



Elena Welper

**Pioneira por acaso?
Pola Bauer-Adamara e o
Kulturfilm amazônico¹**

*Pionierin durch Zufall?
Pola Bauer-Adamara und der
amazonische Kulturfilm¹*

Im März 1931 kam in Berlin der Kulturfilm *Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)* in die Kinos. Der Film wurde von den Brüdern Edgar Eichhorn (1905-1980) und Franz Eichhorn (1904-1982) produziert und war ein Bericht über die deutsche Expedition des Filmemachers August Brückner (1891-1929) an den Amazonas, an der auch der bekannte deutsch-brasilianische Ethnologe Curt Nimuendajú (1883-1945) als Berater für das ethnografische Thema beteiligt war. Drehbuch und Redaktion wurden einer unbekanntem weiblichen Person zugeschrieben: Pola Bauer-Adamara (1898-1980).

In der Geschichtsschreibung des Amazonas-Kinos kann dieser Film als der erste Dokumentarfilm bezeichnet werden, bei dem eine Frau Regie geführt hat. Die Tatsache, dass Pola Bauer-Adamara ein Pseudonym von Paula Brückner, der Ehefrau von August Brückner, ist und dass sie die „Regie“ des Films erst nach dem Tod ihres Mannes übernommen hat, erfordert jedoch einige zusätzliche Überlegungen.²

¹ Diese Arbeit ist das Ergebnis einer Postdoc-Forschung am PPGCine der UFF unter der Leitung von Karla Holanda mit dem Titel: *In den Urwäldern des Amazonas: Bilder des Amazonas und weibliche Protagonisten im Dokumentarfilm der Weimarer Republik (1919-1933)* (2022).

² Eine weitere Deutsche, die mit den ersten Filmaufnahmen vom Amazonas in Verbindung gebracht wird, ist Charlotte Sophie Rosenbaum (Düsseldorf, 13.04.1900-?). Sie arbeitete als Fotografin und Filmassistentin für die Rondon-Kommission (1930-1941) und wurde vom Indianerschutzdienst eingestellt (COUTO, 2009, S. 43). Sie wird als Kameraassistentin für den Film *Inspeccoria de Fronteiras (Grenzkontrollstelle)* (1938) genannt, aber es ist möglich, dass ihr Beitrag noch bedeutender war. Laut Gama (2020, S. 109) hängt „die geringe Anzahl von Hinweisen auf von Frauen produzierte Bilder“ im letzten Jahrhundert mit „der Schwierigkeit zusammen, an solche Bilder heranzukommen oder sich ihrer überhaupt bewusst zu werden“, da „viele Frauen, wenn sie in Begleitung ihrer Männer reisten, ihre Urheberschaft ignorierten oder sogar ihre Bilder den Männern zuschrieben“. Charlotte, Tochter von Heinz Louis Rosenbaum (1870-1938) und Gertrude Hoffstadt, kam am 26. April 1929 in Brasilien an. 1934 wurde sie brasilianische Staatsbürgerin und änderte 1946, nach ihrer Heirat mit dem Landwirt Jakob Baumwald (*Polen, 26.08.1882), ihren Namen in Charlotte Sophie Baumwald (ARQUIVO NACIONAL, 1946).

Em março de 1931 o filme cultural *Urwaldsymphonie/Die grüne Hölle (Sinfonia da floresta primitiva – o inferno verde)* foi lançado em Berlim. Apresentado como um registro da expedição alemã do cineasta August Brückner (1891-1929) ao rio Amazonas, o filme foi produzido pelos irmãos Edgar Eichhorn (1905-1980) e Franz Eichhorn (1904-1982), e contou com a participação de Curt Nimuendajú (1883-1945), conhecido etnólogo teuto-brasileiro que serviu como consultor para a temática etnográfica. Roteiro e edição foram creditados a uma desconhecida personagem feminina: Pola Bauer-Adamara (1898-1980).

Na historiografia do cinema amazônico, esse filme pode ser identificado como o primeiro documentário dirigido por uma mulher. Entretanto, o fato de Pola Bauer-Adamara ser um pseudônimo utilizado por Paula Brückner, esposa de August Brückner, e de ela ter assumido a “direção” da obra apenas em decorrência da morte do marido, exige algumas considerações adicionais sobre o caso.²

¹ Este trabalho é resultado da pesquisa de pós-doutorado realizada no PPGCine da UFF sob a supervisão de Karla Holanda, intitulada: *Nas florestas virgens do Amazonas: imagens da Amazônia e protagonismo feminino no cinema documental da República de Weimar (1919-1933)* (2022).

² Outra alemã associada aos primeiros registros filmicos da Amazônia é Charlotte Sophie Rosenbaum (Düsseldorf, 13/4/1900-?), que atuou como fotógrafa e auxiliar de cinema na Comissão Rondon (1930-1941) e posteriormente foi contratada pela Seção de Cinematografia e Fotografia do Serviço de Proteção aos Índios (COUTO, 2009, p. 43). Charlotte Rosenbaum é creditada como auxiliar de câmera no filme *Inspectoria de Fronteiras* (1938), mas é possível que sua contribuição tenha sido mais significativa. De acordo com Gama (2020, p. 109), “a escassez de referências a imagens produzidas por mulheres” no século passado estaria relacionada “à dificuldade em acessar tais imagens ou mesmo tomar conhecimento delas”, tendo em vista que “quando viajavam em companhia de seus maridos, muitas mulheres tinham sua autoria ignorada ou mesmo suas imagens creditadas aos homens”. Charlotte era filha de Heinz Louis Rosenbaum (1870-1938) e Gertrude Hoffstadt e chegou ao Brasil em 26 de abril de 1929. Em 1934, Charlotte naturalizou-se brasileira e, em 1946, após seu casamento com o agricultor Jakob Baumwald (*Polónia, 26/8/1882), mudou seu nome para Charlotte Sophie Baumwald (ARQUIVO NACIONAL, 1946).

Auf der Basis der virtuellen Dokumentation und einer Analyse des filmischen und bibliografischen Materials, das aus dieser kinematografischen Expedition hervorgegangen ist, untersucht dieser Artikel den Produktionskontext des Films und zielt darauf ab, seine weibliche Autorschaft zu erhellen.³

August Brückner (1891-1929) war in den 1920er Jahren ein bekannter Name in der deutschen Fotokinematografie. Er wirkte erfolgreich in einem weiteren amazonischen Kulturfilm mit – *Urwelt im Urwald* (Ufa, 1925), der als „Meisterwerk“ der Kinematografie aus den Tropen gilt (KINEMATOGRAPH, 1925) – und gab sein Regiedebüt in *Samba, der Held des Urwalds* (EMELKA, 1928, 58 Min.), der im Senegal gedreht wurde und als einer der ersten Spielfilme mit ausschließlich einheimischen Schauspielern gilt (BRÜCKNER, 1928, 1929). Nach seiner Rückkehr an den Amazonas im Jahr 1929 wollte August Brückner „neue“ Bilder von „unerforschten“ Gebieten machen und plante zu diesem Zweck eine einjährige „Expedition“ in Pará, wobei er auch eine moderne Filmausrüstung verwendete (KINEMATOGRAPH, 1929a, 1929b).

Diesmal war es jedoch eine unabhängige Produktion und August Brückner musste auf private Kontakte zurückgreifen, um das Team zusammenzustellen und sein Projekt zu finanzieren, das einen Naturfilm und einen ethnografischen Film umfasste (MACHADO, 2001). Der Schriftsteller Artur Heye (1885-1947) wurde gebeten, einen Bericht über die Reise zu verfassen und über ihn stieß der frisch promovierte Arzt Edgar Eichhorn (1906-1981) aus München, der ein Cousin seiner Frau Ruth Heye war, zum Projekt. Nach Angaben von Artur Heye, der Jahre später ein Buch über diese Filmexpedition *Amazonasfahrt. Erlebnisse in Brasilien* (1944) verfasst hat, finanzierte Edgar Eichhorn die Expedition im Austausch gegen eine potentiell lehrreiche Erfahrung und den Gewinn aus der Vermarktung ihrer Produkte.⁴ Die Ehefrauen Paula Brückner und Ruth Heye wurden wegen der häuslichen Anforderungen, die während der zwölfmonatigen Expedition auf die Männer zukommen würden, mit auf das Tropenabenteuer genommen (HEYE, 1944).

August, Paula, Arthur, Ruth und Edgar gingen am 2. Mai 1929 von Bord des aus Bremen kommenden Schiffes *Sierra Cordoba* (ARQUIVO NACIONAL, 1929). Die Zeitungen von Rio de Janeiro

³ Mein Dank gilt dem Bundesarchiv und dem Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) für die Bereitstellung des hier analysierten Filmmaterials, dem Archiwum Państwowe w Lesznie für die zur Verfügung gestellte Dokumentation, Jürgen Jache aus Jena für die Zusendung wertvoller bibliografischer Hinweise, Christina Rose, Polas Großnichte, für die Weitergabe wertvoller biografischer Daten und Anne Marie Thiede aus Berlin für ihre ständige Unterstützung.

⁴ Artur Heye hatte bereits ein anderes Buch über August Brückners erste Erfahrungen im Amazonasgebiet geschrieben: *Filmjagd auf Kolibris und Faultiere: nach brasilianischen Tagebuchblättern eines Kurbelmannes* (Safari Verlag, 1929).

A partir de documentação coligida exclusivamente em acervos virtuais e da análise do material fílmico e bibliográfico resultante dessa expedição cinematográfica, este artigo explora o contexto de produção do filme e tem o intuito de lançar luz sobre sua autoria feminina.³

August Brückner (1891-1929) era um nome conhecido na foto-cinematografia alemã dos anos 1920, tendo atuado com sucesso em outro *Kulturfilm* amazônico – *Urwelt im Urwald* (*Mundo primitivo na floresta primitiva*) (Ufa, 1925), considerado uma “obra-prima” da cinematografia dos trópicos (KINEMATOGRAPH, 1925) –, e estreado como diretor em *Samba, der Held des Urwalds* (*Samba, o herói da floresta primitiva*) (EMELKA, 1928, 58 min.), filmado no Senegal e anunciado como uma das primeiras ficções a utilizar exclusivamente atores nativos (BRÜCKNER, 1928, 1929). Ao retornar para a Amazônia em 1929, August Brückner pretendia fazer imagens “novas”, de áreas “não exploradas”, e para tanto planejou uma “expedição” de um ano no Pará, além da utilização de modernos equipamentos cinematográficos (KINEMATOGRAPH, 1929a, 1929b).

Dessa vez, porém, tratava-se de uma produção independente, e August Brückner precisou acionar contatos particulares para montar a equipe e financiar o seu projeto, que previa a realização de um filme de natureza e outro etnográfico (MACHADO, 2001). O escritor Artur Heye (1885-1947) foi chamado para fazer a comunicação escrita sobre a viagem, e, por intermédio dele, juntou-se ao projeto o médico recém-formado Edgar Eichhorn (1906-1981), de Munique, que era primo de sua esposa Ruth Heye. De acordo com Artur Heye, que, anos mais tarde, escreveu um livro sobre essa expedição cinematográfica, *Amazonasfahrt. Erlebnisse in Brasilien* (*Viagem no Amazonas. Experiências no Brasil*) (1944), Edgar Eichhorn financiou a expedição em troca de uma experiência potencialmente instrutiva e dos lucros com a comercialização de seus produtos.⁴ Já as esposas, Paula Brückner e Ruth Heye, teriam sido levadas para a aventura tropical em função das demandas domésticas que se imporiam aos homens nos doze meses de expedição planejados (HEYE, 1944).

³ Devo deixar aqui meus agradecimentos ao Bundesarchiv e ao Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), pela disponibilização do material fílmico aqui analisado; ao Archiwum Państwowe w Lesznie, pela documentação fornecida; a Jürgen Jache, de Jena, pelo envio das preciosas referências bibliográficas; a Christina Rose, sobrinha-bisneta de Pola, pelo compartilhamento de preciosos dados biográficos; e a Anne Marie Thiede, de Berlim, pelo apoio de sempre.

⁴ Artur Heye escreveu antes outro livro sobre a primeira experiência de August Brückner na Amazônia, *Filmjagd auf Colibris und Faultiere: nach brasilianischen Tagebuchblättern eines Kurbelmannes* (*Caçada fílmica por beija-flores e bichos-preguiça: conforme páginas de um diário brasileiro de um cineasta*) (Safari Verlag, 1929).

berichteten über die Ankunft des Filmteams und betonten das wissenschaftliche Interesse der Mission, die den Auftrag hatte, fotografische Aufnahmen an das „Zoologische Museum der Universität Berlin“ zu schicken (CORREIO DA MANHÃ, 1929), ließen aber fast immer die Anwesenheit von Frauen unerwähnt.

In der Stadt Rio de Janeiro wollte das Team einen „populären und wissenschaftlichen Film“ zur Bekämpfung des Gelbfiebers produzieren. Dieses Material sollte „der brasilianischen Regierung zur Verfügung gestellt werden, um sich für die von den Behörden erhaltenen Wohltaten zu revanchieren“, insbesondere für die Unterstützung von „Herrn Mangabeira“⁵ (O JORNAL, 1929). Der Bericht des Außenministeriums für dieses Jahr hält jedoch fest, dass die „wissenschaftliche Mission“ von „Herrn Augusto Brückner vom Zoologischen Museum der Universität Berlin“ von der brasilianischen Regierung keine Unterstützung erhalten hätte, „um seine Forschungen in Pará durchzuführen“ (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1929, S. 151).

Auf die Frage nach den Zielen des Amazonasfilms machte Artur Heye ein großes Aufheben um die technische Qualität der mitgebrachten Ausrüstung und kündigte den Pioniercharakter des Werks an, das in Ton („der erste Naturfilm mit Wiedergabe von Tönen und Geräuschen“) und Farbe („ein echtes Bild des Licht- und Farbenreichtums der tropischen Natur“) geplant war (O JORNAL, 02.06.1929, S. 9).

Mitte Juni landete das Team in Belém und blieb dort mit Unterstützung von Mitgliedern der deutschen Kolonie der Stadt für einige Monate, um im Utinga-Reservat und im Zoo des Goeldi-Museums zu filmen. Mit Hilfe der örtlichen Mitarbeiter fanden sie geeignete Drehorte für Ameisenhaufen, Kolibris, Piranhas, Schlangen und andere Tiere, welche die Fauna Amazoniens illustrieren.

Für die Durchführung der geplanten ethnografischen Filmaufnahmen konsultierte August Brückner Curt Nimuendajú, der in Belém lebte und regelmäßig das Goeldi-Museum besuchte. In allen Berichten der Teammitglieder wird die Zusammenarbeit mit Nimuendajú enthusiastisch erwähnt, aber diese Versionen sind weitgehend fiktionalisiert. Aus verstreuten Informationen anderer, zuverlässigerer Quellen lässt sich jedoch nur bestätigen, dass August Brückner und Edgar Eichhorn Curt Nimuendajú auf seinem Besuch bei den Ticuna-Indianern des Solimões-Flusses begleiteten, dass sie aber kurz nach ihrer Ankunft in der Gemeinde Belém do Solimões wieder zurückkehrten.⁶

⁵ Otávio Mangabeira (1886-1960) war zwischen 1926 und 1930 Minister für Auswärtige Angelegenheiten.

⁶ Diese Reise von Curt Nimuendajú war vom Indianerschutzdienst in Auftrag gegeben worden (NIMUENDAJÚ, 1977[1929]) und führte zur Organisation seiner ersten ethnografischen Sammlung der Ticuna, die an das Göteborger Museum verkauft wurde.

August, Paula, Arthur, Ruth e Edgar desembarcaram do navio *Sierra Condoba*, procedente de Bremen, em 2 de maio de 1929 (ARQUIVO NACIONAL, 1929). A chegada da equipe cinematográfica foi noticiada pelos jornais cariocas, que destacavam o interesse científico da missão, incumbida de enviar registros fotográficos para o “Museu Zoológico da Universidade de Berlim” (CORREIO DA MANHÃ, 1929), mas quase sempre omitiam a presença feminina.

Na cidade do Rio de Janeiro, a equipe pretendia produzir uma “película popular e científica” para combater a febre amarela. A intenção era colocar esse material “a disposição do governo brasileiro a fim de retribuir as gentilezas recebidas pelas autoridades”, em especial o apoio do “senhor Mangabeira”⁵ (O JORNAL, 1929). O Relatório do Ministério das Relações Exteriores daquele ano, no entanto, registra que a “missão científica” do “Sr. Augusto Brückner, do Museu Zoológico da Universidade de Berlim”, não teria recebido apoio do governo brasileiro “para realizar suas pesquisas no Pará” (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1929, p. 151).

Ao serem questionados sobre os objetivos do filme amazônico, Artur Heye fez uma grande propaganda da qualidade técnica dos equipamentos que estavam sendo levados, anunciando o pioneirismo da obra, prevista para ser sonora (“o primeiro filme natural com reprodução de sons e ruídos”) e colorida (“uma imagem real da riqueza de luz e de cores da natureza tropical”) (O JORNAL, 02/06/1929, p. 9).

Em meados de junho, a equipe desembarcou em Belém e, com o apoio dos integrantes da colônia alemã da cidade, permaneceu ali por alguns meses realizando filmagens na Reserva de Utinga e no Jardim Zoológico do Museu Goeldi. Com a ajuda dos funcionários locais, encontraram os lugares adequados para as filmagens de formigueiros, beija-flores, piranhas, cobras e outros animais ilustrativos da fauna amazônica.

Para realizar as planejadas filmagens etnográficas, August Brückner consultou Curt Nimuendajú, que residia em Belém e era frequentador assíduo do Museu Goeldi. Todos os relatos produzidos pelos



Pola Brückner.
Elena Welper

⁵ Otávio Mangabeira (1886-1960) foi ministro das Relações Exteriores entre os anos de 1926 e 1930.

In einem kurzen Brief, der am 3. November 1929 an diesem Ort geschrieben wurde, teilte Curt Nimuendajú seinem Freund Carlos Estevão⁷ mit, dass die Reise „gut“ gewesen sei, auch wenn sie länger als erwartet gedauert habe, und dass seine „2 Begleiter“ aufgrund der Abwesenheit der „Bosse“ beschlossen hätten, „zurückzukehren, ohne etwas von den *Malocas* der Ticuna (Hütten der Tikuna) gesehen zu haben“. Laut Nimuendajú wären August und Edgar mit dem Dampfer S. Salvador nach Belém zurückgekehrt, „um zu sehen, ob sie in Marajó bessere Ergebnisse erzielen können“, hätten aber „Vorwände“ erfunden, um die vereinbarte Zahlung nicht zu leisten und behauptet, es sei eine „vergebliche Reise“ gewesen (NIMUENDAJÚ, 2000, S. 143).

August und Edgar gingen am 8. November in Manaus von Bord des Dampfers S. Salvador (JORNAL DO COMMERCIO, 1929) und Ende desselben Monats wurde August in das Krankenhaus Beneficência Portuguesa in Belém eingeliefert, wo er Mitte Dezember nach einer Operation starb, die aufgrund einer „schweren Lebererkrankung“ notwendig geworden war (CINEARTE, 1930).

Arthur Heye und seine Frau hatten das Projekt bereits verlassen und Edgar war ein junger Fotografielehrling. Unter diesen Bedingungen übernahm Paula Brückner die Regie des Films und beendete mit Unterstützung des deutsch-brasilianischen Kameramanns Emilio Kauffmann⁸ die Dreharbeiten in Marajó, auf der Fazenda von „Dr. Nilo Penna“. In ihrem Bericht über diesen speziellen Zeitpunkt gibt Paula an, dass sie dem Druck ihrer „Kollegen“ widerstehen musste, die ihr rieten, das Projekt nach Augusts Tod aufzugeben:

Der Film meines Mannes mußte vollendet werden. Wenn es auch nicht mehr möglich war, zum Oberlauf des Amazonas zurückzukehren, so galt es doch, das Vorhandene zu einem in sich geschlossenen lebendigen Film aus der grünen Hölle des Amazonas zu ergänzen. Entgegen den Ratschlägen meiner Freunde, die von der Unausführbarkeit meiner Absichten überzeugt waren, übernahm ich die Führung der Expedition. Nach erfolgreich abgeschlossenen Verhandlungen ging es aufs Neue an die Arbeit. Ich wußte, dass ich durch nichts das Andenken meines Mannes höher halten konnte, als indem ich seine Pläne verwirklichte. Er hätte es nicht verstanden, wenn ich mich den traurigen Gedanken untätig überlassen und die begonnene Arbeit im Stich gelassen oder fremden Händen übergeben hätte. (BRÜCKNER, 1939, S. 127)

⁷ Carlos Estevão de Oliveira (1880-1946) war zu dieser Zeit Rechtsberater des Ministeriums für öffentliche Arbeiten, Land und Verkehr. Im folgenden Jahr nahm er eine Einladung von Magalhães Barata an und wurde Direktor des Goeldi-Museums (LEAL, 2023).

⁸ Zuvor hatte Emilio Kauffmann den Film *Alligatorenjagd auf der Insel Marajó* gedreht (1927) (CARNEIRO, 2011).

membros da equipe mencionam com entusiasmo a colaboração de Nimuendajú, mas tais versões são em grande medida ficcionais. Informações dispersas em outras fontes mais seguras nos permitem apenas dizer que August Brückner e Edgar Eichhorn acompanharam Curt Nimuendajú em sua visita aos índios Ticuna do rio Solimões, mas que teriam retornado logo depois de chegarem à comunidade Belém do Solimões.⁶

Em uma breve carta escrita nessa localidade em 3 de novembro de 1929, Curt Nimuendajú contou ao amigo Carlos Estevão⁷ que a viagem havia sido “boa”, contudo, mais demorada do que previsto, e que, por conta da ausência dos “patrões”, os seus “2 companheiros” teriam decidido “voltar sem terem visto coisa alguma das malocas Ticuna”. De acordo com Nimuendajú, August e Edgar teriam voltado para Belém no vapor *S. Salvador*, “a fim de ver se conseguem melhores resultados no Marajó”, mas teriam criado “pretextos” para não realizar o pagamento combinado, alegando que havia sido uma “viagem perdida” (NIMUENDAJÚ, 2000, p. 143).

August e Edgar desembarcaram do vapor *S. Salvador* em Manaus no dia 8 de novembro (JORNAL DO COMMERCIO, 1929) e, no final desse mês, August teria sido internado no Hospital Beneficência Portuguesa de Belém, vindo a falecer em meados de dezembro, após uma cirurgia que se tornou necessária em decorrência de uma “grave doença de fígado” (CINEARTE, 1930).

Arthur Heye e sua esposa já haviam se desligado do projeto, e Edgar era um jovem aprendiz de fotografia. Foi nessas condições que Paula Brückner assumiu a direção da obra e, com o apoio do cinegrafista teuto-brasileiro Emilio Kauffmann,⁸ terminou as filmagens em Marajó, na fazenda do “Dr. Nilo Penna”. Em seu relato sobre esse momento, porém, Paula indica que teria tido que resistir à pressão de seus “colegas”, que lhe aconselharam a abandonar o projeto após a morte de August:

O filme do meu marido tinha que ser concluído. Mesmo que já não fosse possível regressar ao alto Amazonas, era necessário completar o que já lá estava, transformando-o num filme vivo e autônomo do inferno verde da Amazônia. Contra o conselho dos meus amigos, que estavam convencidos da impraticabilidade das minhas intenções, assumi a direção da expedição. Depois de concluir com êxito

⁶ Essa viagem de Curt Nimuendajú havia sido comissionada pelo Serviço de Proteção aos Índios (NIMUENDAJÚ, 1977[1929]) e resultou na organização daquela que seria a sua primeira coleção etnográfica dos Ticuna, vendida ao Museu de Gotemburgo.

⁷ Carlos Estevão de Oliveira (1880-1946) era na época consultor jurídico do Departamento de Obras Públicas, Terras e Viação. No ano seguinte, aceitou convite do interventor Magalhães Barata e tornou-se diretor do Museu Goeldi (LEAL, 2023).

⁸ Anteriormente, Emilio Kauffmann havia feito o filme *Caçada de jacaré na Ilha de Marajó* (1927) (CARNEIRO, 2011).

Paula Brückner nennt keine Namen ihrer Kollegen, aber wir können davon ausgehen, dass es sich um Edgar und seinen Bruder Franz handelte, der Rechtsanwalt war und nach dem Tod von August an dem Projekt mitarbeitete und die Postproduktion des Films übernahm. Franz Eichhorn, der sich selbst als Mitglied der Expedition bezeichnete, begann eine solide Filmkarriere⁹ und schrieb unter dem Pseudonym Franz Anders Bücher und Berichte über die Episode.¹⁰ Eine allgemeine Untersuchung dieses Materials legt nahe, dass der Doppeltitel, unter dem der Film veröffentlicht wurde und die verschiedenen Versionen, die daraus gemacht wurden, auf einen gewissen Streit über die Urheberschaft und die Vorstellungen hinweisen.

Der Film *Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)* (73 Min.) wurde im März 1931 veröffentlicht und im Ufa-Pavillon in Berlin uraufgeführt. Eine Rezension in der Zeitung *Lichtbild-Bühne* beschreibt einige seiner Inhalte, bedauert aber das Fehlen von Farbe im Film:

Wir kennen schon mehrere Expeditionsfilme aus dieser Gegend: jeder von ihnen hat seine Spezialitäten. Dieser hier befasst sich vornehmlich mit der Kleintierwelt. Und das ist gut so, denn von Krokodilen, Flusspferden wie überhaupt von allen Grosstieren haben wir uns dank der unermüdlichen

⁹ 1934 produzierte Franz den Dokumentarfilm *Fruchtbares Land* und kehrte 1935 in Begleitung von Edgar und dem Rechtsanwalt Oskar A. Bayer nach Brasilien zurück, um erneut im Amazonasgebiet zu filmen. Aus den Dreharbeiten der Eichhorn-Bayer-Expedition (1935/1937) gingen mindestens zwei von der Ufa produzierte Filmwerke hervor: *Kautschuk. Die grüne Hölle* (1938), Regie: Eduard von Borsody und der Kurzfilm *Eine brasilianische Rhapsodie* (1940), Regie: Gero Priemel. 1940 kehrten Franz und Edgar auf einer Reise von Wladiwostok in den Amazonas zurück. Im März 1940 landeten sie im Balboa-Kanal (Panama) und reisten von dort aus weiter nach Südamerika (SALINAS, 1997). Zwischen April und Mai 1941 wurde in der österreichischen und nationalsozialistischen Zeitung *Innsbrucker Nachrichten* eine Serie von 17 Berichten über die Eichhorn-Bayer-Expedition veröffentlicht. Die abenteuerliche Erzählung mischt Fiktion und Realität, verwendet fiktive Namen für einige der besuchten Personen und Orte und ist mit Zeichnungen von Franz, Fotos von Edgar und Standbildern aus dem Film *Kautschuk* illustriert. In Brasilien erregte die Nachricht, dass eine „europäische Filmexpedition“ den Amazonas filmte, „Misstrauen“ und veranlasste den Präsidenten des Rates für die Aufsicht über künstlerische und wissenschaftliche Expeditionen (P. Assis Iglesias), Informationen über den Fall anzufordern. Carlos Estevão de Oliveira, der Delegierte des Aufsichtsrates in Pará und Direktor des Goeldi-Museums, sagte, er habe nichts über den Fall herausgefunden, aber der Interimsintervent von Pará ergriff „energische Maßnahmen“, verhaftete die „deutschen Subjekte“ und beschlagnahmte das Filmmaterial. Nach Einleitung der Ermittlungen in Belém wurden Franz, Edgar und Oskar (die „vor einiger Zeit“ in Brasilien angekommen wären und sich ganz in der Nähe des Goeldi-Museums niedergelassen hatten) freigelassen und zusammen mit dem Filmmaterial nach Rio de Janeiro geschickt (MAST CFE.T.2.178). Nach Kriegsende gründete Oskar Bayer 1946 in Rio de Janeiro die Astra Films und die Brüder Eichhorn debütierten im brasilianischen Kino mit dem Film *No trampolim da vida (Auf dem Trampolin des Lebens)* (1946), produziert von Filmes Artísticos Nacionais/Imperial Films (A NOITE, 20.07.1946, S. 5).

¹⁰ *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929-1931* (1933), *In der grünen Hölle: Kurbelfahrten durch Nordbrasilien* (1937) und *The Lost Paradise* (1955).

as negociações, pus-me de novo a trabalhar. Sabia que não havia nada que pudesse fazer para honrar a memória do meu marido além de concretizar os seus projetos. Ele não teria compreendido se eu me tivesse deixado levar pelos meus tristes pensamentos e abandonado o trabalho que tinha começado ou o tivesse entregue a outros. (BRÜCKNER, 1939, p. 127, tradução da autora)

Paula Brückner não identifica os colegas, mas podemos presumir que se tratasse de Edgar e seu irmão Franz, que era advogado e juntou-se ao projeto após a morte de August, atuando na pós-produção do filme. Creditando-se como integrante da expedição, Franz Eichhorn iniciou uma sólida trajetória cinematográfica⁹ e, sob o pseudônimo de Franz Anders, escreveu livros e reportagens sobre o episódio.¹⁰ Um exame geral desse material sugere que o título duplo com o qual o filme foi lançado e as diferentes versões feitas dele indicam uma certa disputa por autorias e imaginários.

O filme *Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)* (73 min.) foi lançado em março de 1931, tendo sua estreia ocorrido no *Ufa Pavillon*, em Berlim. Uma resenha no jornal *Lichtbild-Bühne* nos descreve um pouco de seu conteúdo, lamentando, porém, a falta de cores na película:

⁹ Em 1934, Franz produziu o documentário *Fruchtbares Land e*, em 1935, acompanhado de Edgar e do advogado Oskar A. Bayer, voltou para o Brasil para realizar novas filmagens na Amazônia. As filmagens feitas pela Expedição Eichhorn-Bayer (1935/1937) resultaram em pelo menos duas obras filmicas produzidas pela Ufa: *Kautschuk. Die grüne Hölle (Borracha. O inferno verde)* (1938), dirigido por Eduard von Borsody; e o curta-metragem *Eine Brasilianische Rhapsodie (Uma rapsódia brasileira)* (1940), dirigido por Gero Priemel. Em 1940, Franz e Edgar retornaram para a Amazônia em uma viagem feita a partir de Vladivostok. Eles desembarcaram em março de 1940 no canal de Balboa (Panamá) e, de lá, seguiram para a América do Sul (SALINAS, 1997). Entre abril e maio de 1941, uma série de 17 relatos sobre a expedição Eichhorn-Bayer foi publicada no jornal austriaco e nazista *Innsbruck Nachrichten*. A narrativa aventureira mistura ficção e realidade, utiliza nomes fictícios para algumas pessoas e lugares visitados, e é ilustrada por desenhos de Franz, fotos de Edgar e *stills* do filme *Kautschuk*. No Brasil, as notícias de que uma “expedição cinematográfica europeia” filmava o rio Amazonas provocaram “desconfiança” e levaram o presidente do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas (P. Assis Iglesias) a solicitar informações sobre o caso. Carlos Estevão de Oliveira, que era o delegado do Conselho de Fiscalização no Pará e diretor do Museu Goeldi, disse não ter colhido nada sobre o caso, mas o Interventor Interino do Pará tomou “providências energéticas”, realizando a prisão dos “súditos alemães” e a apreensão do material cinematográfico. Após a abertura do inquérito em Belém, Franz, Edgar e Oskar (que teriam chegado “havia tempos” no Brasil e estavam instalados bem próximos do Museu Goeldi), foram postos em liberdade e enviados ao Rio de Janeiro, junto com o material cinematográfico (MAST CFE.T.2.178). Após o fim da Guerra, Oskar Bayer fundou a empresa Astra Films, no Rio de Janeiro (em 1946), e os irmãos Eichhorn fizeram sua estreia no cinema brasileiro com o filme *No trampolim da vida* (1946), produzido pela Filmes Artísticos Nacionais/Imperial Films (A NOITE, 20/7/1946, p. 5).

¹⁰ *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929-1931 (Cineastas alemães na correnteza do Amazonas 1929-1931)* (1933), *In der grünen Hölle: Kurbefahrten durch Nordbrasilien (No inferno verde: viagens filmicas pelo Brasil setentrional)* (1937) e *The Lost Paradise (O paraíso perdido)* (1955).

Forschungsarbeit mutiger Kameraleute in den letzten Jahren einen guten Begriff machen können: Insekten aber oder exotische Kleintiere kannte man, wenn überhaupt lebendig, meist nur aus Zoologischen Gärten. Man erlebt ausgezeichnete Bilder von merkwürdigen Heuschrecken, von Kolibris; man sieht den Angriff einer Schlange auf eine Art von Eidechse: Schildkröten und Krokodile werden auch gefilmt; besonders interessant ist eine Reihe glänzender Aufnahmen von einem Faultier. Angesichts der Bilder aus dem Amazonas-Urwald wünschte man, dass das Problem der Farbenphotographie schon gelöst wäre, denn es wird natürlich nie möglich sein, diese wuchernde Pflanzenwelt im Schwarz-Weiß-Bild auch nur annähernd so eindrucksvoll zu bringen wie sie in Wirklichkeit ist. Trotz dieser Tatsache ist die Photographie von Brückner und Eichhorn ausgezeichnet gelungen. (LICHTBILD-BÜHNE, 1931)

Abschließend hebt die Notiz den geschickten Schnitt von Frau Bauer-Adamara hervor und bemerkt, dass die Musik von Hans Erdmann (1882-1942) – dem Komponisten des ersten Soundtracks von *Nosferatu*, *Symphonie der Nacht* (1922) – „interessant“, aber nicht sehr „tropisch“ war. Der Beifall des Publikums war jedoch „stark“ (LICHTBILD-BÜHNE, 1931).

Eine andere Kritik des Films war der Meinung, dass die „Menschen“ vernachlässigt wurden („Nur einmal, am Anfang, tanzen die Schwarzen ihre religiösen Rhythmen und am Ende sehen wir einige Indianer“) und dass es kein „Film voller Sensationen“ war. „Im Gegenteil, es ist eine stille Idylle, ein lebendiges Bild einer geheimnisvollen Region“ (KINEMATOGRAPH, 1931, S. 3).¹¹

Im Oktober 1931 wurde der Film in München mit einem Vortrag von Franz Eichhorn über den Tod von August Brückner (MÜNCHEN NEUESTE NACHRICHTEN, 1931) uraufgeführt und im folgenden Monat wurde in Paris eine französische Adaptation (*Symphonie de la Forêt Vierge*, 60 Min.) gezeigt. In dieser Fassung wurde die schwarze Tanzszene der deutschen Originalfassung herausgeschnitten, aber die französischen Kritiker waren nicht weniger begeistert von den Bildern und der Musik, eine Kritik, die in diesem Fall von Betove¹² unterzeichnet wurde. Die französischen Zeitschriften stuften den Film als „furchterregend“ ein, da er den Zuschauer mit Szenen der „unglaublichen“ und „abstoßenden“ Fauna des Regenwaldes in seinen Bann zu ziehen vermag (CINÉMAGAZINE, 1931, S. 78), wiesen aber darauf hin, dass das Werk neben seinem wissenschaftlichen Wert auch einen bemerkenswerten künstlerischen Wert besitze (LE LIVRE D'OR DU CINÉMA FRANÇAIS, 1931, S. 35).

¹¹ Hier soll auch erwähnt werden, dass einer der „Menschen“, die im Film zu sehen sind, Curt Nimuendajú sein soll.

¹² Pseudonym des französischen Komponisten Michel-Maurice Lévy (1883-1965).

Já conhecemos vários filmes de expedição desta região: cada um deles tem suas especialidades. Este se trata principalmente de pequenos animais. E isso é uma coisa boa, porque, graças ao incansável trabalho de pesquisa de corajosos cinegrafistas, conseguimos, nos últimos anos, ter uma boa ideia de crocodilos, hipopótamos e todos os animais grandes em geral: insetos e pequenos animais exóticos, no entanto, geralmente só eram conhecidos ao vivo, se é que o eram, em jardins zoológicos. Experimentam-se excelentes imagens de gafanhotos estranhos, de beija-flores; vê-se o ataque de uma cobra a uma espécie de lagarto: tartarugas e crocodilos são filmados; e especialmente interessante é uma série de imagens brilhantes de uma preguiça. Em vista da imagem da selva amazônica, deseja-se que o problema da fotografia colorida já tenha sido resolvido, pois é claro que nunca será possível trazer essa vida vegetal desenfreada para um quadro em preto e branco em qualquer lugar tão impressionante quanto na realidade. Apesar desse fato, a fotografia de Brückner e Eichhorn é excelente. (LICHTBILD-BÜHNE, 1931, tradução da autora)

A nota termina salientando a edição habilidosa da Sra. Bauer-Adamara, ponderando que a música de Hans Erdmann (1882-1942) – compositor da primeira trilha sonora de *Nosferatu, Sinfonia da Noite* (1922) – era “interessante”, porém, pouco “tropical”. Os aplausos da plateia, em todo caso, foram “fortes” (LICHTBILD-BÜHNE, 1931).

Outra resenha do filme considerou que os “seres humanos” foram negligenciados (“Somente uma vez, no início, os negros dançam seus ritmos religiosos, e no final vemos alguns índios”), e que não era “um filme cheio de sensações. Ao contrário, é um idílio silencioso, um quadro vívido de uma região misteriosa” (KINEMATOGRAPH, 1931, p. 3).¹¹

197

Em outubro de 1931, o filme foi exibido em Munique, contando na estreia com uma palestra de Franz Eichhorn sobre a morte de August Brückner (MÜNCHEN NEUESTE NACHRICHTEN, 1931), e, no mês seguinte, uma adaptação francesa (*Symphonie de la Forêt Vierge*, 60 min.) foi exibida em Paris. Nessa versão, a cena de dança dos negros presente na versão original alemã foi cortada, mas a crítica francesa não se mostrou menos entusiasmada com as imagens e a música, crítica esta que, nesse caso, foi assinada por Betove.¹² As revistas francesas classificaram o filme como “aterrorizante”, capaz de hipnotizar o espectador com cenas da “incrível” e “repulsiva” fauna da floresta tropical (CINÉMAZINE, 1931, p. 78),

¹¹ Aqui, vale dizer que, aparentemente, um dos “humanos” que pode ser visto no filme é Curt Nimuendajú.

¹² Pseudônimo do compositor francês Michel-Maurice Lévy (1883-1965).

Im Dezember 1932 wurde die französische Version im Broadway-Kino in Rio de Janeiro unter dem Titel *Nas florestas virgens do Amazonas (In den Urwäldern des Amazonas)* uraufgeführt. Es gibt keine Informationen über die Länge des Films oder seine Übertragung ins Portugiesische (Musik, Erzählung), aber die brasilianischen Zeitungen zeigten sich ähnlich begeistert wie die ausländischen. Der *Diário Carioca* hob die Modernität und technische Qualität des Films hervor (DIÁRIO CARIOCA, 1932a)¹³ und bewertete ihn als „schön, bewegend, elektrisierend“ (DIÁRIO CARIOCA, 1932b)¹⁴ und von „unschätzbarem kulturellem Wert“ (DIÁRIO CARIOCA, 1932c, S. 28).

Im Jahr 1934 und damit nach der von der Hitler-Regierung verhängten Zensur für alle deutschen Filmproduktionen, auch für die zuvor gedrehten, wurde der Film geschnitten, bearbeitet und bis mindestens 1942 nur noch unter seinem Zweitnamen *Die grüne Hölle* (43 Min.) gezeigt (PFORZHEIMER ANZEIGER, 1942).

Der Kulturfilm *Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)* war der erste der vielen Filme der Brüder Eichhorn,¹⁵ aber der vierte und letzte Titel in der Filmografie der Drehbuchautorin Pola Bauer-Adamara.¹⁶ Wie wir gesehen haben, betont Pola in ihrem Buch, dass sie sich mit ihrem Entschluss, die Dreharbeiten zu beenden, nicht vor ihren Mann stellen wollte. Sie wollte nur das Werk vollenden, das er idealisiert hatte und so seinem Tod mehr Bedeutung verleihen (BRÜCKNER, 1939, S. 127). Nach Ansicht von Katarine Fell,

¹³ „Es handelt sich um ein Zelluloid, das ein wahres Wunderwerk der modernen kinematografischen Technik ist; mit perfekter Ausrüstung gemacht, klingen alle Bilder, die es erfasst hat, absolut scharf; die kleinsten Details, die Linien, die am weitesten entfernten Figuren haben einen sehr klaren und kräftigen Schnitt. Der Film lohnt sich nicht nur wegen der großartigen Natur, die er zeigt, sondern auch wegen der Bewegung, der malerischen Sensation und der Neuartigkeit der Typen, Landschaften und Tiere, die er fotografiert hat. Es gibt Bilder und Figuren, die aufgrund ihrer erstaunlichen Moderne völlig neu sind.“ (DIÁRIO CARIOCA, 1932a, S. 4).

¹⁴ „Es vermittelt unserem Geist Lehren, die für die Kultur aller Brasilianer unerlässlich sind. Vor allem für Kinder ist es sehr empfehlenswert, da es lehrt, ohne zu langweilen.“ (DIÁRIO CARIOCA, 1932b, S. 4).

¹⁵ https://www.filmportal.de/person/franz-eichhorn_643081fb6c643a8875e037e866a9416

¹⁶ Die ersten beiden – *Das Zimmer mit den sieben Türen 1 – Der Schatz des Inka* (1921) und *Das Zimmer mit den sieben Türen 2 – Lebenschicksale* (1921) – wurden von Hubert Moest (1877-1953) inszeniert und produziert und gemeinsam mit dem Drehbuchautor Ernst Frank geschrieben. In dieser Produktion spielte Gerda Frey mit, eine Schauspielerin, die mit Hans Schomburgk in *Eine Weisse unter Kannibalen* (1921), einem Film mit August Brückner als Kameramann, zusammengearbeitet hatte. Es ist daher möglich, dass Paula ihren zukünftigen Ehemann während der Produktion dieses Films kennenlernte. Der dritte Film, *Die Flucht in die Ehe. Der Große Flirt* (Wiking-Film AG, 1922), wurde zusammen mit Else Schmid geschrieben und von Artur Retzbach-Erasiny dirigiert, der ebenfalls Schauspieler und Drehbuchautor war und in Paulas ersten beiden Filmen mitgewirkt hatte.

mas destacaram que, além do valor científico, a obra exibia um notável valor artístico (LE LIVRE D'OR DU CINÉMA FRANÇAIS, 1931 p. 35).

Em dezembro de 1932, a versão francesa estreou no cinema Broadway do Rio de Janeiro, com o título *Nas Florestas Virgens do Amazonas*. Não há informações sobre a duração do filme, nem sobre a sua adaptação ao português (música, narração), mas os jornais brasileiros expressaram um entusiasmo semelhante aos estrangeiros. O *Diário Carioca* destacou a modernidade e qualidade técnica do filme (DIÁRIO CARIOCA, 1932a),¹³ avaliando-o como um filme “belo, movimentado, eletrizante” (DIÁRIO CARIOCA, 1932b)¹⁴ e de “valor cultural inestimável” (DIÁRIO CARIOCA, 1932c, p. 28).

Em 1934, e, portanto, após a censura imposta pelo governo de Hitler a todas as produções cinematográficas alemãs, inclusive as que haviam sido realizadas anteriormente, o filme foi cortado, editado e continuou a ser exibido apenas com seu nome secundário *Die grüne Hölle* (43 min) até pelo menos o ano de 1942 (PFORZHEIMER ANZEIGER, 1942).

O *Kulturfilm Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)* foi o primeiro entre as dezenas de filmes realizados pelos irmãos Eichhorn,¹⁵ porém, o quarto e último título da filmografia da roteirista Pola Bauer-Adamara.¹⁶

¹³ “Trata-se de um celuloide que é uma verdadeira maravilha de técnica cinematográfica moderna; realizado com aparelhos perfeitos, todos os quadros que aprendeu soam de uma nitidez absoluta; os menores detalhes, as linhas, as figuras mais distantes têm um recorte bem lucido e vigoroso. O film vale não só pelos aspectos naturais soberbos que apresenta, como também pelo movimento, sensação pitoresca, novidade de tipos, paisagens e animais que fotografou. Há quadros e figuras que são inteiramente inéditos aqui, pelas novidades espantosas que apresenta.” (DIÁRIO CARIOCA, 1932a, p. 4)

¹⁴ “Ele impõe ao nosso espírito ensinamentos indispensáveis a cultura de todos os brasileiros. Para as crianças, sobretudo, é muito recomendável, visto que ensina sem fastigar.” (DIÁRIO CARIOCA, 1932b, p. 4)

¹⁵ https://www.filmportal.de/person/franz-eichhorn_643081fb6c643a8b75e037e866a9416

¹⁶ Os dois primeiros – *Das Zimmer mit den sieben Türen 1 – Der Schatz des Inka* (1921) (*O quarto com as sete portas 1 – O tesouro dos incas*) e *Das Zimmer mit den sieben Türen 2 – Lebensschicksale* (1921) (*O quarto com as sete portas 2 – Destinos*) – dirigidos e produzidos por Hubert

**Ein neuer ausgezeichnete
abendfüllender
Expeditions-Tonfilm!**



Cartaz do filme *Urwaldsymphonie*, 1931.
Plakat des Filmes „Urwaldsymphonie“, 1931.
Elena Welper

die einen Band über Reiseschriftstellerinnen herausgegeben hat, offenbart diese Aussage ein gemeinsames Phänomen in den Biografien dieser Frauen, die trotz eines ungewöhnlichen Werdegangs und der Teilnahme an einem modernen Verlagsmarkt an einem konservativen, „weiblichen“ Bild von sich selbst festhielten (FELL, 1998, S. 30). Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass Polas Karriere so ungewöhnlich war, wie ihre Schilderungen vermuten lassen und auch nicht darauf, dass sie an einem modernen Verlagsmarkt teilnahm, denn ihr Buch wird von Ernst Steiniger herausgegeben, der im selben Jahr die illustrierte Zeitschrift *Berlin-Rom-Tokio (Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen Beziehungen der Völker des weltpolitischen Dreiecks)*, die vom Auswärtigen Amt herausgegeben wurde, zu drucken begann.

Aus einer Veröffentlichung über deutsche Schriftsteller aus Posen geht hervor, dass Pola Brückner, deren richtiger Name Paula war, am 10. Februar 1898 in Lissa (heute Leszno) geboren wurde, das damals zum deutschen Bezirk Posen gehörte¹⁷ (SCHÄFER, 2003, S. 43). Nach dem Versailler Vertrag wurde die Provinz Posen Teil des neuen Staates Polen, was dazu führte, dass die meisten Deutschen (Juden und Christen) in dieser Gegend in andere deutsche Städte auswanderten. Es ist möglich, dass Paula unter ihnen war, denn 1921 war sie bereits in Berlin und unterschrieb ihre ersten Drehbücher als Pola Bauer-Adamara.¹⁸

Paula Augusta Neumann, Tochter des Eisenbahners Vincenz Neumann (1856) und der Auguste Emilie Maluschke (1863), beide Katholiken, heiratete 1921 Peter Paul Rade (1894-?) und 1928 August Brückner. Nach dem Tod des letzten verlieren sich die Spuren der Witwe Brückner. Zwischen 1933 und 1943 finden wir Paula Brückner in Steglitz (Friedrichsruherstr. 20 T.), und bis 1939 ist sie als Witwe und später als Schriftstellerin ausgewiesen. Am 30. Juli 1941 heiratete Paula den Geschäftsmann Alfred Riederberger (1891-1970), mit ihrem Schwager Paul Riederberger, der als Mitglied der NSDAP identifiziert wurde, als Zeuge.¹⁹

Der Mangel an biographischen Daten über Paula Brückner verhindert eine tiefere und genauere Analyse ihres Werdegangs, aber ihr Buch *Eine Frau ging in den Urwald. Schicksal einer Amazonas-Expedition* (Ernst

¹⁷ Die Stadt Lissa/Leszno lag im Bezirk Posen, an der Grenze der preußischen Provinz zu Polen und hatte jahrhundertlang den Ruf einer „Stadt der Andersgläubigen“. Im Jahr 1890 waren etwa die Hälfte der Einwohner Polen und die Hälfte Deutsche, wobei die Mehrheit der Deutschen in Lissa lebte (BACHSLEITNER, 2014).

¹⁸ Es scheint jedoch bezeichnend, dass derselbe Nachname bei einer anderen mysteriösen Figur des deutschen Films auftaucht: Olga Bauer-Adamara, Leiterin der weiblichen Abteilung des amtlichen Arbeitsnachweises für Filmdarsteller in Berlin.

¹⁹ Information bereitgestellt von Christina Rose.

Como vimos, porém, Pola destaca em seu livro que, ao decidir concluir as filmagens, ela não desejava se colocar à frente do marido. Buscava apenas concluir a obra idealizada por ele e, assim, dar mais sentido à sua morte (BRÜCKNER, 1939, p. 127). Na percepção de Katarine Fell, que organizou um volume sobre autoras de relatos de viagem, essa declaração revelaria um fenômeno comum nas biografias dessas mulheres que, apesar de uma trajetória incomum e de participarem de um mercado editorial moderno, se agarravam a uma imagem conservadora, “feminina” de si mesmas (FELL, 1998, p. 30). Não há evidências, contudo, que a trajetória de Pola tenha sido tão incomum como seu relato pode sugerir, nem que participasse de um mercado editorial moderno, tendo em vista que seu livro é publicado pela editora Ernst Steiniger, que, no mesmo ano, começou a imprimir a revista ilustrada *Berlin-Rom-Tokio* (*Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen Beziehungen der Völker des weltpolitischen Dreiecks*) (*Publicação mensal para o aprofundamento das relações culturais dos povos do triângulo da política mundial*), editada pelo Ministério das Relações Exteriores alemão.

Uma publicação sobre escritores alemães de Posen indica que Pola Brückner, cujo nome verdadeiro era Paula, nasceu em 10 de fevereiro de 1898, em Lissa (hoje Leszno), que, na época, fazia parte do distrito alemão de Posen¹⁷ (SCHÄFER, 2003, p. 43). Após o Tratado de Versalhes, a província de Posen passou para o novo Estado da Polônia, o que levou a maioria dos alemães (judeus e cristãos) dessa região a emigrar para outras cidades alemãs. É possível que Paula estivesse entre eles, tendo em vista que, em 1921, ela já se encontrava em Berlim, assinando seus primeiros roteiros como Pola Bauer-Adamara.¹⁸

Filha do ferroviário Vincenz Neumann (1856) e de Auguste Emilie Maluschke (1863), ambos católicos, Paula Augusta Neumann casou-se com Peter Paul Rade (1894-?) em 1921 e, em 1928, com August Brückner.

Moest (1877-1953), foram escritos com o roteirista Ernst Frank. Dessa produção, participou Gerda Frey, atriz que trabalhou com Hans Schomburgk em *Eine Weisse unter Kannibalen* (*Uma branca entre canibais*) (1921), filme que teve August Brückner como diretor de fotografia. É possível, portanto, que Paula tenha conhecido o futuro marido durante a produção desse filme. O terceiro filme, *Die Flucht in die Ehe. Der Große Flirt* (*A fuga no casamento. O grande flerte*) (Wiking-Film AG, 1922), foi escrito com Else Schmid e dirigido por Artur Retzbach-Erasiny, que também era ator e roteirista, tendo, inclusive, atuado nos dois primeiros filmes de Paula.

¹⁷ A cidade de Lissa/Leszno localizava-se no distrito de Posen, fronteira da província prussiana com a Polônia e, durante séculos, teve a reputação de uma “cidade de pessoas de diferentes crenças”. Em 1890, cerca de metade dos habitantes era polonesa e metade alemã, sendo que a maioria dos alemães vivia em Lissa (BACHSLEITNER, 2014).

¹⁸ Parece relevante, porém, que este mesmo sobrenome seja encontrado em outra misteriosa personagem do cinema alemão: Olga Bauer-Adamara, chefe do departamento feminino do registro oficial de trabalho para atores de cinema em Berlim (*Leiterin der weiblichen Abteilung des amtlichen Arbeitsnachweises für Filmdarsteller in Berlin*).

Steiniger Verlag, 1939), das fast ein Jahrzehnt nach der Amazonas-Erfahrung veröffentlicht wurde, lässt einige Rückschlüsse auf das Schicksal einer „neuen Frau“ im Dritten Reich zu.

Darin gibt Paula Teile des Tagebuchs ihres Mannes wieder, erwähnt aber nicht die Teilnahme der Brüder Eichhorn und einige Ungereimtheiten zwischen diesem Material, dem Film und den Texten anderer Expeditionsmitglieder verhindern, dass es für einen vollständig nicht-fiktionalen Bericht gehalten werden kann.

Es ist jedoch bezeichnend, dass eine Drehbuchautorin zehn Jahre brauchte, um ihre erste Erzählung über diese Erfahrung zu veröffentlichen und dass ihr Text Ideen aus der völkischen Tradition aufgreift, die unter den Romantikern des 19. Jahrhunderts entstanden sind und vom Nationalsozialismus genutzt wurden, um Antikapitalismus, Antisemitismus und Nationalismus zu fördern.

Obwohl der Dialog mit der völkischen Ideologie bereits in der Filmerzählung von *Urwaldsymphonie* (*Die grüne Hölle*) präsent war, finden wir ihn in Paulas Buch, das nach dem NS-Propagandafilm *Ewiger Wald* (1936) geschrieben wurde, am deutlichsten.

Darin sagt Paula Brückner, ihr Mann „wollte nicht einen Film schaffen, in dem die Fremdartigkeit zur Sensation gesteigert ist, sondern er wollte in den Bildern die Seele, er wollte diese herrliche Harmonie der Kräfte sichtbar werden lassen, die der Organismus Urwald bildet – trotz des unaufhörlichen Kampfes aller Tiere und Pflanzen, die in ihm zu einer Einheit zusammengeschlossen sind“ (BRÜCKNER, 1939, S. 10). Inspiriert von „Urbanen Symphonien“ – einem Subgenre des experimentellen Kinos, das versucht, das städtische Leben in einem cinepoetischen Format festzuhalten (SANTOS, 2014) – wollte Paula „einen Blick auf die wunderbare Gemeinschaft des Lebens in diesem Naturphänomen, das wir Urwald nennen, werfen“:

Der Wald mit allem, was in ihm lebt, ist ein Organismus, eine einheitliche Schöpfung der Natur, die keiner Hilfe von außen bedarf, um zu leben, die jeder Gefahr zu begegnen weiß. Aus sich selbst gebärt der Urwald die Kräfte, die ihn erhalten. Viel stärkere Feinde gibt es für ihn als den Menschen, Insekten, die ihn zerstören, Schlinggewächse, die ihn zu überwuchern drohen – er aber vermag nach geheimnisvollem Besetzen das Gleichgewicht der Kräfte aufrechtzuerhalten, in denen seine Allmacht sichtbar wird. (BRÜCKNER, 1939, S. 10)

Obwohl Paula den Amazonas-Regenwald nicht für „vergleichbar mit einem europäischen Wald“ (BRÜCKNER, 1939, S. 11-12) hielt, war er wie dieser auch „ewig, Herr über die Zeit und Herr über den Raum“:

Após a morte deste, os rastros da viúva Brückner tornam-se escassos. Entre 1933 e 1943 encontramos Paula Brückner residindo em Steglitz (*Friedrichsruherstr. 20 T.*), sendo que até 1939 ela é identificada como viúva e posteriormente como escritora. Em 30 julho de 1941, Paula se casa com o empresário Alfred Riederberger (1891-1970), tendo como testemunha o seu cunhado Paul Riederberger, identificado como membro do partido nazista.¹⁹

A falta de dados biográficos sobre Paula Brückner impede uma análise mais profunda e precisa de sua trajetória, mas seu livro *Eine Frau ging in den Urwald. Schicksal einer Amazonas Expedition (Uma mulher adentrou a floresta primitiva. Destino de uma expedição ao Amazonas)* (Editora Ernst Steiniger, 1939), publicado quase uma década após a experiência amazônica, nos permite alguma inferência sobre o destino de uma “nova mulher” no Terceiro Reich.

Nele, Paula reproduz partes do que seria o diário de seu marido, mas não menciona a participação dos irmãos Eichhorn, e algumas inconsistências entre esse material, o filme e textos de outros membros da expedição impedem que o livro seja visto como um registro inteiramente não ficcional.

Parece significativo, no entanto, que uma roteirista tenha levado dez anos para publicar sua primeira narrativa sobre a experiência, e que seu texto explicita ideias da tradição *völkisch*, que surgiu entre os românticos do século 19 e foi utilizado pelo nacional-socialismo para promover o anticapitalismo, o antissemitismo e o nacionalismo.

Embora o diálogo com a ideologia *völkisch* já estivesse presente na narrativa fílmica de *Urwaldsymphonie (Die grüne Hölle)*, é no livro de Paula, escrito após o filme de propaganda nazista *Ewiger Wald (Floresta eterna)* (1936), que o encontramos de forma mais explícita.

Nele, Paula Brückner conta que seu marido “não queria criar um filme no qual a estranheza fosse a mais alta emoção, mas queria tornar a alma visível nas imagens, queria tornar visível esta maravilhosa harmonia de forças que o organismo da floresta primitiva forma – apesar da luta incessante de todos os animais e plantas que estão unidos nela para formar uma unidade” (BRÜCKNER, 1939, p.10, tradução da autora). Inspirada pelas “Sinfonias Urbanas” – subgênero do cinema experimental que procurava registrar a vida urbana em um formato cine-poético (SANTOS, 2014) –, Paula procurou realizar “um olhar sobre a maravilhosa comunidade de vida deste fenômeno natural que chamamos de floresta primitiva”:

¹⁹ Informação fornecida por Christina Rose.

Er ist größer als Gott! Gott ist gut, er wohnt in der Pracht der Kirchen; in demütiger Verzückung beugt der Brasilianer vor seinen Bildnissen, vor dem Kreuz und vor dem sanft lächelnden Bildnis der gnadenreichen Mutter das Knie. Aber der Urwald ist böse, Gott mag ihn einst auch geschaffen haben, aber er wandte sein Antlitz von ihm, und der Wald wurde stärker als er. (BRÜCKNER, 1939, S. 9)

Augusts Tod war der Beweis dafür, dass auch der „zivilisierte Europäer“ den „geheimnisvollen Kräften des ewigen Waldes“ unterworfen war:

Auch das Feuer ist nicht stärker als der Urwald, es erstickt in seinen Sümpfen, und aus der mit Asche gedüngten Erde wächst er mit vermehrter Gewalt. Nur indem er sich seinem Besetzen beugt, kann der Mensch sein Leben im Urwald verbringen wie das Tier. So tun es die Indianer, die Eingeborenen. (BRÜCKNER, 1939, S. 11)

Dort musste die „europäische Empfindlichkeit“ aufgegeben werden (BRÜCKNER, 1939, S. 13), denn obwohl es ein „furchtbares Schauspiel“ war, „zu sehen, mit welcher Grausamkeit die Vaqueiros das Strafgericht an den Krokodilen vollziehen“ (BRÜCKNER, 1939, S. 19), „was uns zunächst als Grausamkeit erschien, ist vielleicht nur der Beweis für das Vorhandensein einer Ordnung, der alle Lebewesen unterstellt sind, ohne sie zu kennen“ (BRÜCKNER, 1939, S. 28):

Ich dachte darüber nach, wie der gefreiten Lebenstätigkeit in den Tropen, dem ewigen Treiben und Wachsen und der ununterbrochenen Fruchtbarkeit Vernichtungskräfte gegenüberstehen und doch das Gleichgewicht in der Natur bewahren. Auch der Mensch ist in dieses Kräftespiel einbezogen, ohne daß es ihm zum Bewusstsein kommt und gewiß ist die Grausamkeit, mit der die Brasilianer gegen die Krokodile vorgehen, der Bluttausch, der sie bei dem Schlachten überkommt, so daß sie ohne Maß und Hemmung ihrem Vernichtungswerk sich hingeben, ebenso notwendig für die Erhaltung dieses Gleichgewichtes, für das wir überall in der Natur die wunderbarsten Beispiele sahen, wie der Mörderinstinkt der Piranhas. Möglicherweise wäre schon in einem Jahrzehnt das Werk der Menschen auf Marajó vernichtet und sie selbst verdrängt, wenn der grenzenlosen Vermehrung der Krokodile nicht ihre Vernichtung durch die Vaqueiros Einhalt geböte. (BRÜCKNER, 1939, S. 28)

Die hier wiedergegebenen Passagen erschöpfen nicht das Repertoire an politischen Botschaften, die in Paulas Buch enthalten sind, aber sie heben einige der kulturellen Grundsätze des Nationalsozialismus hervor,

A floresta, com tudo o que nela vive, é um organismo, uma criação unificada da natureza que não precisa da ajuda do exterior para sobreviver, que sabe como contrariar todos os perigos. A floresta dá à luz as forças que a sustentam. Tem inimigos muito mais fortes do que o homem, insetos que a destroem, trepadeiras que ameaçam crescer demais – mas, após misteriosas ocupações, consegue manter o equilíbrio de forças em que a sua onnipotência se torna visível. (BRÜCKNER, 1939, p. 10, tradução da autora)

Apesar de Paula não considerar a floresta amazônica “comparável a uma floresta europeia” (BRÜCKNER, 1939, p. 11-12), tal como esta, ela também era “eterna, senhora do tempo e senhora do espaço”.

Ela é maior que Deus! Deus é bom, ele habita no esplendor das igrejas. Em humilde adoração, o brasileiro se curva de joelhos diante de suas imagens, diante da cruz e da sorridente Mãe misericordiosa, mas a selva é maligna. Deus pode tê-la criado uma vez, mas virou o rosto para longe dela, e a floresta se tornou mais forte do que Ele. (BRÜCKNER, 1939, p. 9, tradução da autora)

A morte de August era a prova de que mesmo o “civilizado europeu” estaria sujeito aos “misteriosos poderes da floresta eterna”:

Nem o fogo é mais forte que a floresta primitiva, que o sufoca em seus pântanos, e da terra fertilizada com cinzas cresce com mais violência. Somente fazendo reverência a seus ocupantes o homem pode passar a vida na floresta primitiva, como um animal. Isso é o que os índios, os nativos, fazem. (BRÜCKNER, 1939, p. 11, tradução da autora)

205

Ali, as “sensibilidades europeias” deveriam ser abandonadas (BRÜCKNER, 1939, p. 13), pois, embora fosse um “espetáculo terrível” assistir “à crueldade com que os vaqueiros executam sua punição sobre os crocodilos” (BRÜCKNER, 1939, p. 19), aquilo que, a princípio, parecia ser crueldade “talvez seja apenas uma prova da existência de uma ordem à qual todos os seres vivos se encontram sujeitos sem o saber” (BRÜCKNER, 1939, p. 28, tradução da autora):

Pensei em como a atividade vital que flui livremente nos trópicos, a eterna atividade de crescimento e a fertilidade ininterrupta são combatidas com forças destrutivas que, no entanto, mantêm o equilíbrio da natureza. O homem também está envolvido neste jogo de forças sem se aperceber, e a ferocidade com que os brasileiros fingem lutar contra os crocodilos, a sede de sangue que os domina durante a matança, de modo a que se dediquem à sua obra de destruição sem medida nem contenção, é

die in ihrer Erzählung erkundet wurden, wie die Ablehnung des orthodoxen Christentums, die Naturalisierung der Vernichtung und die Verherrlichung „deutscher“ Tugenden (Treue, Kampf und Selbstaufopferung).

Paulas Werdegang verweist jedoch nicht auf die mütterliche Frau, die das Ideal der NS-Frau definierte, sondern auf verschiedene Ausdrucksformen der „neuen Frau“ in der Weimarer Republik (JOCHEN, 2015) und regt zu einer tieferen Untersuchung ihrer Biografie an, die sicherlich einen Beitrag zur Geschichte der Frauen im Kino leisten wird.

certamente tão necessária para a preservação desse equilíbrio, que vemos exemplos maravilhosos por toda a parte na natureza, como o instinto assassino das piranhas. É possível que, dentro de uma década, o trabalho do povo de Marajó tivesse sido destruído, e eles próprios tivessem sido deslocados, se o aumento ilimitado da quantidade de crocodilos não tivesse sido interrompido com sua destruição pelos vaqueiros. (BRÜCKNER, 1939, p. 28, tradução da autora)

As passagens aqui reproduzidas não esgotam o repertório de mensagens políticas contidas no livro de Paula, mas evidenciam alguns dos princípios culturais do nacional-socialismo que foram explorados em sua narrativa, como, por exemplo, a rejeição ao cristianismo ortodoxo, a naturalização do extermínio e a exaltação das virtudes “alemãs” (lealdade, luta e autossacrifício).

A trajetória de Paula, porém, não aponta para a mulher maternal que definiu o ideal da mulher nazista, mas para diferentes expressões da “nova mulher” na República de Weimar (JOCHEN, 2015) e inspira um estudo mais profundo sobre sua biografia, o que certamente contribuirá para a história das mulheres no cinema.