

***A Corte do Norte* – do livro ao filme**

The Northern Court – from book to film

Maria do Rosário Lupi Bello
Universidade Aberta
rosario@uab.pt

Data de receção: 31-10-2022

Data de aceitação: 9-11-2022

Resumo

João Botelho adaptou ao ecrã o livro *A Corte do Norte* (1987) de Agustina Bessa-Luís, cujo argumento tinha previamente sido elaborado por José Álvaro de Moraes, realizando o filme em 2008. A história baseia-se na vida da famosa actriz de teatro do século XIX Emília das Neves e sobrepõe simbolicamente várias gerações de mulheres entre 1860 e 1960, criando relações implícitas e explícitas entre elas e desenvolvendo-se em torno de uma morte misteriosa. Com a ilha da Madeira como cenário, a paisagem assume um importante papel ao nível do significado, acentuando o sentido de mistério que perpassa ao longo de todo o filme. A sobreposição de diversos planos temporais, a correspondente identificação entre as várias personagens femininas e o peso do texto literário atribuem à obra fílmica um tom universal e onírico, pese embora a base histórica que a sustenta. Tal como a Bessa-Luís, também a Botelho interessou representar o lugar da mulher no mundo, tanto nas suas implicações sociais e políticas quanto nas que se prendem com a sua dimensão de mistério.

Palavras-Chave: *A Corte do Norte* – João Botelho – adaptação fílmica

Abstract

In 2008, João Botelho adapted to the screen the book *A Corte do Norte/The Northern Court* (1987) by Agustina Bessa-Luís, whose argument had previously been composed by José Álvaro de Moraes. The story is based on the life of the famous 19th century theatre actress Emília das Neves and symbolically overlaps several generations of women between 1860 and 1960, creating implicit and explicit relationships among them, developed around a mysterious death. With the Island of Madeira as a backdrop, the landscape constitutes an

important element of meaning, increasing the sense of mystery that runs through the entire film. The overlapping of several temporal planes, the correspondent identification between different female characters and the weight of the literary text gives the work a universal and dreamlike tone, despite the historical basis that sustains it. Like Bessa-Luís, Botelho is interested in portraying the social and political implications of a woman's place in the world and capturing its dimension of mystery.

Keywords: *The Northern Court* – João Botelho – Film adaptation

Foi o realizador José Álvaro Morais (1943-2004) o primeiro a desejar transformar em imagens fílmicas a obra de Agustina Bessa-Luís. Porém, a vida não permitiu que levasse a bom termo esse projecto, sendo o seu colega João Botelho, desafiado pelo produtor António da Cunha Telles, quem veio a pegar no argumento já delineado, de forma a completá-lo e dar-lhe vida – esta a razão da dedicatória visível nas primeiras imagens do filme, realizado em 2008.

O romance *A Corte do Norte*, de 1987, é, a vários títulos, profundamente agustiniano: a sua intriga está ancorada nas ligações entre gerações, o protagonismo é quase exclusivamente das mulheres, as personagens femininas aliam força e dimensão enigmática, os diálogos, por vezes crus e populares, estão frequentemente permeados de frases de pendor metafórico e aforístico – entre outros aspectos menos salientes mas não menos relevantes. Por outro lado, a influência camiliana é também evidente, não apenas na riqueza, depuração e versatilidade da linguagem torrencial, mas também no enredo, que é complexo e descontínuo, entrecruzando diversos planos temporais que exigem do leitor uma profunda atenção à dimensão cronológica em que se encontra. Ao mesmo tempo, tais ligações são estabelecidas de forma relativamente rápida, por vezes mesmo de difícil percepção, com o propósito de colocar o leitor diante do que importa: a personagem e o seu enquadramento, o “acontecimento” humano enquanto facto “pensável” e ultimamente misterioso, que estabelece com o ambiente, com a sociedade, com a paisagem – ou não se definisse a própria escritora como “produto da sua região”, Amarante –, múltiplas relações de teor sobretudo existencial e reflexivo, sem que algumas das suas implicações psicológicas e sociais deixem de estar presentes.

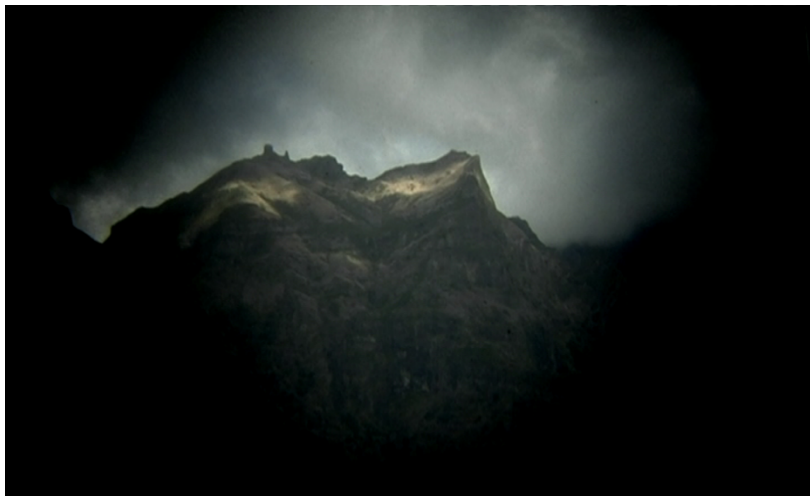
O que terá levado João Botelho – que, em 2022, é lembrado na Cinemateca Portuguesa, com uma retrospectiva sobre a sua obra – a adaptar ao cinema o romance de Agustina Bessa-Luís *A corte do Norte*?

Valerá a pena lembrar que das oito adaptações de livros de Agustina ao cinema, esta é a única que não foi realizada por Manoel de Oliveira. Não menos significativo é constatar que João Botelho sempre foi um “filho” dilecto do “mestre” e um dos poucos realizadores portugueses que explicitamente afirma a sua admiração e a sua filiação ao “Senhor” Oliveira. E fá-lo não deixando de dialogar com a sua obra: como afirma Luís Miguel Oliveira na “Folha da Cinemateca”, a propósito deste filme: “O Amor de Perdição [é] quase citado, como um “filme no filme”, nos planos do funeral marítimo de Francisco”.

Botelho declara: “mesmo tendo feito muitos filmes sobre diferentes épocas históricas nunca fiz um único filme de ‘época’, são todos, têm todos a marca do dia em que os filmei” (Botelho 2022: 24); na verdade, *A Corte do Norte* – cuja intriga decorre na Madeira e se inspira na figura real de Emília das Neves, a primeira grande vedeta feminina do teatro português, descoberta por Almeida Garrett, e que aqui surge como Emília de Sousa – é mais um relato sobre os mistérios que envolvem várias gerações de mulheres entre 1860 e 1960 do que um filme (ou, antes disso, um romance) “histórico”. Interessou a Agustina, tal como a Botelho, viajar através do tempo “fotografando” os eventos que interligam várias mulheres e aqueles que com elas se relacionam, em particular através desse traumático e enigmático evento do desaparecimento de Rosalina (que fora, antes do casamento, a conhecida atriz Emília de Sousa), a mulher tida por sócia da famosa Sissi – a qual vivera algum tempo na Madeira: fugiu? Morreu? Suicidou-se?

O desaparecimento de Rosalina e o espectro do seu eventual suicídio contagiam toda a narrativa com a inevitabilidade do elemento trágico da existência humana, com a energia telúrica de uma dimensão escondida, mas sempre presente, mesmo nos momentos mais banais ou quotidianos, nas cenas familiares ou nas intrigas de alcova. E Botelho sabe fazer “funcionar” esse elemento disruptivo de modo profundamente imagético, atribuindo à paisagem insular uma força atraente e ameaçadora, simultaneamente bela e inquietante. As fragas e os penedos – belos mas vertiginosos –, o mar – sereno ou revoltado – e o céu – limpo ou borrascoso – ganham no filme o estatuto de personagens, lado a lado com as figuras centrais que sustentam a acção. José Álvaro Morais terá dito que Portugal é um país de “gente presa na paisagem”, já que “agarra as pessoas com tanta força mas ao mesmo tempo lhes dá vontade de fugir”. Neste filme a paisagem é

indubitavelmente presença que fascina e atrai, ao mesmo tempo que gera medo e vontade de lhe escapar.



Paisagem inicial

Se os temas da transmissão e da herança, da passagem geracional e dos respectivos legados são sem dúvida caros à escritora, também o realizador demonstra prestar-lhes atenção, trazendo-os para o foco central da narrativa fílmica. Bernardo Pinto de Almeida, que considera João Botelho como “o cineasta do grito”¹, ou seja, do irrepresentável, afirma mesmo que a família é um eixo essencial para a compreensão do universo autoral de Botelho, antes de mais como “espaço de resistência à troca imparável da mercadoria e, mais geralmente, à violência do mundo” (Botelho 2022: 153). E acrescenta:

O microcosmos essencial da família – mundo fechado mas apesar de tudo organizado pelo fluxo dos sentimentos e dos princípios e alimentado pela intensidade dos afectos – opõe-se ao macrocosmos do social, do mundano, do fútil, do linguajar ruidoso e sem verdade profunda [...]” (Botelho 2022: 154).

¹ Referimo-nos ao texto “Cineasta do grito”, incluído no catálogo organizado em 2022 acerca do cineasta na Cinemateca, intitulado João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar, pp. 145-164.

Da tensão entre mundanidade e afecto genuíno, futilidade e moralidade, ruído e silêncio, é feito este filme sobre mulheres e laços familiares, que transforma o texto em “vertigem”, em “presença insistente”, segundo o mesmo Pinto de Almeida (Botelho 2022: 150), fazendo das palavras coisa material e corpórea (tanto nos diálogos como nas vozes *off*) e do texto, no seu conjunto, personagem. Entre as palavras e a música, outros sons, as imagens, as figuras humanas e os elementos físicos da paisagem estabelece-se um diálogo do indizível, que o próprio texto estrutura.

[...] a- invasão do texto sobre o domínio da imagem [denota] desde logo o modo como Botelho entende o cinema: não tanto como coleção de imagens mas como rebatimento recíproco e sistemático da imagem sobre o texto, como articulação permanente de dois planos que não se justapõem nem se confrontam – como por exemplo acontece com o som e a imagem em Godard –, mas que mutuamente se iluminam e se inscrevem (Botelho 2022: 150).

Tal insistente interferência do texto colabora para um sentimento de recorrente desconstrução temporal, que imprime ao filme uma conotação onírica. Para Pinto de Almeida a palavra em si é sentida, no cinema de Botelho, como elemento suspeito e estranho, que só a possibilidade de um texto prévio (poema, excerto de romance ou de teatro) pode reenquadrar. Neste sentido, fazer um filme assente no romance agustiniano é uma clara estratégia de significação e validação do poder da palavra.

O filme apresenta-nos, na abertura, os elementos fulcrais que o estruturam: um livro, *A corte do Norte*, de Agustina Bessa-Luís (onde se pode ler a dedicatória “do João” a José Álvaro Morais), um rosto – o de Ana Moreira, que desempenha um conjunto diverso de personagens, as várias protagonistas femininas: Rosalina, Sissi, Emília de Sousa, Rosamunde, Águeda –, uma cortina encarnada atrás de um busto real – elemento dramático tão caro a Botelho – e uma montanha atravessada por sombras de nuvens que deslizam no céu empurradas pelo vento, anunciando tempestade.



Ana Moreira como Rosalina

Em *off* ouve-se Maria João Cruz: “Oiçam a minha voz e não se percam – porque aqui se trata de um enigma e dos seus ornamentos”. E rebenta a sonoridade melodiosa de uma cantora de ópera que interpreta Verdi. Ficamos a saber que Sissi, a imperatriz Elisabeth, que desembarcara na Madeira em 1860 e que já “vinha precedida de uma lenda endiabrada”, tinha predilecção por Verdi, em particular pela *Traviata*, e admirava também a *Dama das Camélias*, cujo enredo muito se liga ao que iremos assistir – ou não fosse Rosalina, aliás Emília, mulher mundana proveniente do *bas-fond* artístico, tornada baronesa pelo casamento aristocrático. Após uma camiliana e curta cena no convés do navio que transporta a imperatriz, o corte fílmico remete-nos à actualidade, com a presença de Rosamunde ao colo do pai, João de Barros (Rogério Samora), desejosa de saber mais sobre o mistério da sua trisavó Rosalina, enquanto a mãe Margot (Lígia Roque) borda ao lado dos dois, admoestando a filha a deixar o “enigma” de lado.

Pouco depois Rosamunde admira a pintura de Caravaggio *Judite e Holofernes*, lamentando não ser (ela própria) homem... novo corte transporta-nos num rapidíssimo *flashback* para o tempo de Rosalina, que suspira de forma idêntica junto do mesmo quadro – símbolo evidente de uma reversão dos tradicionais papéis sociais, já que o acto de Judite assassinando Holofernes adormecido remete para a inesperada fragilidade masculina. Uma cena de baile galante dá-nos

depois a conhecer Sissi, que desdenha Rosalina, a recente Baronesa da Madalena do Mar, a qual vemos no plano seguinte enquanto ainda Emília de Sousa, a cortar hortênsias.

O filme prossegue neste processo de identificação entre diferentes figuras e nesse entrecruzar de diversos planos temporais que não escondem o artifício da arte, um pouco ao estilo de *O Dia do Desespero* (1992) de Manoel de Oliveira. Para o cineasta que afirma que “Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar”², este seu filme é indubitavelmente também cinema, testemunhando como uma certa forma de filmar – neste caso, usando a estratégia da sobreposição temporal – pode conseguir a proeza de secundarizar, senão mesmo anular, o tempo histórico, remetendo o seu conteúdo para a dimensão transtemporal da universalidade. Assim, Rosalina é também Emília, é tanto a atriz de origem humilde como a senhora de “alta roda”, é simultaneamente a artista de talento e a mulher frívola e mundana, é afirmativa e insegura, snob e atormentada. Na complexidade da(s) sua(s) personagem(ns) escondem-se atributos e características, virtudes e defeitos, prazeres e angústias de teor universal, neste caso atribuídos à condição feminina, na diversidade das suas situações concretas.

A Agustina Bessa-Luís não era indiferente a questão de classe. Mas esse vector de análise não se ficava pelo estritamente social, tinha implicações mais fundas, que também neste romance se encontram e que João Botelho soube aproveitar e tratar. Sobretudo, tais implicações não ficam reduzidas à questão sentimental e amorosa que domina os romances folhetinescos. Afinal de contas, “quando alguém se atira ao mar, isso levanta variadas hipóteses” – e o amor pode não ser a hipótese mais plausível; não será antes “o gosto envergonhado do sublime?” (Bessa-Luís 1996: 274). Não será o drama de Rosalina-Emília mais profundo do que a incompreensão de classe a que se vê sujeita?

A Botelho interessa mais, como frequentemente afirma, “a ideia da representação da coisa [do que] a coisa” (Botelho 2022: 30); as razões e as formas que estas assumem e que levam ao drama e ao conflito (seja ele de classe ou de outra natureza) são para ele mais significativas do que os próprios eventos por elas causados. Também aqui se verifica uma comunhão com Agustina, de cuja obra Pedro Mexia diz ser “pensamento em movimento”. Ambos se deleitam na reflexão, na perspectivação variada do que acontece, na consideração

² Este é o título do catálogo que a Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema editou a propósito da retrospectiva da sua obra, como acima se indica.

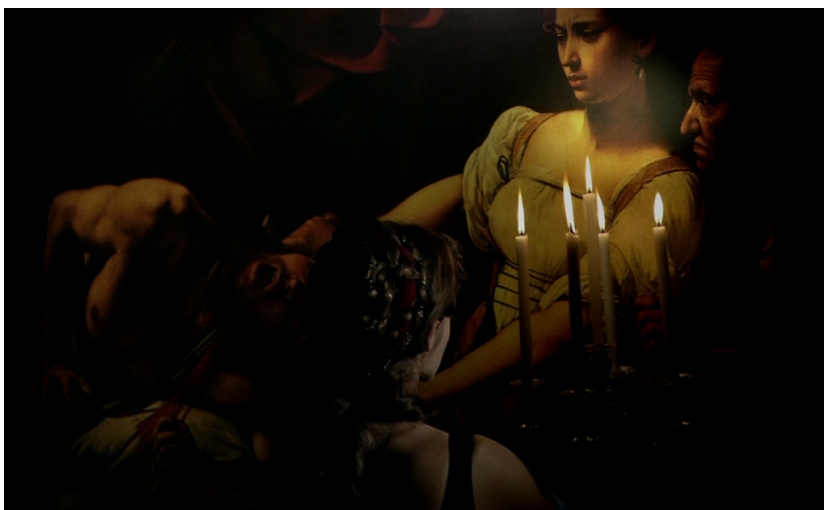
das implicações dos factos mais do que nos eventos em si mesmos. Se para a escritora, como sempre defende Mexia, as personagens são quase alibis, mero pretexto para poder pensar e dar a ver o pensamento, também Botelho – que se assume como realizador de um cinema do tempo e não do movimento – admite que Portugal é um país mais da contemplação do que da acção, mais da visão do que do acontecimento. À maneira camiliana, ambos gostam de inspirar-se em figuras históricas, para poderem depois “desconstruí-las”. Mas Camilo fazia-o mantendo-se na esfera e no peso dos factos; Agustina e Botelho fazem-no transformando as personagens em pensamento visível, observável. Talvez por isso a escrita de Agustina seja, como defende Álvaro Manuel Machado (Machado 2008: 28), “muito mais plástica do que musical”, pois que o seu desejo é dar visibilidade concreta ao pensamento, processo que o cinema, pela sua própria ontologia, tão facilmente consegue potenciar. O filme *A Corte do Norte* desenrola-se, de facto, como a exploração de uma grande questão de fundo – a situação da mulher no mundo, a sua relação com os homens, a sua real ou aparente independência, o seu efectivo poder, o seu drama interior, o seu desejo e o seu desengano – numa palavra, o seu enigma.

É sabido, como lembra Maria do Carmo Mendes (2015: 190), que Agustina Bessa-Luís procurou exprimir-se na pintura antes da literatura e que foi o reconhecimento de não ser aí inultrapassável que a atirou para a arte da palavra. Talvez por isso mesmo ela não seja a romancista “típica”, atraída pelo fluxo imparável do tempo que se faz “ver” no acontecimento, origem da mudança e filho do devir, mas antes se caracterize, como defende Machado, por uma “escrita plástica”, que procura captar os índices sensíveis do real, metamorfoseados pela arte. Nesta medida, adaptar ao cinema um romance como *A Corte do Norte* é procurar dar resposta a um desejo implícito na própria tessitura do texto narrativo.

Assim, as palavras, profundamente ecrásticas, que descrevem, no texto de Agustina (1996: 52-53), o sentimento de Rosalina perante a pintura de Caravaggio, “pedem” a sua concretização perceptual, e é a ela que Botelho, cineasta do *chiaroscuro*, irá responder.

No entanto, havia um facto que operava a divisão entre a mulher submissa e a mulher soberana. Rosalina podia partir dum momento de risco exclusivo, na sua infância, e daí tirar o rumor que nela se transformaria em cólera e grito admiráveis. Tentava recuperar a cena na memória: era em casa dos Cossart num dia de recepção. O primeiro salão estava cheio de gente, e os tectos de gesso pintado

de verde e ouro pareciam derramar uma sombra tétrica. Havia grandes quadros com motivos bíblicos: Judite e Holofernes, sumptuosos, ele dormindo, apresentando a garganta nua, ela com um asfixiante sorriso em que a criança se alcançava ainda. Rosalina ficou a olhar, pasmada, um pouco envergonhada de surpreender tamanho segredo. Porque Judite não ia matar um tirano, tendo para isso a aprovação da tribo inteira. Ia destruir a primeira obra da criação; ia excluir o homem da terra, cortando-lhe a cabeça com um prazer superficial e brilhante. Atrás dela, a criada abria já o pano de rás onde cairia aquela testa tão bela, tão ocupada pela estratégia da guerra, e tão infeliz na sua solidão (Bessa-Luís 1996: 52-53).



Rosalina observa o quadro de Caravaggio



Adiante o quadro ganha vida real, com a identificação de Rosalina

Tal como em outras obras de Bessa-Luís, também aqui “um quadro se converte em presença obsidiante na vida de uma personagem” (Mendes 2015: 198): “O objectivo era chegar a um acto tão violento, que por terrível repusesse as coisas como eram”. Como bem explica Maria do Carmo Mendes, Rosalina projecta no quadro “toda a sua vida e o desejo de retaliação contra a incompreensão que também a atingiu”. O texto literário é claro: “Rosalina, Boal, da Corte do Norte, sempre fora relacionada com coisas e objectos, como a pintura de Judite e Holofernes, no preciso momento de saciedade e de vingança” (Bessa-Luís 1996: 238).

Ao mesmo tempo, Rosalina quase sente pena de Holofernes, apetece-lhe “acordá-lo do seu sono, arrastá-lo para fora do seu sonho de conquista e de glória”. Mas apercebe-se da força de Judite, da sua intenção inabalável de matar Holofernes. E é nessa mulher simbólica, Judite, ou melhor, na relação que com ela estabelecem as “versões” femininas da mesma mulher, Emília e Rosalina, que as duas se encontram. “Ambas se aliavam naquele desejo sem esperança que o crime desplumava como uma ave morta. Todas as ilusões do mundo caíam no momento em que a criada recolhia a cabeça decepada do herói filisteu. Era a degolação presumida no acto castrador” (Bessa-Luís

1996: 53). A mulher agustiniana não é dada a sonhos e ilusões, e, embora se reconheça nas outras mulheres, não se alia a elas, preferindo travar a sua luta de moto próprio.

Sophia de Mello Breyner Andresen, contemporânea e amiga de Agustina Bessa-Luís, afirmou certa vez: “Para Agustina a arte é um desejo de posse; para mim uma busca de salvação”³. Na distância que Agustina instaura entre ela própria (ou o seu leitor) e o mundo criado é detectável este elemento, frequentemente através da ironia e de algum sarcasmo, como se necessitasse de se afastar das coisas para as poder olhar e fazer suas, convidando o leitor a idêntica posição. Botelho parece partilhar com Agustina esta ironia existencial, que o faz simultaneamente destrar e valorizar o drama humano, criando em relação a ele uma distância de observação. Em ambos se identifica algo de político, uma forma de diagnóstico implícito que atravessa a obra, fazendo dela o território de uma verificação, ou de uma exemplificação, ou de um testemunho de ordem estética. É sabido que também Sophia defendia que “a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia”⁴. Porém, como fica claro na própria enunciação, para Sophia esse trajecto em direcção à justiça, à política, é mais consequência do que causa. Na criação literária de Agustina, e nas próprias figuras que a romancista compõe, parece haver, tal como na obra fílmica de Botelho, uma razão primeira, a necessidade de construção de um mundo alternativo que traga maior justeza e justiça ao universo existente, em particular ao lugar que nele ocupa a mulher.

À preocupação de Agustina quis responder João Botelho, não tanto para fornecer respostas quanto para melhor inquietar e perturbar o espectador⁵, levantando novas questões. Numa obra de explícita fidelidade ao texto de origem (apesar dos inevitáveis cortes e alterações, das reformulações da ordem cronológica e das elipses), na qual a palavra agustiniana é preservada e tornada matéria, lado a lado com a

³ Esta frase surge no curto vídeo apresentado durante o programa televisivo “Câmara Clara” sobre Agustina Bessa-Luís em 2009, tendo como convidados Inês Pedrosa e Pedro Mexia.

⁴ Palavras ditas em 11 de julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a Livro Sexto.) em *Obra Poética I* (pp 7-9)

⁵ Afirma Botelho (2022: 24): “Não na vida, mas no cinema gosto mais da inquietação do que da consolação, de dúvidas do que de certezas e de perguntas, porque as respostas são de Nós e não de Eu”.

imagem e a música, o enigma permanece intocado, mas o olhar é assumido pelo realizador. Afinal de contas, ouvimos no final (e são palavras do cineasta, ditas por uma voz *off* feminina) que Rosamunde, a jovem moderna que gostaria de ser homem e que não pensava constituir família,

casou-se com o filho de um ministro do ditador Salazar, que era um dândi que nunca fez nada de útil na vida. Separou-se ao fim de poucos anos de um casamento infeliz, e ficou com três filhas. Uma delas era extraordinariamente parecida com a trisavó Rosalina de Barros ou Baronesa da Madalena do Mar ou Boal-de-Cheiro, ou Cabrita, ou com Emília de Sousa, a grande actriz (Bessa-Luís 1996: 276).

Nem a mais “burguesa” traição ao humano (nos) permite escapar à sublimidade do mistério, que tudo gera e envolve; por isso a “cena” repete-se, já que, como diz Agustina, “A cena é a vida, se vivemos”.

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2010): *Obra Poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho.
- Bessa-Luís, Agustina (1996): *A Corte do Norte*. 2ª edição, Lisboa, Guimarães Editores.
- Botelho, João & Rodrigues, António (org.) (2022): *João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Leão, Isabel Ponce de (org.) (2008): *Estudos Agustínianos*. Prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Lima, Isabel Pires de et al (coord.) (2017): *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís, s/l*, Fundação Eng. António de Almeida.
- Machado, Álvaro Manuel (2008): “Agustina: sagração e enigma da palavra”, Isabel Ponce de Leão (org.), *Estudos Agustínianos*. Prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Mendes, Maria do Carmo (2015): “Quadros na ficção: Agustina e a pintura”, Isabel Ponce de Leão & Sérgio Lira (coord.), *Cultura XXI. Ensaios*, Porto, Labirinto de Letras, pp. 189-214.

Filmografia

João Botelho, *A Corte do Norte* (2008). Portugal; cor; 122 mns.