

## Música, identidade e desterritorialidade em Guerra Fria

### *Music, identity and deterritorialization in Cold War*

Breno Mota ALVARENGA<sup>1</sup>  
Marcela Barbosa LINS<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo pretende tecer as relações entre música, identidade e (des)territorialidade nos entrelaçamentos da narrativa de Guerra Fria (2018), filme que discorre sobre um relacionamento amoroso atravessado por impossibilidades e pela demarcação de fronteiras simbólicas, políticas e geográficas. Percebemos, ao longo do filme, como questões de ordem identitária e de deslocamentos perpassam as vivências de Zula, dançarina e cantora, e Wiktor, maestro, que fazem parte de um mesmo grupo musical; e como o uso da música e da canção surgem enquanto elementos articulatórios entre estes temas.

**Palavras-chave:** Cinema. Música. Identidade. Territorialidade. Desterritorialidade.

#### Abstract

This article intends to weave the relations between music, identity and (de)territorialization in the intertwining of the Cold War's narrative (2018), a film that discusses a love relationship crossed by impossibilities and by the demarcation of symbolic, political and geographical boundaries. We have noticed throughout the film how issues of identity and displacement permeate the experiences of Zula, dancer and singer, and Wiktor, conductor, who are part of the same musical group; and how the use of music and song emerges as articulatory elements between these themes.

**Keywords:** Cinema. Music. Identity. Territorialization. Deterritorialization.

#### Introdução

É através dos primeiros acordes de uma canção folclórica da Europa Oriental que somos apresentados à ambiência de *Guerra Fria* (2018). Dirigido pelo polonês Pawel Pawlikowski e situado na França e Polônia pós-guerra, o filme acompanha as

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [brenomalvarenga@gmail.com](mailto:brenomalvarenga@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [marcela.lins@gmail.com](mailto:marcela.lins@gmail.com)

vidas de Zula, uma jovem cantora, e Wiktor, músico e maestro, e sua subsequente relação amorosa, em um cenário marcado por barreiras geográficas, políticas e existenciais. O filme é dedicado à narrativa dos pais de Pawlikowski, que experienciaram a impossibilidade do construto de uma relação; e centrado nas relações entre música – questão premente na vida dos artistas –, identidade e (des)territorialidade. Este texto busca, assim, tecer os diálogos que a narrativa constrói acerca destes temas através de olhares à estrutura do filme. Em um primeiro momento, atentaremos olhares centrados na música enquanto produtora e evocadora de sentido acerca da narrativa fílmica e, em um segundo momento, nos centraremos nos entrelaçamentos de questões como identidade, música e (des)territorialidade.

Sigamos ao início: Wiktor e Irena são artistas que viajam pela Polônia rural em busca de uma *autêntica* manifestação folclórica. Como uma espécie de dupla de etnomusicólogos, eles viajam pela Polônia interiorana, por vilarejos e pequenas cidades, em busca dos sons que evoquem a sonoridade camponesa. Histórias de amor, trivialidades da vida corriqueira e dificuldades caras à vida campestre em acordes melancólicos são marcas de algumas das canções gravadas pela dupla da metrópole. Wiktor e Irena buscam inspiração e realizam audições para o *Mazurka*, grupo musical do qual fazem parte, inspirado no real *Mazowsze* – uma companhia de música e dança folclóricas fortemente vinculada ao Estado polonês.

Durante uma das audições, Wiktor se afeta com a performance de Zula, uma jovem que decide entoar não uma tradicional canção do campo, mas uma canção de um filme que havia visto sobre relacionar-se amorosamente. Apesar do contragosto de Irena – que demarca a falta de autenticidade da cantora –, Zula é aceita no *Mazurka*, rapidamente conquista um destaque e, assim, dá-se início a um processo que marca toda a vida da jovem artista.

A primeira vez que vemos Zula se apresentar no grupo *Mazurka*, a ouvimos entoar a canção *Dwa serduszka* (*Dois Corações*). Ela canta a música junto às demais dançarinas em sua totalidade. A cena é marcada por uma fotografia em preto e branco, planos mais fechados e poucos cortes, cedendo uma atmosfera melancólica para uma música que diz sobre um desacerto amoroso. A partir daí, a canção volta a soar em cena mais três vezes. Acreditamos que a letra da música, as associações construídas em torno dela na narrativa e até seu arranjo musical atuam como elementos que comentam a narrativa. Em especial, temos interesse em observar como que *Dwa serduszka*, por ser

uma canção típica do folclore polonês, atua como uma espécie de termômetro do relacionamento amoroso das personagens, indicando problemáticas de uma sensação de desterritorialidade.

Antes de iniciarmos nossa investigação, no entanto, interessa-nos observar como o cinema tem utilizado a canção popular na trilha sonora fílmica, notando quais possibilidades de criação de sentidos se fazem capazes a partir desta tendência.

### A canção e o cinema

É interessante notar que a canção popular é utilizada no cinema desde o início de sua história: o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* (1927), já apresentava diversas canções interpretadas pelo personagem principal<sup>3</sup>. Porém, como nos lembra Jeff Smith (1998), é a partir da década de 60 que observamos um mais significativo uso de músicas populares preexistentes na trilha sonora fílmica (ainda que o uso fosse limitado, sendo utilizadas para fins de ambientação). É a partir da década de 70 e 80 que os estúdios passam a se interessar mais pelo uso de canções preexistentes, em especial pelas possibilidades de estratégias de marketing que apresentavam. Para Smith, é aí que cinema e música se unem em processo de “promoção cruzada”, em que tanto um filme é capaz de divulgar uma música e/ou artista quanto esse mesmo filme tende a ter melhor desempenho de bilheteria ao inserir certas canções em sua trilha sonora. “Em 1970, o mecanismo de promoção cruzada de filmes e música gravada estava firmemente estabelecido, e o rock, o funk, a soul, o R&B tornaram-se alternativas de estilo aceitáveis para a trilha de filmes” (SMITH, 1998, p. 56). O autor ainda comenta que na década de 80 se é traçado um formato de divulgação da canção do filme, estabelecendo passos claros<sup>4</sup> para essa promoção cruzada e que é utilizado até hoje.

Mais do que o resultado de um interesse mercadológico, notam-se também novas possibilidades que a canção preexistente fornece para a narrativa de um filme. Uma delas, por exemplo, seria a capacidade dela de carregar consigo significados e associações anteriores. Por fazerem parte da cultura de dada sociedade e em dado

---

<sup>3</sup> *Mother of Mine, I Still Have You; Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye)* e *Blue Skies* são algumas das canções que ficaram marcadas na voz do ator e cantor Al Jolson.

<sup>4</sup> Segundo o autor (1998), *Embalos de Sábado à Noite* (1977) foi pioneiro no processo de divulgação das canções do filme, que se deu em três passos: lançamento prévio dos *singles* principais, doação de discos e materiais de divulgação para rádios e lojas de discos e lançamento de videoclipes com cenas do filme. Esse processo de divulgação pode ser notado ainda nos dias atuais.

tempo, uma canção tem a tendência de se associar a certos acontecimentos, atualizando, portanto, seus significados.

Boa parte dos poderes afetivos da música vem de sua co-presença com outros elementos - pessoas, eventos, cenas. Em alguns casos, o poder semiótico da música – aqui, sua capacidade emblemática – vem de sua presença condicional; ela simplesmente estava “lá no momento”. Em tais casos, os significados específicos da música e sua ligação com certas circunstâncias simplesmente emergem da associação com o contexto no qual é ouvida. (DENORA, 2004, p. 66)

Ou seja, a presença e participação de uma música em determinado contexto faz com que esse mesmo contexto seja associado a essa música e, posteriormente, rememorado em sua escuta. No cinema, portanto, o que o espectador tende a fazer é ceder para a narrativa parte dessas associações ao ouvir uma canção conhecida na trilha sonora fílmica. Para Jeff Smith, no entanto, os realizadores cinematográficos devem ter cuidado com essas escolhas musicais: “Acreditava-se que qualquer tipo de música bem conhecida carregasse bagagem de associações para o espectador, e isso não só era potencialmente perturbador, como também essas associações poderiam colidir com aquelas estabelecidas pela narrativa” (SMITH, 1998, p. 164)

Anahid Kassabian (2001) parece concordar com as impressões de Jeff Smith. Para a autora, com as trilhas sonoras originais haveria um processo de “identificação por assimilação” (KASSABIAN, 2001, p. 02), em que o espectador, já com os ouvidos acostumados a associar certos signos sonoros a certas leituras, tende a construir sentidos e emoções mais controladas e rígidas. Por outro lado, as canções preexistentes operariam em um processo de “identificação por afiliação” (KASSABIAN, 2001, p. 03): ao serem conhecidas e terem significados anteriores associados a elas, há uma perda de controle dos sentidos e emoções construídas pelos espectadores, uma vez que cada um deles tende a ter uma relação diferenciada com certa canção (e, portanto, passa a recepcioná-la de forma individual). Como bem resume a autora: “Se as ofertas de identificações por assimilação tentam restringir o campo psíquico, então as ofertas de identificações por afiliação abrem-no amplamente.” (KASSABIAN, 2001, p. 03).

Outro ponto que interessa-nos atentar em nossa análise é o fato de as canções populares possuírem letra e, portanto, a capacidade de poderem comentar a narrativa como uma espécie de sub-roteiro. Para o Ney Carrasco (1993) o texto poético da canção chama a atenção do espectador, pedindo que seja escutado. Como veremos mais

adiante, esta característica apontada por Ney Carrasco em especial nos provoca, já que em *Guerra Fria* a letra da canção tema do casal, a nosso ver, tende a refletir a relação deles. Claudia Gorbman, após reavaliar suas teorias em *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), afirma que:

Mais notavelmente, a naturalização do uso de canções populares em filmes mudou completamente as formas como nos relacionamos com enredos e personagens de filmes. Os universos de [Quentin] Tarantino e [Martin] Scorsese e dos irmãos [Joel e Ethan] Coen e David Lynch, ou o personagem de Jack Black em *Alta Fidelidade* e muitos outros personagens que conhecemos através do seu gosto musical são exemplos de como os filmes estabelecem políticas de identidade e gosto através das formas particulares como os personagens se relacionam com as músicas (GORBMAN, 2014).

Não só a autora concorda que as canções populares modificam nossos modos de escuta da música do filme como também percebe essa capacidade delas de “falar pelas personagens”. Mais que isso, a autora frisa a capacidade das canções populares de complexificá-las e auxiliar na construção delas, cedendo ao espectador informações como gosto e posicionamentos dessas personagens.

Propusemos este preâmbulo já que investigaremos justamente a capacidade da canção em *Guerra Fria* de comentar o relacionamento das personagens e, em especial, como pontua o aspecto da desterritorialidade que torna-se a marca da relação do casal apaixonado. A seguir, investigaremos com maior atenção o papel da canção *Dwa serduszka* (*Dois corações*) na narrativa fílmica.

### **Música e processos identitários em *Guerra Fria***

Como anteriormente descrito, no filme *Guerra Fria* (2018), de Paweł Pawlikowski, somos apresentados a uma Polônia pós-guerra e acompanhamos o desenvolvimento do relacionamento amoroso entre Wiktor e Zula. A situação política do país e as decisões das personagens ao longo da narrativa tornam o relacionamento entre eles cada vez mais complexo, forçando-os a estabelecer movimentos de aproximação e afastamento ao longo de 15 anos.

A canção *Dwa serduszka* (*Dois corações*) tem importante papel para demarcar os diferentes momentos do relacionamento do casal, seja de forma geográfica, política ou emocional. A canção é uma música polonesa do gênero *Folk* e é interpretada pelo

grupo musical *Mazowsze* (em atividade desde 1948 e fonte de inspiração para o filme). Foi lançada em 1992 no álbum *Ukochany kraj*. Com a letra de Mira Zimińska e a música de Tadeusz Sygietyński, *Dwa serduszka* representa um folclore polonês tipicamente eslavo. Pelo fato de ser ouvida na narrativa quatro diferentes vezes, faz-nos inferir que a canção desempenha o papel de música-tema<sup>5</sup> da película.

Além disso, o fato de também ganhar versões diferentes ao longo do filme já aponta para as também diferentes versões que a paixão do casal adquire e assume ao longo da história, em especial apontando para o aspecto do distanciamento. Observemos a tradução da letra: *Dois corações, quatro olhos / Chorando todo o dia e toda a noite / Olhos escuros, você chora porque não podemos estar juntos / Não podemos estar juntos / Minha mãe me disse / Você não deve se apaixonar por esse rapaz / Mas eu escolhi ele mesmo assim e o amarei até o fim / Amarei-o até o fim*<sup>6</sup>.

Interessante notar que a letra da música serve como um resumo da situação dos dois: apesar de que diferentes motivos indiquem que é melhor para o casal não seguir juntos (a política pós-guerra europeia e os deslocamentos geográficos são os principais fatores contribuintes para a ruína do relacionamento), há uma insistência de ambos pela continuidade da paixão. É essa insistência que o faz sofrer, “chorando todo o dia e toda a noite”. A escolha pelo amor “até o fim” também já prevê o desfecho do filme: o casal aposta num suicídio coletivo como forma de libertação.

A primeira vez que ouvimos a canção é em uma das apresentações da companhia de dança. Zula canta-a junto a suas colegas de dança, enquanto Wiktor coordena como maestro o desempenho musical do espetáculo. O fato de a canção ser entoada em tons agudos, sua melodia ter uma forte carga dramática, possuir um ritmo lento e ser acompanhada por instrumentos de sopro e corda já revelam o caráter melancólico da composição. A troca de olhares entre os dois e a performance de Zula (seu olhar vidrado e suas feições refletem a emoção que sente ao interpretar a música) indicam que a canção os toca e os provoca. É como se naquele momento a música se associasse àquele instante, ficando estabelecido seu caráter referencial ao amor dos dois. A partir dessa cena, a canção torna-se um signo sonoro de rememoração desse primeiro

<sup>5</sup> Segundo Michel Chion (1995), a música tema tem como função ser uma espécie de resumo do filme, traduzindo em seus versos e sonoridades o sentimento geral da narrativa.

<sup>6</sup> Tradução nossa. No original: *Dwa serduszka cztery oczy łojoj / Co płakały we dnie w nocy łojoj / Czarne oczka co płaczenie, że się spotkać nie możecie / Że się spotkać nie możecie / Mnie matula zakazała łojoj / Żebym chłopca nie kochała łojoj / A ja chłopca hac! za szyję, będę kochać póki żyję / Będę kochać póki żyję.*

momento e de um personagem em relação ao outro. Importante ainda frisar que nessa primeira vez de escuta da música, percebemos os personagens em uma situação ainda de conforto e tranquilidade, em que conflitos políticos e geográficos não os atingem. A música, portanto, associa-se a um momento de esperança e possibilidades para ambos. Após essa cena, Zula e Wiktor fazem sexo pela primeira vez.

Sobre o uso da canção romântica como resumo de uma narrativa amorosa, Carolina Spataro (2016) comenta que “através destas é possível dar voz e forma às emoções e sentimentos, em resumo, fazê-los inteligíveis.” (SPATARO, 2016, p. 75). Ou seja, por meio da canção os apaixonados são capazes de entender com mais clareza os percalços e singularidades de suas narrativas. A partir dessa cena, portanto, *Dwa serduszka* passa a ser a canção que representa e descreve a história do casal. A cada vez que é ouvida na narrativa, relembra a situação vivida por eles e escancara o sofrimento da situação atual em comparação a esse primeiro momento; momento este de tantas possibilidades.

A partir dessa primeira aparição da canção no filme, fatores externos começam a influenciar o futuro do casal apaixonado. A companhia de dança dirigida por Wiktor é forçada a incluir propaganda comunista nos números do espetáculo, engrandecendo a figura de Stalin. Enquanto isso, autoridades polonesas – desconfiando da convicção política do protagonista –, iniciam investigações contra o maestro. Wiktor, temendo seu futuro na Polônia, trama com Zula uma fuga para a Europa Ocidental após uma apresentação em Berlim. Zula não comparece e Wiktor migra sozinho, iniciando uma trajetória de interrupções e desacertos para o casal motivados por um distanciamento territorial.

A segunda vez que ouvimos *Dois Corações* já é em 1955. Wiktor, então exilado na França, viaja até a Iugoslávia apenas para assistir à apresentação de Zula e poder revê-la. Zula, enquanto dança, enxerga Wiktor na plateia. No entanto, antes que o espetáculo termine, o personagem é escorraçado para fora do teatro por três homens e em seguida forçado a entrar num trem que o levará para fora do país. Entoando “*Minha mãe me disse / Você não deve se apaixonar por esse rapaz / Mas eu escolhi ele mesmo assim e o amarei até o fim / Amarei-o até o fim*”, Zula observa a assento vazio deixado por Wiktor. Suas companheiras de espetáculo entoam a música sorrindo, mas a personagem principal fecha os olhos e, com a testa franzida, sofre enquanto canta. Sua performance cabisbaixa dá-nos a impressão de que agora ela percebe como a canção faz

sentido para a história de ambos e comenta a situação dos dois. A apresentação e a canção são as mesmas, mas a experiência do presente é bastante diferente da do passado. Zula segue cantando a canção de forma emocionada, percebendo que o amor dos dois não é possível ali como o fora antes. Se antes lhes bastava o desejo de estarem juntos, agora isso não é mais o suficiente: a disputa política entre Europa Ocidental e Europa Oriental e os conflitos territoriais agem sobre a amor do casal, estabelecendo o controle da narrativa deles.

A terceira vez que vemos Zula cantar *Dois Corações* é em Paris, no ano de 1957. Zula vai até a França visitar Wiktor, mas percebendo a continuidade dos sentimentos nutridos por eles, decide ficar no país. A ouvimos cantar no café *Eclipse*, local onde Wiktor trabalha como músico. Zula entoa a mesma letra, porém os arranjos musicais são outros: *Dois Corações* agora é acompanhada por piano, saxofone e bateria, cedendo uma sonoridade típica do *jazz* para a melodia. Apesar da letra seguir na língua polaca, o ritmo da canção já aponta para uma ocidentalização da mesma, como se ela se adaptasse ao gosto musical francês. Movimento semelhante ocorre com o casal: uma segunda chance lhes é dada agora em outro país, forçando-os a se adaptarem ao território francês para que o relacionamento finalmente estabeleça-se. Dessa forma, a nova versão de *Dois Corações* desempenha uma metáfora sonora da situação vivida pelos apaixonados, que precisam enfrentar um processo de reterritorialização para estabilizarem a relação.

A quarta e última vez que ouvimos a canção é ainda em Paris. Zula escuta pelo LP a versão em francês gravada por ela. Se antes apenas a sonoridade da música havia sido modificada, agora a letra também: a ex-namorada de Wiktor foi a responsável pela tradução livre para o francês. Em cenas anteriores, Zula já demonstra insatisfação com a tradução, sinalizando para Wiktor que a letra já não carrega a mesma mensagem. Um verso, em especial, lhe revolta: “*Oh meu Deus / O pêndulo matou o tempo*”. Em uma festa, Zula questiona Juliette (ex-namorada de Wiktor) sobre o significado da frase. “É uma metáfora. [...] Que o tempo não importa quando se está apaixonado”, explica. Zula não responde e deixa com que seu silêncio constranja Juliette. A metáfora proposta é praticamente irônica quando refletimos sobre a relação do casal: eles atravessam 15 anos entre idas e vindas, tentando insistentemente estabelecer o relacionamento, mas são sempre frustrados por fatores externos. Apesar de estarem apaixonados, o tempo não lhes passa despercebido, como sugerido por Juliette. Pelo contrário, se há algo que

importa (e influencia) o relacionamento do casal é o tempo, que demarca com a passagem dos anos as falhas da relação.

Ainda que contrariada, Zula grava a versão proposta por Juliette. No entanto, ao finalmente ouvi-la no LP, decepciona-se. A personagem parece perceber que a canção tema do casal sofreu alterações assim como o relacionamento: da mesma forma que a música tenta se adaptar à França e falha, o mesmo ocorre com os dois naquele país. A sonoridade perdeu o caráter folclórico polaco e a letra deixou de narrar a história do casal. Da mesma forma, Wiktor e Zula se estranham, não reconhecendo mais a ternura de antes. Mais uma vez, a canção instaura uma metáfora sonora que reflete a relação deles: tudo mudou e para pior. Se antes a tentativa de reterritorialização parecia uma possibilidade, agora ela se provou incapaz de lhes ceder a estabilidade.

Na seguinte cena, Zula joga fora o LP e exclama: “Maldito!”. Este ato desencadeia uma discussão entre os dois e que termina com Wiktor esbofeteando-a. “Agora eu entendi”, contesta Zula. Tanto esta frase quanto a decepção da personagem com a nova versão da música indicam a percepção dela de um presente insatisfatório e complicado diante de um passado belo e simples. A canção, portanto, os faz lembrar do passado e notar que naquele tempo havia esperança para os dois, diferente de todos os outros momentos em que a música é ouvida. A música, por fim, faz comparecer o “luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado [...]” (BOYM, 2001).

### **Processos identitários e comunidades imaginadas**

O instável percurso amoroso de Zula e Wiktor – também traduzido nas canções e suas performances ao longo do filme – diz respeito a questões relativas a processos de territorialidade e rearranjo identitário. É importante demarcarmos que, em grande medida, os desencontros do casal são mediados por distanciamentos geográficos, culturais, políticos: a primeira grande impossibilidade de permanência do casal se dá quando Wiktor parte em exílio para Paris e não é acompanhado por Zula.

Acerca das relações entre território e identidade, Benedict Anderson (2013) argumenta que a nação é imaginada. Através de instituições – o autor ressalta os censos, os mapas e os museus –, o Estado contorna seu domínio e a natureza dos seres por ele governado, assim como a geografia de seu território. São mecanismos que criam

realidades unificadas por mais distintas que sejam. Para o autor, são imaginadas enquanto comunidades e, “independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2013) e são imaginadas porque “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão [...] a maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2013, p. 32). E as culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a “nação” produzem sentidos sobre os quais o sujeito se adere – construindo, assim, identidades. É um mecanismo que opera como um discurso, uma vez que produz sentidos que influencia e organiza nossas ações e a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2005). Curiosamente, a identidade nacional é, também, diversas vezes baseada na ideia de um povo originário, o folk.

De acordo com o autor, tanto a nacionalidade quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos que emergem a partir do cruzamento complexo de distintas forças históricas que, após criadas, se tornam modulares. São mecanismos que surgem no final do século XVIII assentados nos processos de secularização. Em *Guerra Fria*, a aderência de Zula a um determinado território e os descompassos de um processo desterritorializante (fortemente traduzidos na mudança da canção, anteriormente descrita), são pontos chave para compreendermos as impossibilidades do casal que passa a viver em uma Europa Ocidental.

Sobre as identidades, pensando com os interacionistas simbólicos, compreendemos que estas são constituídas a partir de processos interativos entre o “eu” e sociedade, em um processo marcado por duas vias: uma projeção do “nós” em uma dada sociedade; e uma internalização de seus significados e valores, tornando-a parte de nós. Como aponta Hall (2005) sobre este processo: a identidade é aquilo que sutura do sujeito à estrutura e os estabiliza em mundos culturais dados. Contudo, é importante demarcar também que não há identidades unívocas, seguras, estáveis em totalidade, mesmo que em âmbitos anteriores à pós-modernidade, tema caro ao autor. Em *Guerra Fria*, assim, nosso argumento diz respeito não à aderência dura de Zula à vida no Estado soviético, mas diz respeito aos processos enfrentados pelo casal, decorridos de processos de descontinuidades e deslocamentos.

É importante demarcar que, após algum tempo atuando no *Mazurka*, Wiktor decide partir em exílio para a Europa Ocidental via Berlim, durante a primeira

apresentação do grupo na Alemanha. O maestro deseja desatar laços com a Polônia, território onde passa a encontrar algumas dificuldades em relação aos seus processos artísticos; enquanto Zula hesita em partir do país que viveu durante toda a vida. Wiktor escapa e rapidamente consegue se aderir à vida parisiense, onde toca jazz em cafés e compõe trilhas sonoras; já Zula persiste no vínculo com o território e segue no grupo folclórico enquanto cantora e dançarina. Assim os artistas seguem durante muitos anos; Wiktor torna-se um artista rapidamente vinculado ao ocidente e Zula persiste na esfera de influência soviética.

Apesar da distância e da fronteira geográfica, o casal segue apaixonado, com algumas relações neste ínterim. Wiktor acompanha algumas apresentações do *Mazurka* fora da Polônia, país em que é visto enquanto inimigo, dado o exílio; e, em um dado momento, Zula vai a Paris. Nesta estadia, a dançarina experiencia a vida no ocidente, onde faz sucesso com canções em francês, em performances altamente ocidentalizadas e distanciadas daquilo que ela praticava enquanto artista da companhia polonesa.

Apesar do sucesso, Zula parece ainda descolada da vida ocidental. Em uma cena bastante simbólica, a artista acompanha Wiktor em uma festividade formal. No evento, ela se encontra entre franceses e demais europeus do ocidente, que bebem drinques e sofisticados coquetéis. Sem ressalvas, a dançarina toma duas enfáticas doses de vodka (uma bebida atrelada às culturas de um oriente soviético) e leva uma garrafa da mesma bebida ao banheiro, onde olha a si mesma ébria. No mesmo evento, Zula descobre ainda que o companheiro a narrativiza aos colegas de profissão de modo que não a agrada – uma espécie de caricatura do leste europeu. O que reforça uma experiência de deslocamento vivida pela cantora, que é também demarcada pelo próprio Wiktor. Alguns dias após, ela afirma não *pertencer* ao ocidente e parte de volta à Polônia.

Neste sentido, cabe-nos também expandir o sentido de território aqui exposto. Gilles Deleuze e Guattari (1992) compreendem as territorialidades enquanto algo que vai para além da demarcação geográfica, mas enquanto formas mentais, psicológicas de estar no mundo. Os autores partem dos animais para fazer-nos compreender a metáfora. É como o ambiente de um grupo, uma matilha, um grupo de ratos, que não é passível de ser localizado, mas se constitui através de padrões de interação, através do qual o coletivo assegura uma certa estabilidade. E, neste mesmo sentido, o ambiente de uma única pessoa (seja ele social, espaço de vida, hábitos), pode ser compreendido como um território, a partir do qual o sujeito age ou se volta.

Além disso, como nos aponta Obici (2008) a partir de uma leitura de Deleuze, a música é um importante fabricante de territórios: ao fazer-se ecoar, constitui territórios sobre os quais sujeitos sentem-se seguros. Uma espécie de lugar subjetivo que evoca um senso de lar. Neste sentido, percebemos, ao longo da narrativa fílmica, uma constante busca da canção enquanto espacialidade territorializante; que, contudo, falha.

Ademais, para além do literal exílio que impossibilita o convívio cotidiano dos artistas, as outras fronteiras parecem esgarçadas: mesmo nos momentos em que o casal encontra fissuras para estarem geograficamente unidos, como quando Zula se casa com um italiano e, com isso, consegue um passaporte, a relação é atravessada por impossibilidades.

Ao longo de quinze anos, o casal se aproxima, se afasta, se reaproxima. Wiktor e Zula são divididos por temperamentos distintos, ambições incompatíveis e diferentes relações com o Estado polonês. Desde o início, Zula vivencia uma intensa aderência ao grupo musical; por outro lado, desde as readequações pelas quais o grupo teve que passar, que se tornou uma espécie de instituição de propaganda ao regime stalinista, Wiktor desejava outras possibilidades artísticas.

Quando parte à França, a relação dos artistas é absolutamente distinta da vivida no momento em que ambos performavam no *Mazurka*, muito embora naquele momento as fricções já eram evidenciadas, como quando Zula admite espionar Wiktor, sem com isso demonstrar remorso. Em Paris, a tentativa de estar junto é marcada por muitos conflitos: desde o encontro de Zula com a ex-companheira de Wiktor, às novas performances musicais de Zula, que não a agradam e às formas de vida ocidentais. Temperamentos distintos e deslocamentos parecem ser a marca deste período da vida do casal.

Após a volta de Zula à Polônia, Wiktor atravessa a fronteira em sua busca. Lá, é condenado a quinze anos de reclusão por ter desertado. Zula casa-se novamente, Wiktor é liberado e, cientes das impossibilidades que atravessam a relação, tomam uma decisão: encontram na morte a saída única para os descompassos enfrentados durante os anos de encontros, afastamentos e reencontros. Um amor contingente, marcado pelas fronteiras.

## Considerações finais

Neste artigo buscamos analisar o relacionamento das personagens Zula e Wiktor no filme *Guerra Fria* a partir das conexões estabelecidas por eles em relação à canção *Dwa serduszka (Dois Corações)*. Como apontado anteriormente, esse relacionamento do casal é interrompido e atravessado diversas vezes por distanciamentos territoriais, em que as ideologias políticas pós-guerra da Europa impedem os personagens de estabelecerem uma vivência conjunta.

Chamou-nos atenção, em especial, como a canção *Dwa serduszka (Dois Corações)* é utilizada no filme como um elemento pontuador das diferentes faces que o relacionamento do casal adquire ao longo dos anos. Como vimos, o cada vez mais frequente uso da canção popular na trilha sonora fílmica aponta novos caminhos e possibilidades de construção de sentidos na narrativa. Um dos usos recorrentes, inclusive, é o da canção como porta-voz das personagens: seja pela letra ou pela forma como a personagem se relaciona com certa música, faz-se possível inferir seus pensamentos, caráter e gostos.

Em *Guerra Fria* acreditamos que uso semelhante da canção ocorre. Como analisamos, *Dwa serduszka* tem forte protagonismo na narrativa, soando quatro vezes. O tempo de duração de cada uma das cenas (*Dwa serduszka* é executada quase que em sua totalidade nas cenas) e as feições e gestos das personagens no processo de escuta/canto da música insinuam a sua importância para a trama. Percebemos que *Dois Corações* tem uma função metafórica que comenta a relação do casal principal. Não só a letra parece narrar a história deles (dizendo sobre um relacionamento fadado ao fracasso e ao sofrimento), mas também as modificações que o arranjo musical da canção sofre durante a narrativa pontuam as modificações da relação amorosa. Se a música tem um apelo nacionalista forte, fornecendo ritmos e melodias típicas de um folclore polonês, as alterações do arranjo musical e da letra retiram cada vez mais seu caráter territorial, ocidentalizando-a. Concomitantemente, o casal tenta estabelecer a relação em solo francês. A sensação de desterritorialidade enfrentada pelo casal e indicada sonoramente na música revela-se um empecilho para a estabilidade da paixão vivida.

Além disso, também recorreremos sobre as fricções entre as tensões identitárias e territoriais do casal, que ganham visibilidade nas canções. A impossibilidade do

construto da relação deixa-se entrever não apenas nos distanciamentos geográficos, mas nas barreiras territoriais que outra ordem – psicológicas, sociais. E, diante do fracasso das tentativas de reaproximação, é na morte que o casal encontra a (im)possibilidade da permanência.

Ao refletir sobre o conceito de território em Deleuze e Guattari, Giuliano Obici (2008) lembra que para os autores tal termo se refere a “um valor existencial e expressivo” em que o “território não existe de antemão, ele se faz, se constrói; suas marcas se dão por atos que se fazem expressivos”. Em resumo, “*territorializar* é delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege do caos.” (OBICI, 2018, p. 71). O autor ainda chama a atenção para o fato que de, ao delimitar um território, algo se torna expressivo. Este algo expressivo delimitante poderia ser, inclusive, um canto/som ou música. “Deleuze e Guattari apresentam a canção como expressão por excelência de um ritornelo<sup>7</sup>. Serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade (...)” (OBICI, 2018, 77).

Essa percepção de Deleuze e Guattari possibilita-nos inferir que a canção *Dois Corações* possa ter poder territorializante para a personagem Zula: se o afastamento físico entre os amantes e a impossibilidade de adaptação a um país estrangeiro a atiram no caos, a canção cria “linhas de fuga” que a protegem de uma “situação labiríntica” (2018, p. 78). Os afetos criados em torno da melodia de *Dois Corações*, as lembranças de um passado associadas a ela e os sentimentos acolhedores fornecidos pela canção são capazes de criar um território sonoro que a protege das “forças caóticas” (2018, p. 78). “Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado, para além daquele indesejável, faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga.” (2018, p. 93). Não é, portanto, de se espantar que as modificações da letra e do ritmo de *Dois Corações* revoltam Zula: ao se ocidentalizar melodicamente, a nova versão da canção ameaça abalar as estruturas dessa casa mental que a ampara.

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

<sup>7</sup>Para Deleuze e Guattari, o ritornelo seria “todo conjunto de matéria de expressão que traça um território” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 132.)

- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books. 2001
- CARRASCO, Ney. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.
- CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- DELEUZE, G. **O abecedário de Gilles Deleuze**. 1989. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 23 de setembro de 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GORBMAN, Claudia. **“Professor emeritus”**. University of Washington Tacoma, 2014. Disponível em: <<http://directory.tacoma.uw.edu/employee/gorbman>>, Acesso em 3 abr. 2019.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004
- KASSABIAN, Anahid. **Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood Film Music**. New York: Routledge, 2001.
- OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SMITH, Jeff. **The sounds of commerce: marketing popular film music**. (Film and Culture.) New York: Columbia University Press. 1998.
- SPATARO, Carolina. “Esa canción cuenta mi historia de amor: mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones”. **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina** (org. Martha Tupinambá de Ulhôa, Simone Luci Pereira), pp. 71-94. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.