

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
UMA VIAGEM PELO CINEMA ESLOVENO
1 de Outubro de 2021

DOLINA MIRU / 1956
("O Vale da Paz")

Um filme de France Stiglic

Realização: France Stiglic / Argumento: France Stiglic, France Jamnik, Vladimir Koch e Ivan Ribic, baseado numa história deste último / Direcção de Fotografia: Rudi Vaupotic / Direcção Artística: Ivo Spincic e Milan Arnaz / Música Original: Marijan Kozina / Som: Marjan Meglic / Montagem: Radojka Tanhofer / Interpretação: John Kitzmiller (Jim), Evelyne Wolfheiler (Lotti), Tugo Stiglic (Marko), Boris Kralj; Maks Furjan, Anton Homar, Janez Cuk, Polde Dezman, Rudi Komac, etc.

Produção: Triglav Film / Cópia digital (DCP), preto e branco, falada em esloveno com legendas em português / Duração: 82 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Sessão com apresentação

France Stiglic (1919-1993) é tido como o “fundador” da cinematografia eslovena, que só no pós-guerra, e a partir de **Na Svoji Zemlj**, que veremos amanhã, começou a encontrar uma constância (e uma consistência) que se possibilitasse a sua constituição como um pólo identitário dentro do cinema produzido nas várias nações que compunham a extinta Jugoslávia. De resto, e graças à passagem por Cannes destes seus primeiros filmes, France Stiglic terá sido, durante alguns anos, não apenas o mais conhecido cineasta esloveno, mas liminarmente o mais conhecido cineasta oriundo do país que então se chamava Jugoslávia.

Dolina Miru, dos três filmes de Stiglic que apresentamos neste ciclo, é cronologicamente o segundo, e um regresso ao ambiente histórico do primeiro – esse **Na Svoji Zemlj** que em 1948 o revelou. É outra uma vez uma história da II Guerra, nos anos em que a Eslovénia, como a restante Jugoslávia, vivia sob ocupação das potências do Eixo, alemães e italianos. Se no filme de 1948 Stiglic almejava a uma espécie de “fresco”, de relato de uma experiência colectiva face ao ocupante, primeiro, e às forças libertadoras, depois, em **Dolina Miru** carrega a fundo no pedal do lirismo, oferecendo uma experiência da guerra que não oculta nenhum dos seus horrores (que estão lá, todos) mas que vem cheio de matizes e cambiantes propiciados pela relativa “inocência” do olhar da infância sobre o conflito – o que é, de modo substancial (mas não total), o fulcro do filme.

Também, como o filme de 1948, uma manifestação de como a lição do neo-realismo italiano rapidamente saltou fronteiras – mesmo que aqui a fronteira seja geograficamente próxima, sabendo-se como, por boas e más razões, foi porosa a fronteira entre Itália e as nações do norte (sobretudo) da Jugoslávia. Toda a sequência inicial de **Dolina Miru**, apresentando a aldeia e os miúdos para quem a guerra é uma

mistura de jogo e história de terror, ou até uma espécie de “cinema” (assistem, como a um espectáculo, à passagem dos aviões e dos bombardeamentos), podia ter saído de um filme italiano daquela época, e é habilidosíssima na transposição do ambiente da inocência infantil à mais pura tragédia (quando o miúdo protagonista descobre o prédio em que vivia depois de destruído pelas bombas). Face à inominável tragédia que se abate sobre o par central de garotos, a resposta deles é uma espécie de fuga para o universo da infância – para esse “vale da paz” de que a avó da miúda lhe falava para a sossegar.

Mas **Dolina Miru** também é um filme feito já em plena “guerra fria”, e esse aspecto marca o filme de forma assaz singular. Já tínhamos tido, nessa sequência inicial, uma sinalização das complexidades da geopolítica da guerra, tanto como duma relação ambígua com “os americanos”, com a confusão dos miúdos perante o facto de estarem a ser bombardeados por aviões da força aérea americana (como era natural, estando a Jugoslávia ocupada pelos nazis e sendo, portanto, território inimigo, e sendo certo que não foi nem a primeira nem a última vez em que os “libertadores” bombardearam os futuros “libertados”). Mas depois, a partir do momento em que os miúdos encontram o avião americano abatido, e tanto o “adoptam” como são “adoptados” por ele, a tensão política que já existia entre o bloco a que a Jugoslávia pertencia e os Estados Unidos manifesta-se de forma bastante inusitada. À cabeça, este pormenor: o avião americano é um homem negro. Quantos filmes americanos de 1956, de guerra ou de outro género, tinham actores negros como protagonistas? Já alguns, certo, mas muito poucos, sobretudo proporcionalmente. De modo que parece evidente que a escolha de um actor negro para *representar* a América tem um significado político: embora tudo fique implícito, também o Sargento Jim vive, no seu país, sob “ocupação”, certamente sob segregação. Representa, por tanto, a América com que um país do bloco comunista europeu podia sentir afinidade, política e mais do que apenas política. A demanda do “vale da paz”, nesse sentido, aplica-se tanto aos miúdos que querem fugir da guerra como ao soldado negro americano: para todos eles, esse “vale da paz” tem a mesma dimensão utópica, e isto, fazendo um exercício de contexto mas até dispensando-o, é politicamente bastante poderoso. E vale a pena terminar esta “folha” falando desse actor, John Kitzmiller (1914-1965), que a II Guerra trouxe a Europa como soldado nas fileiras do exército americano que avançou por Itália adentro. Kitzmiller apaixonou-se por Itália e, quando foi desmobilizado, em vez de voltar aos EUA ficou em Itália – encontrou, de certa forma, o seu “vale da paz”. Meio por acaso, chegou ao cinema (num filme de Luigi Zampa de 1947, **Vivere in Pace**), e veio a entrar em dezenas de filmes italianos (e mais tarde, até num 007). Quando, por **Dolina Miru**, recebeu em Cannes o prémio de melhor interpretação, tornou-se no primeiro actor negro a ser premiado no mais famoso festival de cinema do mundo inteiro: derradeira ironia política do filme de Stiglic, de resto perfeitamente de acordo com o seu teor.

Luís Miguel Oliveira