

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O DOCLISBOA | NA COMPANHIA DE WILLIAM GREAVES
21 de outubro de 2025

Lost Boundaries / 1949

Um filme de ALFRED L. WERKER

Realização: Alfred L. Werker / *Argumento:* Eugene Ling, Virginia Shaler, a partir de uma adaptação de Charles Palmer do artigo de William L. White «Document of a New Hampshire Family», com diálogos adicionais de Ormonde Dekay Jr. e Maxime Furlaud / *Direção de fotografia:* William Miller / *Direção de arte:* Herbert Andrews / *Música:* Louis Applebaum / *Montagem:* Angelo Ross / *Interpretação:* Beatrice Pearson (Marcia Carter), Mel Ferrer (Dr. Scott Mason Carter), Susan Douglas Rubes (Shelly Carter), Robert A. Dunn (Reverendo John Taylor), Richard Hylton (Howard «Howie» Carter), Grace Coppin (Sra Mitchell), Carleton Carpenter (Andy), Seth Arnold (Clint Adams), Wendell Holmes (Sr. Morris Mitchell), Parker Fennelly (Alvin Tupper), Ralph Riggs (Loren Tucker), William Greaves (Arthur «Art» Cooper), Rai Sanders (Dr. Jesse Pridham), Leigh Whipper (o contínuo), Morton Stevens (Dr. Walter Brackett), Maurice Ellis (Dr. Cashman), Alexander Campbell (Sr. Bigelow), Royal Beal (Detetive Staples), Canada Lee (tenente «Dixie» Thompson).

Produção: Louis De Rochemont / *Produtoras:* Louis De Rochemont Associates, RD-DR Productions / *Cópia:* DCP, em preto e branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 99 minutos / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.*

O realizador Alfred L. Werker, normalmente dedicado a filmes de série B, tem alguns clássicos de sua autoria, como o drama histórico **The House of Rothschild**, de 1934, que foi nomeado ao para o Óscar de Melhor Filme; **The Adventures of Sherlock Holmes**, o filme que popularizou a frase «Elementar, meu caro Watson», com Basil Rathbone e Nigel Bruce, estreado em 1939; e o *noir* que ganhou o Prémio Especial do Júri no Festival de Locarno, **He Walked by Night**, de 1948. Além destes exemplos, **Lost Boundaries** também se destaca na sua filmografia pelo radicalismo do gesto enquanto «problem picture» que lida com problemas sociais ligados ao racismo nos Estados Unidos (como mais tarde os filmes de Stanley Kramer) e foi galardoado com o Prémio de Melhor Argumento no Festival de Cannes.

Estes «problem pictures» surgem no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, numa altura em que Hollywood produz vários filmes que reavaliam a relação dos Estados Unidos com o racismo imbuído no país, a segregação racial e os problemas éticos e humanos que daí advinham – 1949 foi um ano particularmente frutífero na produção de filmes desta estirpe, como **Home of the Brave** (realizado por Mark Robson, sobre os danos psicológicos causados pela guerra e as forças destruidoras do racismo), **Intruder in the Dust** (realizado por Clarence Brown, sobre um homem negro injustamente acusado e o homem branco que tenta provar a sua inocência), ou **Pinky** (realizado por Elia Kazan e produzido por Darryl F. Zanuck). Este último (ou, mais tarde, **Imitation of Life** de Douglas Sirk) tem em comum com **Lost Boundaries** o facto de tocar num

tema tabu do cinema e da sociedade, a ideia de «passing» ou «passar por», ou seja, a escolha mefistofélica de uma pessoa negra que, pela claridade da sua pele, pode escolher atravessar «the color line» e passar por pessoa branca, beneficiando assim de um tratamento que não seja dominado pelo racismo e tingido de discriminação.

Segundo Judith E. Smith, em *Visions of Belonging*, estes filmes foram produzidos após o sucesso, em 1947, de filmes que exploravam o tema do antisemitismo (como **Gentleman's Agreement**, um filme de Elia Kazan onde Gregory Peck finge ser judeu para escrever um artigo, ou **Crossfire**, de Edward Dmytryk). Compõe-se, assim, um contexto em que se começam a fazer esforços no sentido de levar ao grande ecrã discussões sobre raça e representações mais complexas de afro-americanos do que até então – normalmente evitadas de condescendência e estereótipos com conotações raciais. É desta forma que surgem, alguns de forma independente (**Lost Boundaries** foi financiado independentemente por Louis De Rochemont depois do estúdio MGM se afastar do projeto), filmes como os acima mencionados. Tal como em **Gentleman's Agreement**, há uma propensão para histórias onde há uma estrutura de «troca de papéis» naquelas que foram as primeiras tentativas de mostrar personagens negros enquanto pessoas comuns que tentaram quebrar as convenções da segregação.

É esta premissa que leva à exploração do tema de «passing», associado à segregação racial que ainda se espelhava na sociedade, desde os tempos de Jim Crow, num falso «separados, mas iguais» que relegava as pessoas negras para as margens da sociedade. Há ainda, nesta altura, a questão da «one drop rule» (um conceito social e legal que surge com o fim da escravatura), a regra de que bastaria uma «gota» de sangue afro-americano para a pessoa ser considerada parte dessa comunidade, relegando a pessoa para o lado marginalizado do binómio branco/negro.

Este filme – que conta com William Greaves num papel secundário relevante como o melhor amigo negro do jovem Howard e onde o futuro realizador também se destaca pelos seus dotes de músico e cantor – é uma adaptação ao grande ecrã de uma história real. **Lost Boundaries** renomeia-os Carter, mas foi a família Johnson que viveu esta história, sendo que os pais «passaram por» brancos e filhos foram criados com essa certeza. Estas linhas divisórias eram mais fáceis de ultrapassar para pessoas de cor mais clara (o colorismo tem uma longa história e não apenas na comunidade afro-americana) e, quando os Johnson se mudaram para a cidade de Keene, em New Hampshire, em 1939, simplesmente viveram sem nunca divulgar as suas origens. Como não era possível determinar que não eram brancos, poderam usufruir dos privilégios de não serem discriminados.

«For me, the movies are like a machine that generates empathy» é uma frase famosa do crítico de cinema americano Roger Ebert que funciona é aplicável ao contexto de **Lost Boundaries**. Por um lado, o filme deu aso a reações como as de Bosley Crowther, crítico do *The New York Times* na época, que remetiam para o quanto comovente era ver no grande ecrã esta exposição da crueldade de tabus raciais. Contudo, é um filme que também levou vários críticos da comunidade afro-americana a denunciar a forma como sinalizava a manutenção de um *status quo* em vez de fomentar algum progresso – tendo o filme falhado, enfim, na sua tentativa de criação de empatia. As críticas começaram desde logo pelo elenco. Mel Ferrer e Beatrice Pearson (bem como os atores que protagonizariam os filhos, Richard Hylton e Susan Douglas Rubes) eram pessoas brancas, o que leva a que a ideia da impossibilidade de determinar a ancestralidade das personagens seja equiparada, no final, a assimilar-se como se fosse branco. O realizador comentou que a escolha se

deveu ao facto de que se tivessem sido atores negros a ilusão ter-se-ia quebrado – comentário que levanta, desde logo, considerações face à ignorância deste acerca da diversidade da comunidade negra. O filme levanta ainda questões em relação à forma como o Dr. Carter, no filme, é perspetivado pelos diferentes médicos séniores de dois hospitais. O médico negro do «*Southern hospital*» (código para um hospital segregado, que seria para pessoas apenas da comunidade negra) discrimina Scott Carter por ele não ser *suficientemente* negro, sendo que o médico do «*northern hospital*» onde Carter acabará por praticar medicina lhe oferece o consultório que era do pai mesmo depois de saber que Carter está «*passing*». Há vários outros exemplos ao longo do filme (as personagens negras que aconselham Carter a «*passar*», o detetive da polícia que apresenta a vida da comunidade como sendo cercada de horrores), mas um exemplo final sintomático é a forma como a descoberta do perfil racial da família é tratado como um segredo sujo que é perdoado pela comunidade através de um apelo à mera tolerância e não a uma visão de igualdade. Quando Carter diz aos filhos que eles nunca serão diferentes ou que não haverá razão para não prosseguirem as suas vidas enquanto pessoas brancas, há aqui uma narrativa que não passa por idealizar a abolição de discriminação racial. O filme termina, como diz Judith E. Smith, enquadrando a realidade da história dos Carter/Johnson enquanto «*a largely triumphant tale of white assimilation*». A única nota do filme que contraria a cena na igreja – que inclui a repetição do número 519 e da reafirmação de Carter como o «*nosso*» médico (é dado espaço nos bancos à família Carter) e do apelo à tolerância – é Shelley, a filha, a sair sozinha da igreja (acompanhada por um cão preto, como tinha sido vista na sequência em que termina com o namorado branco), num plano que remete para o seu isolamento e a sua vergonha, porque sente (*sabe?*) que não será realmente aceite naquela sociedade, não da maneira como tinha sido até então.

O que este filme consegue fazer, como outros filmes sobre o mesmo tema de indeterminação racial (sendo **Passing**, de Rebecca Hall, de 2021, um dos exemplos mais recentes a trazer o tema a discussão), é apontar o dedo a esta noção de privilégio racial e ser um exemplo que fomenta a discussão de como o cinema pode tornar os problemas raciais visíveis. Apesar da forma como falha nalguns aspetos, a verdade é que as coisas que foram colocadas no ecrã eram normas sociais que não tinham ainda sido contestadas e representadas desta maneira e a existência de um filme como **Lost Boundaries** foi uma forma de perfurar o *status quo* com ideias que tentavam, pelo menos, seguir um caminho progressista. Mesmo que, no final, a experiência do Dr. Johnson tenha sido a de que as coisas não tinham avançado realmente. Pelo menos, não ainda.

Ana Cabral Martins