

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA  
JOÃO BOTELHO – OS FILMES SÃO HISTÓRIAS, O CINEMA É A MANEIRA DE AS  
FILMAR  
16 de setembro de 2022

## A CORTE DO NORTE / 2009

um filme de João Botelho

**Realização:** João Botelho / **Argumento:** João Botelho, a partir de um argumento original de José Álvaro Morais baseado em *A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luís / **Direcção de Fotografia:** João Ribeiro / **Direcção Artística:** Catarina Amaro / **Som:** Francisco Veloso / **Montagem:** João Braz / **Interpretação:** Ana Moreira (Sissi – Rosalina – Emília de Sousa – Águeda – Rosamunde), Ricardo Aibéo (João Sanha), Rogério Samora (João de Barros), Custódia Galego (Leopoldina), Lígia Roque (Margot), Laura Soveral (D. Matilde), João Ricardo (Gaspar de Barros), Marcello Urgeghe (Tristão), Margarida Vila-Nova (Leopoldina), António Pedro Cerdeira (Lopo), Graciano Dias (Francisco), Diana Costa e Silva (Alice aos 30 anos), Rita Blanco (D. Antónia), Fernanda Borsatti (Alice aos 81 anos), Rui Morrison (médico), Virgílio Castelo (Almeida Garrett), etc.

**Produção:** Animatógrafo II – Filmes do Fundo / **Produtores:** António da Cunha Telles e Pandora da Cunha Telles / **Cópia:** DCP, colorida, 127 minutos / **Estreia:** Amoreiras e El Corte Inglés, a 19 de Março de 2009.

---

A adaptação para cinema de **A Corte do Norte** foi um projecto muito caro a José Álvaro Morais, que nele trabalhou, ao que parece bastante desenvolvidamente, mas sem ter tido tempo para o concretizar. Dalgum modo, é portanto um projecto recebido por João Botelho em legado, um legado reconhecido dentro do próprio filme e, num gesto que é como um fecho de círculo, devolvido (mais do que apenas “dedicado”) ao cineasta de **O Bobo**. Como se também significasse: este é um filme de João Botelho oferecido a José Álvaro Morais. E não podia ser de outra maneira.

É interessante que esta passagem, esta circularidade, sirva de prólogo a um filme que, como **A Corte do Norte**, lida de maneira essencial com os temas da passagem e da transmissão, dos legados e das heranças, e o faz pondo em cena uma espécie de grande círculo narrativo, onde cada ponto está sempre em contacto com todos os outros. Podíamos descrever **A Corte do Norte** como uma investigação (em sentido poético mais do que jornalístico, ou seja, sem procurar forçosamente uma “conclusão”) sobre uma mitologia familiar nascida do mistério das suas origens, ou do momento em que um acontecimento traumático (o que aconteceu a Rosalina nos penhascos?) se estabeleceu como ponto decisivo na formação de uma origem mitológica. Em certas alturas, sobretudo em cenas com a descendente “contemporânea” (Rosamund) de Rosalina, vem-nos ao espírito a lembrança de um filme como **Citizen Kane**. Em fracções de segunda rejeitamo-la, tão disparatada ela imediatamente parece. Mas logo a seguir, e não porque Botelho “cite” seja o que for (se neste filme há “citações” elas vêm da pintura, eventualmente da música, não necessariamente do cinema), damos

por nós a pensar em como **A Corte do Norte** faz ecoar o espírito daqueles tão característicos “melodramas sombrios” dos “forties” americanos, cheios de casas e de famílias dominadas por fantasmas e efeitos de espelho, assombradas, em muitos exemplos famosos, por *retratos*, por imagens que são o veículo do prolongamento do passado no presente. Em **A Corte do Norte** não há nenhum retrato que exerça esse tipo de dominação (a não ser que aceitemos que Rosalina é o “retrato vivo” de Sissi, ou vice-versa, ou que todas as personagens de Ana Moreira são o retrato uma das outras), mas há um *relato*. Um relato difuso, inconclusivo, elíptico (outra vez, o que aconteceu a Rosalina nos penhascos?), que tem o condão de “abafar” outros relatos (a história de Emília de Sousa) e determinar, como uma pequena mancha cuja razão se esqueceu, a história e a memória das mulheres (Águeda, Rosamund) e dos homens (Tristão das Damas, João de Barros) que lhe sucederam. De resto, se virmos Rosamund como elemento central na condução do processo pelo qual as peças escondidas de todo este puzzle narrativo vão sendo reveladas (mas é uma boa pergunta: ela “recebe” a história ou é “projectada” por ela?), é grande a tentação de dizer que esse processo, nos seus meandros associativos e alusivos, segue a lógica de um inquérito psicanalítico, justamente o princípio estruturante de tantos desses “melodramas sombrios” (os forties foram, em Hollywood, a “década da psicanálise”) que dissemos que **A Corte do Norte** nos fazia lembrar. Não quer dizer que em **A Corte do Norte** haja “psicanálise” (a não ser neste sentido, ou seja, como “metáfora” do seu desenvolvimento narrativo), mas isto, por sua vez, não quer dizer que o processo não conduza a uma conclusão “catártica” e libertadora: há algo de estranhamente reconfortante na descrição, em “off”, no final, da sua vida futura (casou, teve filhas, divorciou-se – uma “vida normal”, em suma).

Mas ainda o “legado”. Rosamund tem que aclarar o relato da sua família, no fundo o seu relato, mas mais ainda tem que o aceitar e, sobretudo, aprender a viver com ele. Nesta perspectiva **A Corte do Norte** é um filme sobre “o que fazer” com a história que se recebe. Ou com a História, com H grande. Na precisão, digamos, “sociológica” (aspas porque a propósito de cinema esta expressão é quase sempre um palavrão) com que as diferentes épocas são descritas o filme não deixa de integrar um “eco” constante da história da sociedade portuguesa entre meados do século XIX e meados do século XX que se torna fundamental a partir do momento em que toda a narrativa, ou pelo menos os seus dramas fulcrais, têm raiz em expectativas de “classe”, tema obviamente “agustiniano” (e de resto, a associação entre Rosalina e Sissi corresponde a uma espécie de “intersecção” entre a História e a pequena história).

Mergulhando nessa história, **A Corte do Norte** pode filmá-la como um “museu imaginário”, o museu daquela família, transformada em imagens. Os objectos, as relíquias, os adereços, as “épocas”, são integrados numa estrutura totalmente artificiosa (os enquadramentos, os desenhos das sombras e da luz, os “tableaux” de que João Botelho tanto gosta desde sempre), que avança e é comentada pelos artifícios: a pintura e a música, mas muito especialmente o teatro e o próprio cinema. É uma maneira, o cinema, de Botelho fazer o reconhecimento do diálogo com Manoel de Oliveira (o **Amor de Perdição**, quase citado, e como um “filme no filme”, nos planos do funeral marítimo de Francisco); mas é, sobretudo, uma forma de lançar a viagem (de Rosamund e do espectador) pela **Corte do Norte** como um “son(h)o”, povoado por fantasmas de novo trazidos à vida, que só o cinema permite.

Luís Miguel Oliveira