



***Flashsideways:  
a evolução da montagem  
paralela em Smoking/  
No Smoking<sup>1</sup>***

*Flashsideways:  
the evolution of parallel  
montage in Smoking/  
No Smoking*



Fabiano Pereira de Souza<sup>2</sup> e Livia Silva  
de Souza<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ensaio dedicado ao Professor Valdir Baptista (UAM), orientador da pesquisa de pós-graduação que deu origem à análise aqui desenvolvida

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pelo PPGCOM / UAM - Universidade Anhembi Morumbi, sem filiação. E-mail: fabian59@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM / USP - Universidade de São Paulo. Docente no Centro de Artes da UFES - Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: livia.souza.37@ufes.br

**Resumo:** O foco deste ensaio é elaborar um resgate histórico a fim de encontrar chaves interpretativas para a montagem cinematográfica, levando em conta a influência das estruturas hipermediáticas. A partir dos filmes dípticos *Smoking/No smoking* (1993), de Alain Resnais, a análise traz referências históricas que ajudam a compreender como a montagem paralela chegou ao grau de complexidade da obra de Resnais, graças ao recurso do *flashsideways*. Para tanto, além de uma revisão desses conceitos, cabe compará-la à montagem dos filmes *Intolerance: love's struggle throughout the ages* (Intolerância, 1916), de D. W. Griffith, e *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941), de Orson Welles.

**Palavras-chave:** cinema; montagem paralela; Alain Resnais; *Smoking/No smoking*.

**Abstract:** The focus of this essay is to elaborate a historical retrospect to find interpretive keys for cinematographic montage, considering the influence of hypermedia structures. From the diptych films *Smoking/No smoking* (France, 1993), by Alain Resnais, the analysis brings historical references that help understanding how the parallel montage reached the level of complexity of Resnais's work, thanks to the use of *flashsideways*. To this end, besides a conceptual review, it is worth comparing it to the montage of the films *Intolerance: love's struggle throughout the ages* (1916), by D. W. Griffith, and *Citizen Kane* (1941), by Orson Welles.

**Keywords:** cinema; parallel montage; Alain Resnais; *Smoking/No smoking*

## Introdução

Como ponto fundamental na construção da narrativa fílmica, a montagem tem estratégias amplamente empregadas há décadas, seja para conferir-lhe ritmo e tensão, seja para criar diferentes significados de acordo com a maneira como os planos se sucedem. Entretanto, tais estratégias raramente são percebidas pelo olhar leigo, caso do *flashback* e da montagem paralela – modos de se pensar espacial e geometricamente uma proposta de organização conceitual formal de segmentos narrativos. Um dos mais recentes e marcantes aspectos a influenciar os produtos audiovisuais em geral é, segundo Arlindo Machado, “a inserção de tecnologias da informática na produção, na distribuição e no consumo” (MACHADO, 2005, p. 236) desses produtos. Além dessas questões de caráter material, temos também questões de caráter cultural.

Pensando na montagem cinematográfica, há um número crescente de filmes cujas narrativas se caracterizam pela complexidade e não linearidade, por exemplo, *Pulp fiction* (*Pulp fiction: tempo de violência*, 1994), de Quentin Tarantino, e o brasileiro *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Essas obras refletem a relação cada vez mais diversificada e complexa do fluxo de conteúdos entre criadores e usuários (muitas vezes cocriadores) das novas mídias eletrônicas e digitais<sup>4</sup>. Baseadas na estrutura da linguagem dos computadores, a hipermídia, tais narrativas exploram a não linearidade e a complexidade, e a mesma lógica aparece em diferentes mídias e formas de arte.

Culturalmente, essa complexidade já era explorada e descrita pelo romance do século XIX e início do século XX. Era um aspecto de contraposição diante da ciência, que tem por praxe eliminar o que é de caráter individual e único, em busca de leis gerais para poder estabelecer identidades simples e fechadas. Chega até a desconsiderar o tempo em sua visão de mundo. Romancistas, como o francês Honoré de Balzac e o britânico Charles Dickens, criaram indivíduos ficcionais que revelavam uma multiplicidade de identidades em seus variados contextos de vida (MORIN, 2005, p. 57). “A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo” (MORIN, 2005, p. 59).

---

<sup>4</sup> Sonia Front faz um retrospecto dos vários termos, autores e pretextos narrativos que esse tipo de trama já recebeu. Ela cita “narrativas modulares” (Allan Cameron), “atemporal” (Todd McGowan), “Parcelas alternativas” (Charles Ramirez Berg), “tempo enquadrado” (Garrett Stewart), “filmes de quebra-cabeça” (Warren Buckland), “narrativas complexas” (Jan Simons), “filme do jogo mental” (Thomas Elsaesser) e “mindfucks” (Jonathan Eig).<sup>3</sup> “Ao mesmo tempo, o filme policrônico sempre comenta sobre a consciência humana, seja ela memória, sonhos, trauma, distúrbios psíquicos e doenças ou outros estados alterados de consciência”. Essa qualidade atemporal relacionada à mente humana gerou ainda os termos “neuro-imagem” (Patricia Pisters) e “cinnemônicos” (Garrett Stewart). (FRONT, 2014, p. 242-243).

A “presença simultânea de eventos” (MOURA, 2007) caracteriza a existência de ações que se desenrolam paralelamente, como camadas que se inter-relacionam. A não linearidade não é um princípio formador, mas sim uma característica da linguagem da hipermídia, muito próximo ao princípio da complexidade. Ela “se refere à ideia de possibilitar caminhos e segmentos abertos, diversos, repleto de desvios, complexos [...]” (MOURA, 2007, p. 40). Assim, enquanto uma narrativa linear nos apresenta apenas um caminho e uma direção a seguir, uma narrativa não linear nos abre inúmeras possibilidades de acontecimentos. No caso da narrativa cinematográfica, isso só é possível a partir da montagem.

Considerado esse contexto, cabe apresentar *Smoking/No smoking* (1993), obra que pode ter sido “o primeiro filme interativo autorregulável” (NESSELSON, 1994, p. 1). Trata-se de uma produção cinematográfica do diretor francês Alain Resnais, cujo roteiro foi criado a partir de oito peças teatrais de um conjunto que compunha um único projeto do dramaturgo britânico Alan Ayckbourn, *Intimate exchanges*. Cada uma tinha dois desenvolvimentos a partir de uma cena de abertura única. “Para ter contato com a obra completa, o espectador teria que assistir a oito espetáculos diferentes, sendo que grande parte das histórias se repetia em diversas peças” (SANTOS, 2006, p. 37), o que seria inviável para uma produção cinematográfica prevista para circulação no circuito comercial.

Resnais aproveitou seis das peças em *Smoking/No smoking*, com uma bifurcação inicial comum aos dois segmentos e mais cinco próprias para cada. Na verdade, são dois filmes que compõem uma obra cinematográfica díptica. A possibilidade destas duas leituras – um filme só ou dois – faz parte da que nos propõe o diretor na amplitude e na clareza de sua estrutura de estilo hipermediático. Lançados juntos, os dois segmentos da obra eram exibidos em salas distintas ao mesmo tempo. Não havia uma ordem certa para assistir a suas duas partes:

Não pode ser enquadrada como hipermídia e nem mesmo foi realizada com recursos de informática: trata-se de filme (na verdade dois filmes) de Alain Resnais *Smoking/No Smoking* (1994), narrativa permutativa e combinatória que se multiplica em 24 possibilidades de ocorrência, com base em uma situação simples inicial. (MACHADO, 2005, p. 259)

*Smoking/No smoking* é exemplar do ponto de vista da exploração dos elementos da linguagem da hipermídia, que influencia outros aspectos da produção audiovisual contemporânea. Outro caso é *Lola rennt* (Corra, Lola, corra, 1998), de Tom Tykwer, composto de três variações de desenvolvimento a partir de um mesmo conflito, algo

equivalente a um galho da copa da árvore da obra de Resnais. *Smoking/No smoking* também permite mostrar como a montagem evoluiu em termos de complexidade numa perspectiva histórica. Há, na obra, resquícios da montagem de filmes de épocas anteriores que também exploraram a complexidade e a quebra da linearidade em suas narrativas. A montagem paralela e os *flashbacks* começaram a se desenvolver no início do século XX. Os filmes *Intolerance: Love's Struggle throughout the Ages* (*Intolerância*, 1916), de D. W. Griffith, e *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles, permitem comparações à montagem da obra de Resnais de modo a indicar aspectos estruturais dessa evolução. Como estudos anteriores já relacionaram *Smoking/No smoking* à hipermídia (SANTOS, 2006; TAVEIRA, 2009), o intuito deste é resgatar filmes anteriores que servem de chave para a compreensão da montagem dos dois filmes de 1993.

### **A montagem paralela e o *flashback***

No início do século XX, os registros em plano único e aberto dos primeiros anos do cinema começaram a dar lugar a histórias cada vez mais complexas e os tipos de plano se tornaram variados. Os cineastas se depararam com o desafio de dirigir o olhar do espectador apenas para os pontos de mais interesse na cena, em função da narrativa. Foi aí que começou a se desenvolver o que hoje chamamos de montagem cinematográfica, um processo de linearização daquele conjunto confuso de imagens potencialmente desconexas para a habilidade de leitura das plateias até então. Esta viria a ser a chamada a decupagem clássica.

Surgiram regras de continuidade para tornar a transição entre planos fluida e inteligível para o público. Os princípios da continuidade constituem uma “codificação dos sinais de orientação [...] que permitirão aos fragmentos ‘colarem-se’ uns nos outros” (MACHADO, 2005, p. 109). São aspectos presentes no cenário, na disposição dos atores no espaço, seu figurino, gestual e olhares, na iluminação, enfim, detalhes que devem ser observados e cuidadosamente organizados para que, ao mudar de um plano a outro, o espectador possa notar que se trata de uma mesma cena. Tais regras de continuidade iriam permear toda a decupagem clássica x, e se tornar princípios fundamentais do cinema clássico hollywoodiano.

O cineasta D. W. Griffith, lembrado principalmente pelos longas-metragens *Birth of a nation* (O nascimento de uma nação, 1914) e *Intolerance*, estabeleceu a decupagem como uma pragmática narrativa. Griffith iniciou seu trabalho nos primórdios do século XX. De 1908 a 1913, ele dirigiu para a produtora Biograph mais de 400 filmes curtos. O diretor “montava peças de teatro e depois fazia-as virar filmes picotando-as na mesa de montagem” (MACHADO, 2005, p. 111). Com esses

estudos, Griffith desenvolveu, entre outros recursos, o que se convencionou chamar de montagem paralela, organizando ações distintas de maneira intercalada e linearizada. Ele a usou antes mesmo da mudança de posição da câmera na cena em sua filmografia, o que só ocorreu em 1911, em *The Lonedale operator* (A operadora de Lonedale, 1911).

O desafio maior da chamada montagem paralela foi justamente estabelecer-se sem perder a continuidade entre os planos, algo fundamental para o entendimento do público, já que tais “saltos” da câmera geravam uma sucessão descontínua de imagens. O exemplo mais comum dessa técnica é a sequência de perseguição, em que a montagem alterna imagens do perseguido e do perseguidor, após um impasse inicial com ambos em quadro. A evolução da montagem paralela atingiu o momento mais bem-acabado na sequência do tribunal em *Intolerance* (MACHADO, 2005, p. 31; XAVIER, 1984, p. 61), filme que traz subsídios estruturais em sua concepção de montagem para se compreender melhor a contribuição de Resnais em sua obra de 1993.

*Intolerance* apresenta-se como um “drama de comparações”. São narradas histórias que se passam em quatro épocas distintas: a queda de Babilônia, a Paixão de Cristo, a Noite de São Bartolomeu e os Estados Unidos do início do século XX. São histórias inteiras que vão se desenvolvendo em paralelos, apesar de se passarem em quatro épocas totalmente diferentes, o que representa uma ruptura com a noção de paralelismo como duas situações que ocorrem ao mesmo tempo, apresentadas de maneira intercalada. Os fragmentos dessas histórias são montados de maneira em que o viés seja justamente o tema da intolerância. Xavier exemplifica isso com as cenas finais do filme:

Ciro movimenta seu exército para conquistar a Babilônia; Cristo sobe o Calvário e é crucificado; os católicos franceses massacram os protestantes na Noite de São Bartolomeu; a esposa aflita, no carro em disparada, leva a contra-ordem do governador, enquanto que, na prisão, os preparativos para a execução do marido estão na última fase. (XAVIER, 1984, p. 51)

Para uma melhor compreensão da arquitetura da montagem de *Smoking/No smoking*, cabe se aprofundar no conceito de montagem paralela e confrontá-lo com o de montagem alternada, o que *Intolerance* permite em boa medida. Isso nos leva de volta a Sergei Eisenstein. O cineasta e teórico russo relaciona a montagem paralela desenvolvida por Griffith ao trabalho de Dickens na literatura. Ele considera a escola do americano uma escola do tempo (EISENSTEIN, 2002, p. 205). Entretanto, Eisenstein considera que *Intolerance* une quatro histórias distintas, sem nunca ir além da dinamização do ritmo e formar uma síntese, mantendo mesmo apenas no nível de um drama de comparações, aquém das possibilidades dialéticas alcançadas pelo cinema russo por esse procedimento intercalado de montagem.

V.I. Pudovkin explica o paralelismo como uma sequência em que dois eventos de temáticas distintas são desenvolvidos de forma paralela com um elo que os leva a uma conclusão, um método semelhante ao contraste, porém mais amplo (PUDOVKIN, 1960, p. 76). Com *Intolerance* como exemplo, ele distingue paralelismo de simultaneidade, de efeito estritamente emocional, que tem por objetivo “[...] criar no espectador uma tensão máxima de excitação pelo forçar constante de uma pergunta, como, neste caso: Será que chegarão no tempo?” (PUDOVKIN, 1960, p. 77). Esse recurso de relações binárias entre duas tomadas que se sucedem, trecho por trecho em função do ritmo, Gilles Deleuze (1983, p. 45) chama de montagem alternada paralela. É o caso da sequência com cenas do carro em disparada mescladas a outras dos preparativos para a execução em *Intolerance*.

São três as formas de alternância rítmica pela montagem: a de partes diferenciadas, a de dimensões relativas e a de ações convergentes. O cinema americano tira o resultado mais consistente desta convergência de ações, com uma montagem orgânico-ativa de onde decorre sua narratividade. A noção de montagem orgânica é a de partes independentes que cumprem sua função individual sequencialmente. A convergência se dá ao fim de ações apresentadas alternadamente como concorrentes quando, ao final, geram uma reação transformadora (DELEUZE, 1983, p. 190). “Em *Intolerância*, Griffith descobre que a representação orgânica pode ser imensa, e englobar não apenas famílias e uma sociedade, mas milênios e civilizações diferentes” (DELEUZE, 1983, p. 46). Além da montagem paralela em cada história do filme, as perseguições desses diferentes momentos históricos convergem através de séculos, da Babilônia aos Estados Unidos do século XX.

Marcel Martin deixa mais clara a distinção entre montagem alternada e montagem paralela. A primeira é baseada na simultaneidade entre duas ações, enquanto a paralela mescla segmentos distintos por aproximação simbólica (MARTIN, 2007, p. 173), independente de tempo da ação. Marie-Thérèse Journot adota critério equivalente, embora chame a montagem alternada de alternativa (JOURNOT, 2006, p. 79). Já a montagem paralela é descrita pela autora como procedimento discursivo, não narrativo, “usado para fins frequentemente retóricos de simbolização, para criar efeitos de comparação ou contraste” (JOURNOT, 2006, p. 81). Para a autora, entretanto, ainda que certas sequências alternadas pareçam só estabelecer uma relação temporal, há também uma clara dimensão discursiva na sua combinação. A partir dessa observação menos restritiva de Journot, considere-se aqui como alternada a montagem de duas ou mais ações simultâneas e como paralela a que, intercala ações distintas que, juntas, levem a uma qualidade dialética de algum tipo de valor simbólico à obra.

Numa cena do júri de *Intolerance*, além de exemplo do uso da montagem de ações simultâneas, também é notável pelo uso de um *flashback* outro recurso de linguagem essencial de *Smoking/No smoking*. Quando as testemunhas dão seus depoimentos sobre o réu, visualizamos os acontecimentos narrados por meio desse recurso, que também subverte a simultaneidade das ações. A adoção dos *flashbacks* iria se consolidar apenas na década de 1940. Conforme Amiel, “[...] o cinema incluiu com enorme presteza em suas narrativas uns saltos temporais, e umas voltas atrás (os famosos *flashbacks*), que constituem, a partir dos anos 1940, uma característica da narração cinematográfica clássica” (AMIEL, 2005, p. 43). Tanto a montagem alternada quanto a utilização dos *flashbacks* só se tornaram compreensíveis para o público do cinema clássico a partir do momento em que foram bem resolvidas as questões relativas à continuidade.

Tornar a montagem invisível (XAVIER, 2005, p. 32) é fazer com que o espectador não se dê conta de que ela existe e permaneça mergulhado na narrativa, deixando que o filme o conduza. Os aspectos de linguagem cinematográfica desenvolvidos por Griffith colaboraram para a consolidação do sistema hollywoodiano de fazer filmes. “O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da ‘janela’ do cinema” (XAVIER, 2005, p. 41). Foi também no cinema hollywoodiano que se deu a consolidação do uso dos *flashbacks*. Porém, um grande momento do uso criativo dos *flashbacks* se daria com *Citizen Kane*, obra que se estrutura a partir de uma narrativa aberta a interpretações, comparável a de *Smoking/No smoking*.

“As últimas palavras de um homem devem explicar sua vida”. Essa é a constatação do repórter Jerry Thompson, a respeito da morte do magnata da imprensa Charles Foster Kane. Este, antes de morrer, teria pronunciado a palavra “*rosebud*” (botão de rosa), e é a partir desta palavra que se pretende investigar a vida de Kane no filme. Para isso, Thompson procura pessoas que tiveram alguma relação próxima com o magnata. São cinco pessoas que dão seus depoimentos sobre ele. A história é narrada através de cinco pontos de vista diferentes, narrativas estas que constituem cinco *flashbacks*, conforme conta o próprio Welles:

*Cidadão Kane* conta a investigação realizada por um jornalista chamado Thompson no intuito de descobrir o sentido das últimas palavras de Kane. Pois, segundo ele, as últimas palavras de um homem devem explicar sua vida. Talvez seja verdade. Ele nunca descobre o que Kane queria dizer, mas o público, em contrapartida, sim. Sua investigação o leva a cinco pessoas que conhecem bem Kane, que o amavam ou detestavam. Elas lhe contam cinco histórias diferentes, todas bem parciais, de tal forma que a verdade de Kane só pode ser deduzida, como aliás qualquer verdade sobre um indivíduo, pela soma de tudo que foi dito sobre ele. (WELLES, apud., BAZIN, 2006, p. 74)

Além da multiplicidade de pontos de vista, por vezes, uma das narrativas inicia-se em algum ponto que a narrativa anterior já expôs. Não temos só a sucessão dos fatos no tempo cronológico, simplesmente narrados por pessoas diferentes. Ou seja, existem camadas de narrativas, que ocorrem paralelamente, vistas por diferentes ângulos. Esta complexidade narrativa, para muitos autores, levou *Citizen Kane* a se tornar um marco na história do cinema. Diferente de *Intolerance*, tal multiplicidade de perspectivas, que, por meio da montagem, desenvolve também uma narrativa complexa, não conduz o espectador a uma opinião definitiva sobre o personagem Charles Foster Kane, mas tende a levá-lo a uma reflexão acerca do próprio cinema: de acordo com quem conta a história, e de que maneira este sujeito o faz, a opinião formada por quem ouve poderá mudar completamente. Como observa Bordwell,

Para Thatcher, Kane é um espertalhão arrogante que se tornou ‘nada a mais nem a menos que um comunista’. O Kane de Bernstein é um homem de princípios elevados, com um senso afiado para negócios e o amor pelo homem comum. O Kane de Leland, só ‘apaixonado por ele mesmo’, é um homem sem convicções, um traidor das massas. Susan vê Kane (em imagens que lembram Caligari e Svengali) como um velho egoísta, mas digno de dó. E a história de Kane por Raymond como um ermitão solitário trai o distanciamento frio de sua própria natureza. (BORDWELL, 1976, p. 110)

Tamanha complexidade narrativa poderia prejudicar a compreensão de um público que ainda não estava condicionado às narrativas em *flashbacks*. Para que isso não ocorresse, Welles deu especial atenção ao tratamento da continuidade, e a coerência interna é sempre mantida. “Assim, ao mesmo tempo em que a narrativa vai avançando em fragmentos espalhados de recordações, representações e subjetividades, Welles ganha aqui a aposta de manter a unidade.” (AMIEL, 2005, p. 66). *Citizen Kane* não foi o inaugurador do recurso do *flashback*, porém foi nessa obra que tal recurso foi utilizado, pela primeira vez com maestria, em camadas cronológicas. E principalmente, como observa Bazin, “embora o filme de Welles não tenha absolutamente inventado o *flashback*, introduziu-o na linguagem cinematográfica corrente” (BAZIN, 2006, p. 75). Essa complexidade narrativa, pautada pela interpretação subjetiva sobre as potencialidades do recurso de regressão e das múltiplas temporalidades, é também uma chave primordial de compreensão sobre como Resnais montou *Smoking/No smoking*.

### **Interrupções, retornos e *flashsideways***

Inglaterra, início do verão. Uma situação inicial: Celia Teasdale (Sabine Azéma), que estava fazendo uma faxina em casa, sai para o jardim. Passa por uma pequena mesa,

onde se encontram um maço de cigarros e um isqueiro. Esboça um movimento em direção ao maço. Primeiríssimo plano da mesa onde ele está. Celia vai em direção à mesa. Pega o maço. Primeiríssimo plano das mãos de Celia. Congela-se a cena por alguns segundos. Ela fumará ou não? Desta situação inicial, desdobram-se dois filmes: *Smoking*, em que ela decide fumar um cigarro, e *No smoking*, em que ela desiste de fumar.

Depois, ao longo de cada um desses segmentos, a narrativa vai ser interrompida e bifurcada outras vezes, trazendo outras possibilidades além da ação mostrada até cada pausa, e cada filme se desdobra em seis. Ou seja, de uma única situação inicial, vemos formarem-se doze histórias diferentes. Cada situação proposta é desenvolvida e, após chegar a um desfecho pontual, surge um letreiro em que se lê “*Ou bien...*” (Ou então...), e, a partir de um determinado ponto dessa situação, algo ocorre de maneira diferente, trazendo diferentes consequências que desencadeiam diferentes histórias.

As ações em cena que congelam e retrocedem levam a proposta do *flashback* além, pois não mostram algo anterior ao desenrolar da narrativa, mas apenas voltam a um ponto anterior para apresentar um outro desenvolvimento da ação, um desenrolar paralelo, alternativo. O próprio termo *flashback* não descreve com exatidão tal processo, pois há um breve retorno a um ponto da história, mas que leva a um desenvolvimento adicional e torna o que o anterior revelava apenas uma possibilidade. Cabe ao filme o neologismo *flashsideways*, salto para os lados, complementar ao *flashback* e o *flashforward* (salto rumo ao futuro). Para Domingues (1997, p. 153), a história de *Smoking/No smoking*, através da adoção de suas múltiplas possibilidades, evolui mais na horizontal do que na direção linear da ação<sup>5</sup>.

Melissa Ames usa a expressão *flashsideways* para tratar da série televisiva *Lost* (2004-2010), criada por J.J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, quando esta passou a mostrar o que poderia ter ocorrido às personagens (AMES, 2012, p. 134), a exemplo da terminologia adotada pelos produtores. Jason Mittel também cita o uso dos *flashsideways* a partir da sexta temporada de *Lost*. Ele trata o reino dessa lateralidade narrativa como um dilema epistemológico sobre o que é o mundo e como este se relaciona com o mundo ficcional da série, lembrando que a explosão da bomba

<sup>5</sup> As diferentes situações que se desencadeiam não levam simplesmente a desfechos diferentes. Muito mais que isso, cada nova versão causa reações distintas entre as personagens, ajudando a elaborar “um universo diegético composto de diversas dimensões de um mesmo contexto ficcional” (SANTOS, 2006, p. 31). A complexidade se produz não simplesmente pelo grande número de histórias que se sucedem, o que para o autor se relaciona à proposta dos videogames de simulação, como os da série *The Sims*, em que o jogador precisa administrar uma comunidade em sua complexidade (SANTOS, 2006, p. 65-67). O autor recupera referências teóricas na busca pelas origens da narrativa complexa, como a relação dialógica da polifonia de Mikhail Bakhtin (SANTOS, 2006, p. 49-52), a multiplicidade como justaposição de várias unidades autônomas de Alain Badiou (SANTOS, 2006, p. 13) e o rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que a noção de “um” só existe extraída do múltiplo (SANTOS, 2006, p. 14).

atômica na temporada anterior poderia explicar essa nova abordagem do enredo como um portal para um universo paralelo, um pós-vida transitório (MITTEL, 2015, p. 326). Inovadora na narrativa no universo televisivo, a série é mais de uma década posterior ao(s) filme(s) de Resnais, e só parcialmente estruturada assim.

Herederó (1998, p. 214), em sua análise de *Smoking/No smoking*, apresenta um esquema que organiza todas as situações desenvolvidas nos filmes. A partir deste esquema em que cada ação interrompida se desdobra em duas possíveis consequências, de uma única ação inicial temos doze finais, e algumas ocorrem paralelamente. Por exemplo, “Celia Teasdale recebe a visita do jardineiro” e “Celia Teasdale recebe a visita de um amigo”. Da mesma forma que Azéma interpreta todas as cinco personagens femininas da obra, Pierre Arditi dá conta das quatro masculinas, novamente a ideia de desdobramento.

É evidente que *Smoking/No smoking* não é uma obra de hipermídia, mas tem sua estrutura fortemente influenciada por tal linguagem. Isso não significa que os meios informatizados determinam, hoje, a estrutura das narrativas. Afinal, antes ainda de a computação difundir-se, já havia narrativas baseadas em uma estrutura complexa e não linear. Um exemplo é o livro *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar (1982), lançado em 1963 e estruturado em 155 capítulos, de modo que o leitor pode ler na ordem que desejar: seja seguindo a sequência da própria numeração dos capítulos, ou por uma sequência sugerida pelo próprio Cortázar, ou aleatoriamente.

Para esse tipo de obra, podemos, com muito mais coerência, utilizar o termo “história multiforme”, que exprime a “narrativa escrita ou dramatizada que apresenta uma única situação ou enredo em múltiplas versões – versões estas que seriam mutuamente excludentes em nossa experiência cotidiana” (MURRAY, 2003, p. 43). As histórias multiformes nascem como um reflexo da própria visão de mundo característica da contemporaneidade, “uma percepção que caracteriza o século XX, ou seja, a vida enquanto composição de possibilidades paralelas” (MURRAY, 2003, p. 49). Tal característica só tem ganhado fôlego no século XXI, por meio das narrativas transmídia, que se pulverizam por diferentes plataformas, inclusive com a possibilidade de participação do espectador. É por sentir falta dessa possibilidade, mesmo no formato *homevideo*, que Taveira (2009) desenvolveu o DVD interativo *Play Smoking/No smoking*, como experimento de homenagem e complemento à obra de Resnais. O autor observa que:

No caso da versão em película o espectador comum de cinema não tem nem mesmo a possibilidade de avançar ou de retroceder a narrativa. Seu desejo está, em geral, submetido a uma outra

vontade: a do exibidor. A versão do DVD interativo *Play Smoking/No Smoking* admite no mínimo 15 finais. E estes podem se multiplicar por dezenas de outros a partir da janela OUTRAS OPÇÕES do menu. E o interator a todo momento tem algumas outras possibilidades além daquela que ele escolheu. No entanto, todos os finais que disparam os botões OUTRAS OPÇÕES são todas variações dos 12 finais que comporta a versão analógica da seqüência *Smoking* e *No Smoking*. O que temos no DVD interativo *Play Smoking/No Smoking* é a multiplicação das possibilidades de se chegar aos 12 pontos finais. O interator pode seguir decidindo, dentro de certo limite, o destino dos personagens. (TAVEIRA, 2009, p. 10)

Ainda que o experimento expanda caminhos de interação de *Smoking/No smoking*, não há por que concordar que, como afirma o autor, a obra que ele homenageia fracassa por não oferecer o poder de escolha além de o de assistir a cada segmento na ordem preferida, o que ela nunca prometeu. Permeando toda a complexidade da narrativa da dupla de filmes, uma impecável noção de continuidade era primordial. O cuidado inicial de Resnais quanto a esse aspecto foi rodar o filme todo em estúdio, apesar de toda a história se passar em exteriores. “Este peculiar filme [...] transcorre todo em exteriores, mas foi rodado inteiramente entre as paredes de um estúdio. Resnais buscava, com isso, manter a todo custo a máxima unidade de tom, de registros e de interpretações” (HEREDERO, 1998, p. 217).

### Inter-relações históricas na montagem de *Smoking/No smoking*

O desdobramento da mesma história em várias possibilidades que se desenvolvem como camadas narrativas, paralelas no tempo e no espaço, não é novidade. *Citizen Kane* já estruturava isso, algo que Akira Kurosawa também adotaria em *Rashômon* (*Rashomon*, 1950), dois filmes de grande repercussão. A principal diferença entre *Smoking/No smoking* e *Citizen Kane* está na ideia de que Welles utiliza cinco personagens para que cada um revele um pouco mais do que, no cômputo geral, é um único assunto, Charles Foster Kane.

Trata-se de uma justificativa que o atrela à causalidade da narrativa clássica, respaldo de coerência lógica que Resnais dispensa. O diretor americano também faz da pesquisa do repórter um caminho linear, por mais que ele vá tendo acesso gradual às lembranças dos personagens por meio de *flashbacks*, e estas coincidam temporalmente no que relatam, mesmo que por ângulos distintos. As descobertas desse personagem e do público se processam linearmente. Entretanto, o que seria a história do *Citizen Kane* só pode ser de todo compreendida melhor ao se assistir a todas as versões sobre

quem foi seu protagonista. A arquitetura narrativa de *Smoking/No smoking* se estrutura em hipóteses, uma via cheia de ruas sem saída, a partir das quais surgem outras.

*Citizen Kane* apresenta potenciais peças de um quebra-cabeça – afinal, não se pode confiar plenamente no que a memória guarda sob interferência dos focos de atenção e do aspecto emocional de cada personagem, bem como que todos estejam sendo sinceros em seus relatos. Esse caráter de possibilidade da memória, de leitura, interpretação e não certeza dos fatos é algo que o mesmo Resnais explorou em *L'Année dernière à Marienbad* (O ano passado em Marienbad, 1961), afetando estruturalmente o tempo e a linearidade narrativa. Cabe ao repórter Thompson – e ao público – escolher se Kane é tudo aquilo que foi dito e mostrado ou se ele é só uma, duas, três, quatro das versões apresentadas, ou mesmo quanto das cinco versões.

Como é questionado na trama o caráter do protagonista, há poucas opções a escolher com base no que é dito e lembrado pelos cinco personagens entrevistados. Em linhas gerais, Kane pode ser entendido como um bom-caráter, um mau-caráter ou uma mistura de ambos. Já Resnais assume para si, por meio da montagem, a complexidade do paralelismo narrativo para contar o que acabam se tornando variadas histórias, vários filmes ou trechos de filmes em uma única obra cinematográfica, mesmo que se assista apenas a *Smoking* ou apenas a *No smoking*. Não há uma camada linear como a trajetória de investigação de Thompson, nem da coleta de dados ou visões sobre Kane, que o espectador experimenta. O diretor francês não se furta a usar os quadros dizendo “*Ou bien...*” cada vez que para a narrativa para mostrar um caminho alternativo, que a abre e expande.

*Intolerance* conta, de forma alternada, diferentes histórias desvinculadas umas das outras (a não ser por serem exemplos do sentimento que dá nome à obra) em um único filme, coeso e conclusivo. O filme de Welles traz diferentes versões de uma única história, sem que se saiba quais e quanto delas procedem, por serem narradas por personagens da trama. Já *Smoking/No smoking* tira diferentes segmentos de uma mesma premissa de conflito, como num jogo de variações que se abre para uma história múltipla e inconclusiva. Se não aproveita todos os tipos de paralelismos empregados por Griffith, *Citizen Kane* leva a um nível além o uso do *flashback* para viabilizar a estrutura de montagem em paralelo, em que um enredo não é necessariamente definido de uma única forma, como em todas as histórias apresentadas em *Intolerance*. Já há, em Kane, margens para dúvidas.

O recurso usado a cada inserção do quadro “*Ou bien...*” em *Smoking/No smoking*, para levar a um ponto de conflito na história de onde outra solução será apresentada, é o *flashsideways*. A partir de um conflito único inicial

e com os mesmos personagens, ambos comuns aos dois filmes que formam a obra, a montagem articula várias possíveis histórias. O *flashback* de *Intolerance* é explicativo, enquanto o do filme de Welles explora o que podem ser memórias, como também versões conscientemente editadas dos fatos, conforme a conveniência dos interesses de cada personagem que assume a posição de narrador.

Já Resnais está mais para um processo semelhante ao de voltar um vídeo de filme de série para um trecho anterior para então mudar o que foi visto a partir dali – com outro episódio da série a cada regresso. Portanto, ainda que o filme francês deixe claro um processo que hoje é familiar para o espectador por conta da hipermidia, na internet, ele leva bem adiante recursos filmicos que, desde 1916, eram utilizados por Griffith, além de fragmentar, sofisticar e desnivelar a estrutura apresentada em *Citizen Kane*.

Na filmografia de Resnais, tal uso do *flashback* fica mais próximo ao que ele adotou em *Hiroshima, mon amour* (Hiroshima, meu amor, 1959) e *Marienbad*. Em comum com este, em *Smoking/No smoking* Resnais não recorre a qualquer respaldo narrativo como explicação do processo de retorno e complemento, estabelecido pelo *flashback* e acréscimos de informação. Não há condução de mensagem moral sobre tolerância, nem a linearidade de uma investigação. Trata-se de um pressuposto da forma de criação que estabelece esse recurso, além de atestar que sua forma de narrar nesse estilo antecede bastante a popularização da navegação na internet e o acesso a dados por *hiperlinks*.

É na bifurcação exponencial e na dispersão de tramas que Resnais se apoia. Não há explicações sobre a forma da obra nem terceirização de personagens como narradores a título de justificativa. Não há memória, a exemplo de *Kane*, *Hiroshima, mon amour* ou *Marienbad* que explique as variações da trama. Não se questiona tampouco sobre as memórias ou eventuais mentiras nos relatos de outras personagens, como as que não foram resgatadas na apuração de Thompson, que poderiam esclarecer arestas de compreensão da trama. Um filme que se passa todo em exteriores, mesmo tendo sido rodado inteiramente em estúdio, também joga o tempo todo com o externo às linhas narrativas que reúne no interior das quatro horas e 58 minutos de duração dos dois afluentes do seu pretexto de conflito. Joga para o alto, ainda que não para fora.

### Considerações finais

Passado mais de um quarto de século de seu lançamento, *Smoking/No smoking* segue sendo um marco muito visto e discutido na história do cinema, em particular da montagem audiovisual. Na perspectiva da história da linguagem cinematográfica, a obra reafirma a capacidade da montagem, que é considerado o aspecto mais

específico dessa forma de arte, de renovar as possibilidades expressivas do seu meio, as da expressão artística em geral e a capacidade das plateias de expandirem suas habilidades cognitivas de formação de sentido rumo a uma maior complexidade de relações entre os elementos que compõem a obra. Nada antes nem depois do filme de Resnais chegou ao circuito comercial ocidental das salas de exibição com o nível de complexidade de sua proposta, sua estrutura formal e seu formato de exibição. Recursos conhecidos de longa data, como *flashback* e montagem paralela, alcançaram com a obra um novo patamar de inter-relações.

A partir da estratégia do *flashsideways*, o conceito de montagem paralela se mostra insuficiente para a obra de 1993, ao menos nas acepções originais aqui reunidas. Na realidade, a partir das definições de Eisenstein, Pudovkin, Deleuze e Martin, não há como dar conta nem das relações entre os relatos de cada entrevistado por Thompson em *Citizen Kane*, muito menos nos flancos (ou anexos) narrativos que brotam tanto ao longo de *Smoking* quanto de *No smoking*. Já que o tempo narrativo não flui sequencialmente e o *flashback* não revela mais sobre o desdobramento das tramas, mas traz alternativas a elas, a arquitetura narrativa que a montagem proporciona é de outro nível. Não se trata mais da síntese de uma dialética, como Eisenstein propunha. Há uma qualidade no que Resnais cria que mescla as funções narrativas e discursivas, como Journot já previa. Porém esses autores se voltaram mais para reflexões sobre tipos de sequência do que sobre qualquer estrutura geral dos filmes.

Na exposição de sua proposta de montagem, por meio de evidentes rupturas narrativas, Resnais faz do reiterado retorno no tempo diegético (*flashback*) a chave para a abertura de outros desenvolvimentos paralelos da trama, não para tempos passados nem futuros. Ela expande a narrativa não só nos sentidos dos caminhos temporais, ainda que expressos linearmente, mas na multiplicação e diversidade de dimensões narrativas possíveis onde esse mesmo tempo transcorre. O que Griffith criou como reforço pela recorrência do exemplo de um sentimento ao longo da história em *Intolerance*, Welles sugeriu sequencialmente como modo de alternar toda a história de Kane conforme quem a narra. Resnais não reitera sentimentos, não propõe sínteses nem amarra mais perspectivas sobre um mesmo enredo. Ele vai além de paralelos e mosaicos. Sua montagem não detalha por adição, ela destrincha pelo desmembramento. Não há em *Smoking/No smoking* um quebra-cabeças a montar. Tampouco um quadro psicológico ou psiquiátrico de um protagonista para justificar as idas e vindas da trama, recurso tão comum em filmes que desalinham sua temporalidade.

Sua complexidade não pormenoriza, embaralha, produz e se apoia na dúvida. Ela troca, mas não para repor. A montagem de Resnais se estrutura em criar

portas para propor. Portas que apenas se abrem. Assim, o paralelismo, que flerta conceitualmente com a alternância, é somente seu ponto de partida conceitual. A multiplicação alternativa para os lados gera o uno que explode no complexo de suas partes combinadas e espalhadas, conforme Morin (2005). O formato paralelo segue na mesma direção, sequencialmente. Na duração do filme, ele até se aplica. A policromia é relativa, pois sugere-se outros contextos para um mesmo tempo. O espaço-tempo entre cada hiperlink de *Smoking/No smoking* lembra a visão de um raio, gomo ou pétala, padrão repetido na imagem de um caleidoscópio.

A única síntese possível da montagem de *Smoking/No smoking* é sua forma. Mais que paralela, seus ramos indicam narrativas próximas, lado a lado, mas que, de um (ou alguns) ponto em comum, seguem em direções próprias. A partir da geometria como modo de ilustrar a cartografia do pensamento de montagem, a referência mais precisa é uma estrutura radial concêntrica. Vista em pedaços desiguais, não em sua completude. Como no mapa viário de Paris, onde várias avenidas partem do Arco do Triunfo, ou a rosácea da Catedral de Notre Dame, raios estáveis. Até aí Welles já havia chegado. Porém, radiais concêntricas também são as figuras de um caleidoscópio. Como o giro do seu mecanismo que não para de desfazer, multiplicar e transformar cada imagem em outras, Resnais aumenta a amplitude da complexa dinâmica do retorno via *flashsideways*. Em vez da repetida volta ao centro, o francês aciona por diferentes radianos os fragmentos caleidoscópicos que apresenta. Sendo a alternância de Griffith ainda tão recorrente, e o paralelismo radial concêntrico raro, a expansão caleidoscópica de Resnais segue sendo um vetor de potencialidades ainda muito pouco exploradas no cinema.

### Referências bibliográficas

AMES, M. *Time in television narrative: exploring temporality in twenty-first-century*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

AMIEL, V. *Estética del montaje*. Madrid: Abada, 2005.

BAZIN, A. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BORDWELL, D. Citizen Kane. In: GOTTESMAN, R. (org.). *Focus on Orson Welles*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.

DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

EISENSTEIN, S. M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- FRONT, S. "A sextet for overlapping soloists: polychronic temporalities in Tykwer's and the Wachowskis' Cloud Atlas." In: TEIXEIRA, M. T.; VIEGAS, S. *International Conference on Philosophy and Film: eProceedings*. Lisboa: International Conference on Philosophy and Film, 2014. p. 242-259.
- HEREDERO, C. F. "Smoking/No Smoking: juegos virtuales del cine interactivo". In: CAMINAL, J. B. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- CORTÁZAR, J. O jogo da amarelinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- DELEUZE, G. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- JOURNOT, M. T. Le vocabulaire du cinéma. Malakoff: Armand Colin, 2006.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2005.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MOURA, M. *Design de hipermídia: dos princípios aos elementos*. São Paulo: NMD: Rosari, 2007.
- MURRAY, J. H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- NESSELSON, L. Smoking/No Smoking. In: *Variety*. [S. l.], 2 jan. 1994. Disponível em: <https://bit.ly/3B13Zid>. Acesso em: 1 jan. 2020.
- PUDOVKIN, V. I. Film technique and film acting. Nova York: Grove Press, 1960.
- SANTOS, C. A. B. *A multiplicidade pela sintaxe cinematográfica: uma análise dos filmes Smoking e No Smoking de Alain Resnais*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- TAVEIRA, M. C. "Play smoking/no smoking." In: *RuMoRes*, [S. l.], v. 3, n. 5, 2009.
- XAVIER, I. D. W. Griffith – O nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## Referências audiovisuais

- BIRTH of a nation (*O nascimento de uma nação*). D. W. Griffith, EUA, 1914.
- CIDADE de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil-França-Alemanha, 2002.
- CITIZEN Kane (*Cidadão Kane*). Orson Welles, EUA, 1941.
- HIROSHIMA, mon amour (*Hiroshima, meu amor*). Alain Resnais, França-Japão, 1959.
- INTOLERANCE: love's struggle throughout the ages (*Intolerância*). D. W. Griffith, EUA, 1916.
- L'ANNÉE dernière à Marienbad (*O ano passado em Marienbad*). Alain Resnais, França-Itália, 1961.
- LOLA rennt (*Corra, Lola, corra*), Alemanha, 1998.
- LOST. J.J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof. EUA, 2004-2010.
- PULP fiction (*Pulp fiction: tempo de violência*). Quentin Tarantino, EUA, 1994.
- RASHÔMON (*Rashomon*). Akira Kurosawa, Japão, 1950.
- SMOKING/No smoking. Alain Resnais, França, 1993.
- THE Lonedale operator (*A operadora de Lonedale*). D.W. Griffith, EUA, 1911.

Submetido em: 21 set. 2020 | Aprovado em: 25 mar. 2021