Narratives*. O resultado é uma transformação da concepção de tempo cinematográfico, de jogos acronológicos da história e a forma como esta é contada.



Figura 1 – *Smoking* (1993), Alain Resnais.

Ao assistir a *S/NS* surgem questões da maior pertinência, tais como a da própria noção de “história”. A abordagem narrativa aqui aplicada aproxima-se do conceito de *database narratives* defendido por Marsha Kinder. Segundo a autora,

I use the term ‘database narratives’ to refer to those narratives, whether in novels, films, or games, whose structure exposes the dual processes of selection and combination that lie at the heart of all stories and that are crucial to language: the selection of particular data (characters, images, sounds, events) from a series of databases or paradigms, which are then combined to generate specific tales. Raising meta-narrative issues, such structures reveal the arbitrariness of the particular choices made and the possibility of making other combinations, which would create alternative stories. (2002: 6).

Resnais opera segundo uma combinação de acontecimentos num estilo aparentado ao cinema experimental da *Nouvelle Vague* e segundo um procedimento acronológico com base na técnica de *forwards* e na apresentação de alternativas narrativas que fazem com que se perca a noção de *continuum*, provocando no espectador uma nublosa noção temporal. Nestes dois casos, trata-se, não só, de oferecer ao espectador uma história cuja ordem dos acontecimentos é subvertida, numa espécie de desorientação cronológica, complementando-se essa “desordem” com histórias e alternativas ao fio condutor inicial da exposição e enquadramento dos personagens cujo papel diverge segundo o tipo de abordagem narrativa. Enquanto numa narrativa clássica o perfil de um personagem está normalmente subordinada à história, no cinema europeu, principalmente desde a década de 1970, a história pode estar subordinada aos personagens. *S/NS* subjugam as alternativas narrativas à mudança de comportamento e atitudes dos seus personagens, rompendo com modelos tradicionais:

Whilst in mainstream narratives the characters and their traits are put in service of telling the story, in art cinema the logic, progress, and resolution of the story are often subordinate to the exploration of character. (Speidel, 2007: 86)

As narrativas modulares defendidas por Cameron, desde início dos anos 1990, trabalham com base na acronologia, repetição e elíptica de acontecimentos criando uma fragmentação temporal, numa justaposição e conflito de versões dos acontecimentos, precisamente como acontece em *S/NS*, fora dos parâmetros convencionais da sequência narrativa e esquivando-se a relações causais. Ou melhor, criando um labirinto de encadeamentos causais. Segundo o mesmo autor, o cinema assiste nesta altura ao aparecimento de uma nova complexidade narrativa e de experimentação formal que é transversal tanto às indústrias de Hollywood como ao cinema independente internacional, e que se revela em filmes como *Pulp Fiction* (1994), de Tarantino; *Memento* (2000), de Christopher Nolan; *Groundhog Day* (1993), de Harold Hamis; ou *21 Grams* (2003), de Gonzalez Iñárritu. A aceitação por parte do grande público a este tipo de narrativas deve-se, segundo Cameron, ao desenvolvimento tecnológico emergente e à preparação do público a uma convivência com novas formas e conteúdos tecnológicos que nos dispersam em termos de continuidade temporal. A multiplicidade de recursos, nomeadamente informáticos, tem vindo a acentuar essa dispersão da sociedade relativamente a um *continuum* não apenas temporal mas também espacial. Para que nos apercebamos deste facto, basta que observemos o que se passa relativamente aos computadores pessoais, através do acesso à Internet ou à televisão, onde podemos estar em contacto permanente com vários pontos do planeta em simultâneo. É nesta perspectiva que Cameron pretende situar o papel e a capacidade de recepção do espectador, fazendo uma analogia entre o quotidiano real e a realidade diegética de um filme, que recorre, por exemplo, a uma narrativa multi-espacial - veja-se o caso de *Babel* (2006), de Iñárritu. *S/NS* actua segundo esta perspectiva de subversão temporal e de desordem narrativa no espectador, não se tratando propriamente de uma rejeição da narrativa, antes da sua desconstrução, que por sua vez, desemboca em várias alternativas narrativas. Ou, por outro lado, podemos interpretar a própria estrutura temporal como decisiva na construção de um novo paradigma de narrativa. O espectador está perante diferentes desenlaces a partir da repetição e alteração de situações pontuais que originam redireccionamentos distintos. Em *S/NS*, as alternativas narrativas são provocadas por pequenas alterações a situações já apresentadas anteriormente a partir de pequenas modificações de texto, apresentadas por quadros e intertítulos que anunciam um "*Ou bien*" (Ou então, em francês) a que se seguem outros como "*Ou então ele(a) diz:*" fazendo com que a partir deste ponto se gere uma situação distinta da anterior. Todas as sequências estão, portanto, dependentes de um simples "*Ou bien*".

Na taxonomia das várias narrativas modulares, Cameron distingue as narrativas anacrónicas, as *forking-path*, as episódicas e as *split-screen*. *S/NS* podem, efectivamente, não ser incluídos exclusivamente numa destas tipologias. De facto,

Cameron refere-se a uma narrativa anacrónica como algo onde o par *analepsis* (*flashback*) ou *prolepsis* (*flashforward*) não está subordinado a uma temporalidade principal da narrativa. Ora, é precisamente o caso de *S/NS*, onde um *forward* não está dependente de uma história principal, com um único fio condutor, surgindo, sim, como complemento em forma de uma narrativa suplementar. Desta generalização poder-se-ia excluir, eventualmente, o primeiro *forward*, visto que até aqui apenas se nos apresenta um fio condutor narrativo. Nestes dois filmes estamos perante novos paradigmas narrativos e numa subversão das cadeias de sequenciação lógica de acontecimentos de causa-efeito cultivadas pela indústria "hollywoodesca". Em *S/NS* há uma manipulação do *plot* que joga com a questão da temporalidade através de *forwards* que tornam vaga e confusa a continuidade da acção através de sucessivos adiantamentos e atrasos temporais. Se por um lado, jogam os elementos desorganizadores numa desobediência à lógica narrativa, os vários *forwards* com o número 5 como elemento comum, ajudam-nos, dentro dessa lógica desorganizada, a esclarecer e a compreender as várias histórias alternativas com que nos vamos deparando.

O recurso à técnica dos *forwards* tem sido menos comum na história do cinema, em favor de uma maioritária utilização de *flashbacks*, que também coabitam em *S/NS* através dos intertítulos "*Ou bien*", que nos transportam a uma situação passada, embora não numa perspectiva de um *flashback* convencional, já que não se trata de voltar "atrás" para compreensão de uma acção presente ou futura num contexto narrativo unidirecional e inquévoco. Em *S/NS* cada "*Ou bien*" leva-nos a uma derivação narrativa sem necessidade ligação com a que imediatamente a precedeu.



Figura 2 – *No Smoking* (1993), Alain Resnais.

Os exemplos mencionados por narrativas modulares contemplam elementos transversais aos vários "períodos narrativos" que funcionam numa lógica de continuidade com a tradição (do classicismo de Hollywood) em convivência com elementos inovadores fracturantes (por exemplo, da *Nouvelle Vague*) e que coexistem em *S/NS*. Ao nível dos elementos "inovadores" desenvolvidos pelo cinema europeu desde meados da década de 1950 até aos dias de hoje, e extrapolando a estratégia convencional de causa-efeito na construção narrativa, são observáveis em *S/NS* exemplos como a ausência de protagonistas

principais. Ao contrário da abordagem clássica onde o personagem principal é, por norma, o herói do filme ou o personagem que tem o espectador do seu lado, embora em inúmeras obras do cinema moderno isso não se verifique, como em *À Bout de Souffle* (Godard) e *Conformist* (Bertolucci), *S/NS* não hierarquiza os personagens, esbatendo-se desta forma a dualidade principal-secundário e o protagonismo dos actores.

S/NS utiliza a técnica dos finais abertos. As várias histórias sem desfecho revelam-nos jogos permanentes de sedução ao longo dos dois filmes em que os vários personagens assediam ou se deixam assediar: Lionel por Sylvie e Celia, Miles por Celia, Rowena e Sylvie, e Toby por Celia, Rowena e Sylvie. Nenhuma das "sub-histórias" revela qualquer desfecho, assistindo-se a uma sucessão de hipotéticos jogos amorosos e desencontros que caracterizam o espírito dominante ao longo das duas obras. Os filmes compreendem um número fixo e idêntico de "histórias", embora não se verifique propriamente um fim coincidente com qualquer desfecho narrativo.

Elementos de unificação da obra

Para além da forma peculiar como se encontra organizada a narrativa, existem outros elementos que conferem unidade aos dois filmes, nomeadamente os intertítulos, a banda sonora e as ilustrações. A narrativa em *S/NS* assume-se de acordo com a linha defendida por Hayward, como a coluna vertebral do díptico em comunhão com os outros elementos filmicos como planos, luz, cor, *mise-en-scène*, montagem ou som.

Narrative is one aspect of film. Indeed, storytelling is not all of the film. It is the spine of the film., if you will, but it is not its aesthetics. Images, *mise-en-scène*, sound, lighting, colour, décor, etc., these are the technics and base elements of film, its style. And it is these that, in combination with the actors performance and the narrative (whether in the traditional three-act mode or deconstructive art mode), make the meaning of film. (2002: 84-85).

Contudo, a autora chama a atenção para o facto de no cinema clássico narrativo existir uma subordinação dos vários elementos à narrativa, em que a música pouco mais do que reforça sentidos. Em *S/NS* Resnais vai mais longe nesta função de reforço narrativo. A música constitui não apenas um elemento importante de apoio à narrativa, mas sobretudo, um elemento estruturante como parte integrante numa banda sonora que opera quase exclusivamente de forma não diegética. Para além das cenas em que, de forma acusmática, segundo o conceito de Chio (1994), se escuta do interior da igreja e da música de fundo na feira onde Celia e Lionel montam um negócio de chás, toda a restante música integrante da banda sonora se apresenta exterior à *diegesis*.

Estruturação de *Smoking/No Smoking*

As histórias de ambos os filmes são introduzidas através de um narrador heterodiegético que faz uma apresentação do universo diegético onde decorre toda a acção, caracteriza os nove personagens (representados apenas por dois actores - Pierre Arditi e Sabine Azéma), elucida-nos sobre os seus parentescos e papéis na estrutura social da vila. A estrutura operada por Resnais dificulta a tarefa do espectador na procura de um sentido sequencial dos filmes, pelos seus avanços e retornos temporais, através das bifurcações narrativas que utiliza.

O realizador faz uso de duas metodologias distintas caso se trate de um avanço ou de um retorno narrativo, através de separadores com intertítulos. Os separadores e intertítulos operam tendo o número 5 como elemento comum, representando o número de dias, semanas ou anos de cada avanço temporal. Para além deste aspecto revelador de uma enorme coerência, estes separadores são sempre acompanhados pela mesma música, caso se trate de um avanço de dias, semanas ou anos. Para cada avanço no tempo existe uma música específica, de acordo com o esquema apresentado pelos quadros 1 e 2. Por outro lado, os separadores de retorno temporal, "Ou bien", também compreendem uma música específica, desta vez em cordas e criando uma atmosfera de *suspense* através do efeito de *tremolos* nas cordas (aspecto característico e muito comum na história do cinema). Apesar dos avanços e recuos na estruturação dos filmes, existe alguma preocupação em manter o espectador ao corrente da natureza dos diferentes segmentos. O realizador poderia optar, simplesmente, por ignorar os separadores e fazer uma apresentação não anunciada dos diferentes fragmentos, o que tornaria a percepção estrutural da acção substancialmente mais difícil.

Mins. (hh.mm.ss)	Intertítulos		Intertítulo / Obs.
	Back	Forward	
00.01.00	(Narrador heterodiegético)		É feita uma descrição do local (Yorkshire) onde decorre a acção, com enfoque na escola, cujo director é Toby Teasdale, e dos restantes personagens: Celia Teasdale, Miles Coombes, Rowena Coombes, Lionel Happlewick, Joe Happlewick, Sylvie Bell, Josephine Hamilton e Irene Prodworthy
00.03.00	Celia olha para o maço de tabaco mas opta por não fumar – esta acção define o título do filme (ver figura 2).		
00.09.40		Cinq jours plus tard	
00.35.05		Cinq semaines plus tard	Une partie de golf
00.49.39		Cinq années plus tard	Joyeuses Pâques
00.55.41	OU BIEN		
00.57.25		Cinq années plus tard	Triomphe de l'amitié
01.02.10	OU BIEN		
01.03.07		Cinq jours plus tard	Confession dans une remise
01.20.08		Cinq semaines plus tard	Un contestataire
01.34.14		Cinq années plus tard	Une messe de minuit
01.39.53	OU BIEN		
01.41.16		Cinq années plus tard	Une école en fête
01.45.54	OU BIEN		
01.47.02		Cinq semaines plus tard	Brumeuses amours
02.04.11		Cinq années plus tard	Un mariage
02.09.14	OU BIEN		
02.10.56		Cinq années plus tard	Une cérémonie toute simple

Quadro 1 – Estrutura geral de *No Smoking*.

Papel da música em S/NS

A relação entre música e imagem tem sido alvo de diferentes e divergentes perspectivas ao longo da história do cinema desde os finais dos anos 1920. Michel Chion (1994), fala numa mais-valia na junção destes dois elementos, onde cada um deve valorizar e complementar a leitura do outro. Segundo o autor, uma imagem sem som não será o mesmo que uma imagem com som e vice-versa, visto que ambos se

complementam. O autor refere-se, inclusivamente, à inexistência de uma banda sonora, considerando-a como algo intrínseco e fundamental num filme e colocando-a num plano idêntico ao da imagem. De acordo com este ponto de vista, a leitura entre som e imagem deve ser vertical, isto é, por oposição a uma leitura horizontal e contrapontística (musicalmente falando), numa leitura completa entre som e o que está a acontecer simultaneamente na imagem.

Mins (hh.mm.ss)	Back	Forward	Intertítulo / Obs.
00.01.00	(Narrador heterodiegético)		É feita uma descrição do local (Y orkshire) onde decorre a acção, com enfoque na escola, cujo director é Toby Teasdale, e dos restantes personagens: Celia Teasdale, Miles Coombes, Coombes, Happlewick, Happlewick, Bell, Hamilton e Irene Prodworthy Rowena Lionel Joe Sylvie Josephine
00.03.33	Aparece um maço de tabaco e é este o momento em que se define a acção que faz juz ao título do filme		
00.14.15		Cinq jours plus tard	Un jardinier amoureux
00.34.14		Cinq semaines plus tard	Tempête sous une tente
00.51.00		Cinq années plus tard	Un enterrement

00.58.20	OU BIEN		
00.59.20		Cinq années plus tard	Une nouvelle femme
01.03.56	OU BIEN		
01.07.38		Cinq semaines plus tard	La vie d'une terrasse d'hôtel
01.22.10		Cinq années plus tard	Un enterrement
01.25.00	OU BIEN		
01.27.23		Cinq années plus tard	Un office d'action de grâces
01.31.23	OU BIEN		
01.33.09		Cinq années plus tard	Une élève appliquée
01.47.15		Cinq semaines plus tard	Une fête champêtre
02.02.23		Cinq années plus tard	Un baptême
02.08.32	OU BIEN		
02.10.42		Cinq années plus tard	Retour de l'enfant prodigue

Quadro 2 – Estrutura geral de *Smoking*

Esta relação pode classificar-se, ainda segundo Chion, como dissonante ou consonante. Dissonante, segundo uma perspectiva de diferenciação, quando exista um contraponto entre o som e o que a imagem nos oferece, provocando um desacerto inconsciente na leitura do espectador. Chion dá o exemplo de *Prénom Carmen*, de Godard, em que na imagem se observa o metro de Paris ao som de choro de golfinhos, e que levou a crítica a tratar este momento como um paradigma de dissonância entre som e imagem, num contraponto entre mar e terra. Este tipo de associações constitui aquilo que o autor designa por “interpretação linear”, baseada em significados sonoros estereotipados.

A abordagem musical em *S/NS* opta por uma metodologia mais conservadora de complementaridade entre som e imagem de acordo com a seguinte perspectiva:

The most widespread function of film sound consists of unifying or binding the flow of images. First, in temporal terms, it unifies by bridging the visual breaks through sound overlaps. Second, it brings unity by establishing atmosphere (e.g., birdsongs or traffic sounds) as a framework that seems to contain the image, a «heard space» in which the «seen» bathes. And third, sound can provide unity through nondiegetic music: because this music is independent of the notion of real time and space it can cast the images into a homogenizing bath or current. (Chion, 1994: 47)

Segundo Gorbman, o som musical pode contribuir para atribuir continuidade formal e rítmica, e para uma clarificação da segmentação utilizada nas cenas “between shots, in transition between scenes, by filling gaps” (1987, p. 73), indo assim ao encontro da abordagem de Resnais. Em *S/NS*, tal como em Hollywood, a música desempenha um papel de separador em momentos de transição de cenas ou segmentos do filme. A unidade é garantida através da repetição e variação do material musical e

instrumentação, contribuindo para a unidade formal e narrativa do todo, neste caso, aplicado nos dois filmes. *S/NS* seguem alguns dos princípios referidos por Gorbman (1987), de acordo com o modelo desenvolvido por Max Steiner referente à articulação entre música e imagem no cinema clássico americano.

Eis alguns dos parâmetros apresentados por Gorbman que se manifestam em *S/NS*:

- Invisibilidade: o aparato da música não diegética não é visível no filme; quando algum meio técnico musical é percebido na imagem, a música torna-se “naturalizada” como diegética;

- Inaudibilidade: a música deve passar despercebida e não ser “audível” conscientemente, devendo estar subordinada aos veículos primários da narrativa. Embora presente, não deve ser o primeiro alvo da atenção do espectador, fazendo com que seja “percebida” inconscientemente. Neste caso, a música actua tanto no apoio a diálogos como em apoio aos textos dos separadores, apresentando material diferenciado quer se trate de um *forward* de dias, semanas, anos ou de alternativa narrativa: “*Ou bien*.”

- Apoio a situações de emoção: a banda sonora deve transmitir emoção mesmo sem imagem. Este ponto está relacionado com o que Gorbman afirma ter a ver com as sugestões que a música pode oferecer à narrativa tanto de forma referencial, através de demarcações formais (exemplo dos intertítulos), como de forma conotativa através da ilustração de determinados momentos e eventos (caso da festa da vila). Este procedimento foi praticamente abolido por autores como Godard, para quem música e narrativa nos moldes tradicionais era sinónimo de redundância, imitando a presença musical subordinada à própria *diegesis*.

- Continuidade/unidade: aqui a autora refere-se a momentos como os intertítulos. *S/NS* faz uso de uma enorme coerência ao nível do apoio dado pela música aos elementos de sequenciação fílmica como se pode observar nos quadros 3 e 4. De forma a caracterizar e diferenciar a tipologia musical utilizada nos intertítulos dos *forward*, utilizar-se-ão as seguintes designações:

Forward de 5 dias – Música A
Forward de 5 semanas – Música B
Forward de 5 anos – Música C

Smoking	Mins.	Forward	Intertítulo	Música
	14'15"	Cinq jours plus tard	Un jardinier amoureux	A
	34'14"	Cinq semaines plus tard	Tempête sous une tente	B
	51'	Cinq années plus tard	Un enterrement	C
	59'20"	Cinq années plus tard	Une nouvelle femme	C
	1h07'38"	Cinq semaines plus tard	La vie d'une terrasse d'hôtel	B
	1h22'10"	Cinq années plus tard	Un enterrement	C
	1h27'23"	Cinq années plus tard	Un office d'action de grâces	C
	1h33'09"	Cinq années plus tard	Une élève appliquée	C
	1h47'15"	Cinq semaines plus tard	Une fête champêtre	B
	2h02'23"	Cinq années plus tard	Un baptême	C
	2h10'42"	Cinq années plus tard	Retour de l'enfant prodigue	C

Quadro 3 – Tipologia musical nos *forwards* em *Smoking*.

No Smoking	Mins.	Forward	Intertítulo	Música
	9'40"	Cinq jours plus tard	----	A
	35'05"	Cinq semaines plus tard	Une partie de golf	B
	49'39"	Cinq années plus tard	Joyeuses Pâques	C
	57'25"	Cinq années plus tard	Triomphe de l'amitié	C
	1h03'07"	Cinq jours plus tard	Confession dans une remise	A
	1h20'08"	Cinq semaines plus tard	Un contestataire	B
	1h34'14"	Cinq années plus tard	Une messe de minuit	C
	1h41'16"	Cinq années plus tard	Une école en fête	C
	1h47'02"	Cinq semaines plus tard	Brumeuses amour	B
	2h04'11"	Cinq années plus tard	Un mariage	C
	2h10'56"	Cinq années plus tard	Une cérémonie toute simple	C

Quadro 4 – Tipologia musical nos *forwards* em *No Smoking*

Regra geral, a história do cinema habituou-nos a uma utilização da banda sonora de forma a esta não se sobrepor aos diálogos, salvo situações intencionais. Há mesmo, alguns realizadores, que a eliminam dos diálogos, estando a sua utilização sempre dependente da acção e das sequências, portanto, num procedimento bastante clássico e convencional.

Para Chion (1994), a música pode ser “empática” quando vai ao encontro e participa de acordo com momentos de tristeza, alegria ou movimento, possuindo a habilidade de conseguir fazer sentir determinados estados de espírito e enfatizando determinados momentos e sensações. As oscilações estão subordinadas ao objectivo e à função que a música desempenha, nomeadamente através dos separadores em *S/NS*, onde, não havendo palavra, a intensidade da música assume um papel de maior relevo no complemento aos intertítulos. O que está aqui em questão é o que o realizador pretende colocar em evidência na concentração do espectador. Nesta linha de complementaridade, podemos afirmar que a música é aqui tratada de forma tonal, para utilizar um termo de Leonid Sabaneev, em contraponto com a estruturação do *plot*, claramente tratada de forma

atonal através da sua confusa sequenciação. Neste prisma, podemos referir-nos a uma assimetria ao nível do tratamento e aplicação de diferentes recursos fílmicos, neste caso entre música e *plot*, ou, por outras palavras, entre uma música que acompanha a acção de forma tradicional, embora estejamos perante uma acção “desordenada” e atípica da sequência narrativa.

Em *S/NS* o procedimento é também bastante tradicionalista, reduzindo o volume musical durante os diálogos. Igualmente tradicionalista é a música do genérico e durante os créditos finais do díptico, contribuindo para a definição do tipo de acção e de género. Nestes dois casos, como se trata de uma obra com final aberto, a música é idêntica tanto nas notas de abertura como nos créditos finais, procedimento que se encontra em sintonia com o estilo de *syuzhet*. Estes dois factos poderão estar intencionalmente relacionados. A música de abertura nos créditos iniciais mantém-se durante a narração, terminando apenas quando se iniciam os diálogos ou a acção propriamente dita. Há aqui uma anunciação e uma clara intenção de estabelecer uma atmosfera que vai ser quase permanente na obra.

Caracterização musical em *S/NS*

Mins.	Cena	Função e características da banda sonora
3'14	Música tensa no momento em que aparece o maço de tabaco e se coloca a questão: fumar ou não fumar?	Música intensa com fortes acentuações nas cordas, dissipadas no momento em que Celia decide não fumar, momento esse que corresponde a um emagrecimento da textura instrumental e em que uma cadência perfeita corresponde a um sincronismo com a imagem quando Celia decide não fumar e atira o maço para cima de uma mesa.
9'35"	Miles diz "Toby é meu amigo"	Cordas numa textura lírica transmitindo sensação de compaixão de Miles para com Toby. Aparece imediatamente antes do primeiro forward.
9'32"	Aproximação amorosa entre Miles e Celia	Música "romântica" orquestral.
30'15"	Miles diz "amo-te"	O início da música coincide com a palavra "amo-te". Novamente música lírica e romântica.
34'46"	Brinde a Miles	Música lírica acompanha o brinde a Miles, preparando nova transição/separador. Termina com cadência perfeita após um acorde dominante mantido.
39'55"	Miles sai do campo de golfe e entra Toby com Celia em desespero	Música orquestral
46'17	Rowena diz a Miles que o ama	Música orquestral
49'05"	Miles recita um poema	Música orquestral
52'57	Miles no cemitério	Pequeno apontamento de sopros
53'47"	Miles sai da igreja	Tema "triste" em sopros
55'26"	Miles e Rowena saem do cemitério	Música orquestral que fecha a sequência
56'36"	Miles recita poema no campo de golfe	Música triste de apoio
57'10"	Miles com Pridworthy	Música a fechar a sequência
1h06'46"	Rowena fala no seu passado amoroso a Miles	Mesma música de cordas que alterna com o som da chuva
1h15'36"	Miles recita um poema a Sylvie e propõe-lhe percorrer Inglaterra a pé	Orquestral
1h19'06"	Miles fecha-se no barracão depois da resposta negativa de Sylvie ao seu convite e de mais uma traição de Rowena	Música de cordas intensa
1h25'19"	Sylvie fala da desilusão de Miles para com a sua relação	Música triste em cordas
1h33'54"	Celia sai do barracão onde pensava ainda estar Miles	Música orquestral com intensidade crescente a finalizar mais uma secção
1h39'18"	Rowena e Miles despedem-se e falam do passado.	Orquestral, crescente após o diálogo. Antecede "Ou bien"
1h42'55"	Rowena no cemitério junto à campa de Joe Haplewick	Pequeno apontamento de cordas
2h08'30"	Rowena diz que não esqueceu Miles	Pequeno apontamento de cordas. Após as cordas, o órgão da igreja sobe de intensidade até ao final de cena que antecede mais um "Ou bien"
	A música do último separador (5 anos depois – uma cerimónia simples) antes da cerimónia a Miles termina de forma diferente, passando de tom maior (sinónimo de alegria) para um tom menor (tristeza)	
2h14'09"	Rowena no barracão de Miles	Música triste em cordas
2h17'14"	Aparece Celia, que se dirige para o barracão	Música triste que desemboca na música final

Quadro 5 - Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à acção em *No Smoking*.

5'26"	Sinos da igreja imediatamente após terminar diálogo entre Celia e Miles e que deixam de tocar quando Miles fala
49'48"	Sinos – Miles no cemitério junto à campa de Toby
57'35"	Música de órgão de dentro da igreja, que perdura durante o diálogo entre Celia e Miles em simultâneo com o som de gaivotas
1h00'4"	Sinos da igreja
1h34'22"	Sinos e coro na igreja
1h43'45"	Órgão da igreja. A intensidade altera-se consoante se abre ou se fecha a porta ou no final do diálogo antes de “Ou bien”
2h04'30"	Órgão da igreja a propósito do casamento de Sylvie

Quadro 6 – Música diegética em *No Smoking*.

Mins	Cena	Função e características da banda sonora
3'15"	Fumar ou não fumar?	Música intensa com fortes acentuações nas cordas dissipadas no momento em que Celia decide não fumar e que corresponde a um emagrecimento da textura instrumental e em que uma cadência perfeita corresponde a um sincronismo com a imagem quando Celia decide fumar.
11.58	Celia e Lionel a decidirem arranjar o jardim	Música orquestral
24.56	Bruckner/Mahler	Música orquestral
26.50	Padaria	Música orquestral
32'51"	Conversa sentimental entre Toby e Celia	Música orquestral
41.22	Celia em desespero com o pão	Música orquestral com harmonia desconcertante
46.11	Celia em desespero na feira	Música atonal orquestral com tensão crescente acompanhando a alucinação de Celia
57'37"	Celia a recuperar do estado de loucura e Lionel pergunta se tivessem continuado 5 anos atrás	Música orquestral triste
1h03'24"	Lionel encontra Celia à porta da igreja. Motorista?	Orquestra com crescendo de intensidade fecha cena
1h05'14"	Toby e Celia falam sobre o seu futuro e decidem tirar férias	Música orquestral
1h15'25"	Lionel diz a Celia que a ama	Música orquestral
1h21'50"	Lionel diz que pode esperar por Celia	Cordas – música intensa consonante com a sensação de esperança
1h25'03"	Lionel diz novamente que pode esperar	Música orquestral (esperança)
1h27'10"	Lionel diz que pode esperar	Música cordas com intensidade – esperança (idêntico ao momento anterior)
1h31'10"	Lionel oferece um CD de Nielsen a Celia	Excerto da 4.ª sinfonia de Nielsen
1h45'52	Sylvie a descer as escadas	Sopros – música ligeira
1h57'58"	Toby a falar com Sylvie que pondera deixar as suas aulas. Toby fica triste	Música orquestral sentimental
2h05'01'	Celia dirige-se à bebé de Miles	Pequeno apontamento lúdico
2h08'06"	Sylvie fala com Toby e diz-lhe que deixou de ser sua aluna por causa do que a relação se tornou	Música orquestral sentimental
2h10'08"	Sylvie prende Lionel na festa e goza-o	Música electrónica – constitui um momento único de utilização da electrónica
2h15'16"	Toby e Sylvie beijam-se	Música orquestral sentimental deriva para a música final que sobe de intensidade.

Quadro 7 - Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à ação em *Smoking*.

51'18"	Órgão da igreja
59'35"	Coro da igreja
1h07'46"	Piano dentro do hotel
1h22'12"	Órgão da igreja
1h28'42"	Órgão da igreja
1h47'21"	Música de fundo da festa campestre
2h09'20"	Música na festa
2h11'09"	Som coral do interior da igreja

Quadro 8 - Música diegética em *Smoking*.

Conclusão

Este estudo de caso abordou o díptico de Alain Resnais *S/NS* situando-o na temática das narrativas modulares propostas por Allan Cameron que se desenvolveram em inícios dos anos 90 do século XX, que subverteram a questão da temporalidade em cinema, dissipando e diluindo a fronteira na percepção entre passado, presente e futuro. A obra de Alain Resnais, *S/NS*, encontra-se em sintonia com este procedimento, subvertendo a tradição narrativa com base na estrutura aristotélica de princípio, meio e fim, e impondo uma nova ordem cronológica e de compreensão na sequência de acontecimentos, com consequências na percepção por parte do espectador. No caso destes dois filmes não se trata apenas de destabilizar essa ordem cronológica. A relação causa-efeito está presente, ao contrário de outros exemplos focados e rotulados por Cameron como narrativas modulares, e por *forking-path* neste caso particular, mas são precisamente essas relações de causa-efeito que estão na base da multiplicidade de bifurcações apresentadas, operadas por cortes no *continuum* narrativo, e que por sua vez desembocam numa profusão de fios condutores.

Apesar da “irreverência” na construção narrativa, esta obra revela uma enorme coerência em termos macro-formais extra-narrativos relativamente a aspectos como o número de actores, espaço diegético de acção, ilustrações, intertítulos e banda sonora. Importava observar a relação de tal “desorganização” narrativa com outros elementos fílmicos como a banda sonora, que surge no díptico como um dos elementos “organizadores” e de atribuição de coerência à obra. Resnais organizou de forma metódica a relação entre motivos musicais e aspectos de condução narrativa, sendo disso exemplo os intertítulos. Com base na premissa de que a música pode contribuir conceptualmente como elemento unificador, estamos perante um paradigma de articulação e relação entre os diferentes ingredientes da linguagem cinematográfica, numa conjugação de fenómenos imagéticos, narrativos e sonoros.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. & Eisler, H. 2005. *Composing for the Films*. Continuum. London, New York.
- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. 1986. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In Philip Rosen (Ed), *Narration, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (17-34). New York: Columbia University Press.
- Bordwell, D., & Kristin T. 2010. *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill.
- Cameron, A. 2008. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan Ed.
- Chion, M. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. 1995. *La Musique au Cinema*. Fayard.
- Gorbman, C. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hayward, S. 2006. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Kinder, M. 2002 Narrative equivocations between movies and games. In D. Harries (Ed.), *The New Media Book* (119-143). London: BFI.
- Mendes, J. M. 2009. *Culturas narrativas dominantes — O caso do cinema*. Lisboa, Edual.
- Mendes, J. M. 2018. *Sentidos Figurados: Cinema, Imagem, Simulacro, Narrativa* (Vol. 1). Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Speidel, S. 2007. Film Form and Narrative. In Jill Neldes (Ed.). *An Introduction to Film Studies* (4th Edition). Routledge.
- Filmografia**
- 21 Grams*. 2003. De Alejandro González Iñárritu. EUA: Focus Features. DVD.
- À bout de souffle*. 1960. De Jean-Luc Godard. França: Société Nouvelle de Cinématographie. DVD.
- Babel*. 2006. De Alejandro González Iñárritu. EUA/México/França: Paramount Vantage. DVD.
- Groundhog Day*. 1993. De Harold Ramis. EUA: Columbia Pictures. DVD.
- Il conformista*. 1970. De Bernardo Bertolucci. Itália/França/Alemanha Ocidental: Mars Films. DVD.
- Memento*. 2000. De Christopher Nolan. EUA: Newmarket Films. DVD.
- Prénom Carmen*. 1983. De Jean-Luc Godard. França: Sara Films. DVD.
- Smoking/No Smoking*. 1993. De Alain Resnais. França: Canal+ / TF1 Films Production. DVD.