

# TAKOVY JE ZIVOT / 1929

*Assim É a Vida!*

Um filme de Carl Junghans

**Realização e Argumento:** Carl Junghans / **Fotografia:** Laszlo Schafer / **Direcção Artística:** Ernst Meiwers / **Intérpretes:** Vera Baranovskaia (a mãe), Theodor Pistek (o seu marido), Mana Zeniskova (a sua filha), Valeska Gert (a criada, amante do marido), Wolfgang Zilzer (o noivo da filha).

**Produção:** Theodor Pistek / **Cópia:** DCP, mudo, com intertítulos em checo e legendagem eletrónica em português, 75 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinema Central (Lisboa), 26 de Janeiro de 1931

---

Acompanhamento ao piano por Daniel Schvetz

---

Talvez seja altura de dar o seu a seu dono. Geralmente o filme que vamos ver costuma ser incluído em retrospectivas do cinema mudo alemão, sendo praticamente conhecido pelo título germânico de **So Ist das Leben** (assim foi apresentado na primeira grande retrospectiva de cinema organizada no nosso país pelo doutor Félix Ribeiro, primeiro director da Cinemateca, em 1964). O seu a seu dono, portanto, visto que se trata de uma produção da Checoslováquia, que a UFA alemã distribuiu internacionalmente (daí a utilização frequente do título alemão), cujo título original é **Takovy Je Zivot**. O realizador é alemão mas a origem húngara de Alexander Korda e Michael Curtiz não faz dos seus filmes feitos em França ou Alemanha, filmes húngaros. De qualquer modo não se poderá falar correctamente de um filme checo. Tanto a história como o tratamento (como veremos) são influenciados pelo cinema alemão que então se fazia, menos por causa da nacionalidade do realizador, do que pela importância mundial que aquela cinematografia teve (a que nem Hollywood ficou imune).

Carl Junghans parecia destinado a um grande futuro. Assim o referia o crítico do "Cinéfilo" na recensão à estreia do filme em 1931, surpreendendo-se com a perfeição do que julgava ser um "primeiro filme". Na verdade não o era. Tratava-se de um segundo ou terceiro filme (os elementos sobre Junghans são escassos) e nem o tema era novo para si, pois o seu filme de estreia, **Zwei Welten/"Dois Mundos"**, explorava já o mundo do trabalho de uma forma mais ou menos "realista". Mas foi **Takovy Je Zivot** que o tornou conhecido e provocou o interesse pelo autor e a sua obra. O resto da sua carreira não correspondeu às expectativas. Depois de alguns filmes anónimos (inclusive um de montagem de documentos), tentou e fracassou repetir o êxito deste filme em 1937, tendo abandonado a Alemanha dois anos depois, refugiando-se primeiro em França e depois nos EUA onde trabalhou como documentarista e fotógrafo. **Takovy Je Zivot** é, por isso, uma espécie de "obra única", podendo considerar-se como um verdadeiro filme de "autor", no sentido em que foi Junghans o seu responsável em todas as etapas da produção, e não porque exponha uma visão pessoal e/ou original. Junghans além de realizador foi o autor do argumento. O triunfo do filme está ligado também à actriz que interpreta o papel da velha lavadeira, Vera Baranovskaia, que abandonara a URSS, a caminho de um exílio em Paris. Neste caso estamos também diante de um filme (quase) único. Se não de um filme, podemos pelo menos falar de uma personagem. Como Falconetti ficou imortalizada por um único papel e personagem (**La Passion de Jeanne d'Arc**, de Carl Dreyer), também Baranovskaia tornou-se célebre por uma personagem espalhada por dois filmes: a mãe sofredora e capaz de todos os sacrifícios pelos filhos, vítima da brutalidade de um marido alcoólico. Assim foi em **Mat'/A Mãe**,

de Vsevolod Pudovkine, assim foi em **Takovy Je Zivot**. E mesmo o único papel importante (ao que se conhece) que a actriz teve no cinema, para além destes dois, noutro filme de Pudovkine, **Konec Sankt-Peterburga**, é do mesmo estilo. O resto da filmografia desta actriz nascida em Moscovo e aluna de Stanislawski, falecida em Paris em 1935 com 50 anos de idade, é ou medíocre (os filmes seguintes ao de Junghans) ou desconhecido (os 4 filmes interpretados em 1917). Junghans contou também com a colaboração de um dos grandes actores checos de então, Theodor Pistek, para o papel do marido de Vera. E foi Pistek quem deu a Junghans a oportunidade de dirigir a sua obra prima, depois de infrutíferos esforços do realizador para encontrar apoios no seu país. Pistek seria o produtor do filme graças ao peso que ele possuía no cinema da Checoslováquia. Por essa altura, Theodor Pistek era um dos seus nomes mais importantes, sendo além de actor, realizador e argumentista. Nascido, como Vera Baranovskaia, em 1895, Pistek, filho de gente ligada ao teatro, começou desde jovem a trabalhar no palco, aparecendo no cinema como actor em 1917, um ano depois da sua estreia como argumentista. Por altura de **Takovy Je Zivot** já Pistek tinha trabalhado como actor em 76 filmes sendo meia dúzia realizados por si. Até ao fim da sua carreira, Pistek, que gozou de enorme popularidade no seu país, tendo-se especializado em papéis de pai pequeno-burguês, interpretou mais de 3 centenas de filmes, para além de trabalhos na rádio e televisão.

De **Takovy Je Zivot** destacou-se, geralmente, o seu carácter “realista”. O filme de Junghans é por muitos apontado como um precursor do “neo-realismo” ou de outras buscas de captar o “real” semelhantes. Ora o filme parece, antes de mais, culminar uma certa forma de “kamerspielfilm” alemão (daí que se compreenda a sua inclusão em retrospectivas deste cinema) do que abrir caminhos para um olhar novo sobre o mundo como se detecta já em **Menschen am Sonntag** que Robert Siodmak realizava, em colaboração com Edgar Ulmer e Billy Wilder, nesse mesmo ano de 1929 na Alemanha. Para isso contribuem não só os cenários interiores e a encenação dramática (os conflitos marido e mulher na linha dos melodramas do tempo), bem mais próximo do cinema expressionista com a função simbólica e dramática dos objectos, mas também as interpretações, não só de Vera e Pistek como das secundários, Mana Zeliskova (a filha) e Valeska Gert (a criada), sendo a figura desta última digna de um dos melodramas de Pabst. Aliás o “realismo” de Junghans está bem mais próximo do de **Die Freudlose Gasse**, **Abwege** ou **Das Tagebuch Einer Verlorene**, do que de qualquer realismo (neo ou não) a vir. Junghans recorre também, em muitos momentos, a uma montagem “de atracções” à maneira de Eisenstein e de outros cineastas soviéticos, muito pouco realista, criadora de ideias, formadora de conceitos e manipuladora de sentimentos. O uso mais flagrante deste método está na montagem da cansativa labuta diária da mãe com as imagens pias da Via Sacra, onde os enquadramentos e as comparações procuram reforçar, e impor aos olhos do espectador, a comparação com o Calvário. Este método é típico do cinema mudo e irá desaparecer, a pouco e pouco, com a chegada do som. Repare-se também na forma como a montagem paralela acentua os contrastes entre as festas: a de aniversário da mulher e a do bar onde o marido se diverte com a amante. Ou a montagem acelerada da sequência do acidente que vitima a mulher, onde a componente fatalista remete de novo para o cinema expressionista alemão. Toda a sequência final está apoiada também numa forte carga simbólica: percurso para o cemitério, as cruzes, a cova aberta (e uma das poucas legendas dizendo: “assim é a vida”), imagens onde vida e morte coexistem. Evidentemente que esta construção nada tem a ver com “realismo”. Nessa ordem de ideias um filme como **Lisboa Crónica Anedótica** bem poderia ser o primeiro filme “realista” português (aliás a última parte do filme de Leitão de Barros, a do ocaso da vida tem uma atmosfera semelhante, à do fim de **Takovy Je Zivot**). É na forma como o filme de Junghans aproveita os modelos anteriores, que se encontram as suas qualidades: a atenção aos pormenores (um plano capaz de significar tudo, como o dos sapatos vazios da mulher depois da sua morte, plano semelhante a muitos de King Vidor: a cadeira vazia agitada ao vento, depois da morte de Lilian Gish em **Duel in the Sun**), aos rostos (a grande tradição do cinema alemão) e a capacidade de transfigurar uma imagem banal num momento de poesia (o feriado, com a mulher num breve intervalo de labuta, sentada na colina, onde se “sente” a evocação da infância).