

# A TELENÓVELA *OS OSSOS DO BARÃO*

*Os ossos do Barão*, parte importante da história da teledramaturgia brasileira, volta à TV, com produção do SBT<sup>1</sup>, e recoloca a discussão sobre a importância das mudanças de linguagem introduzidas no gênero, na década de 70, por dramaturgo da estatura de Jorge Andrade

Jorge Andrade chega à televisão num período de grandes mudanças no veículo, quando os dramaturgos egressos de um teatro em agonia passam a ter atuação fundamental na experimentação de novos caminhos na teledramaturgia. Seu repertório, de 1973 a 1983, inclui sete telenovelas, um caso especial, um filme para TV, dois teleteatros, dois telecontos e um teleromance. Sua trajetória na televisão é uma história de dificuldades de adaptação, encantos, desencantos, euforia, enfartes, luta com a censura, sucesso e desencontros. Aqui, trataremos de alguns aspectos da telenovela **Os ossos do Barão**.

**Os ossos do Barão**, escrita para a TV Globo em 1973, foi a primeira incursão do autor no veículo, e tem origem na fusão de duas peças teatrais de Jorge Andrade, as quais tiveram muito sucesso de público na primeira metade dos anos 60: **A escada e Os ossos do Barão**.

A peça teatral **Os ossos do Barão** (1962), constituiu o maior sucesso da histó-

ria do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, com mais de 500 apresentações, mais de 125 mil espectadores e quase dois anos em cartaz. Datada de dezembro de 1962, estreou a 08 de março de 1963<sup>2</sup>, foi publicada em 1964 pela editora Brasiliense e, depois de São Paulo, foi para o Teatro Ginástico, no Rio, em 1965. Esta primeira e única comédia do dramaturgo inspirou-se em um dos muitos casos narrados pelo avô de Helena de Almeida Prado, sua esposa, e incorporou igualmente a vivência rural do próprio autor:

“Imagine, Jorge, que um italiano que morava no Brás, comprou uma casa que foi

## A AUTORA

### Catarina Sant’Anna

Professora Doutora do Departamento de Ensino e Organização Escolar do Instituto de Educação da Universidade Federal do Mato Grosso, especialista na obra teatral e televisiva de Jorge Andrade.

1. Adaptação de Walter George Durst, baseada nas obras de teledramaturgia de Jorge Andrade **Os ossos do Barão** e **Ninho da serpente**; com direção de Antônio Abujamra, tem no elenco: Rubens de Falco, Juca de Oliveira, Othon Bastos, Cleide Yáconis, Ana Paula Arósio, entre outros. (N.E.)
2. A montagem de 1963 teve a direção de Maurice Vaneau, cenários e figurinos de Marie-Claire Vaneau e o seguinte elenco: Otello Zelloni (Egisto), Lélia Abramo (Bianca), Maurício Nabuco (Martino), Rubens de Falco (Miguel Camargo), Cleide Yáconis (Verônica), Aracy Balabanian (Izabel), Áurea Campos (Elisa), Hedy Toledo (Copeira), Dina Lisboa (Ismália), Marina Freire (Clélia), Lélia Surian (Lucrecia) e Sílvio Rocha (Alfredo).

de uma baronesa e descobriu no quintal a capela dos antepassados do Barão. Sabe o que ele fez? Vendeu os ossos a quilo. Então você acha que isto é gente que se apresenta (...)', mas essa comédia é profundamente relacionada com a minha vida na fazenda com os italianos"<sup>3</sup>.

---

**A peça apresenta o mundo quatrocentão paulista pela perspectiva do colono italiano que enriqueceu, tornando-se industrial após longo trabalho na lavoura de café. Representa o último dos quatro ciclos econômicos da história paulista retratados na dramaturgia do autor até 1969.**

---

A obra focaliza o orgulho de casta e demais preconceitos da classe social, falida em 1929, através do cômico leve e de situações armadas de tal modo contemporizador, que tornam suportáveis e mesmo agradáveis todas as críticas, devido ao tom geral de conciliação entre as facções sociais em jogo: a nova classe em ascensão e a velha aristocracia decadente selam seus respectivos interesses através do casamento de dois jovens unidos pelo amor. Esta fórmula, muito bem recebida no teatro, é que seria levada à televisão, com igual sucesso, dez anos depois.

A peça teatral **A escada** (1960) constituiu a primeira produção do autor a incorporar os dados ganhos com a vivência do casamento com Helena de Almeida Prado, quando a nobiliarquia paulista entra em seus textos. Trata-se também da primeira peça pro-

priamente urbana do ciclo (se não considerarmos **As colunas do templo**, de 1952, não publicada), enfocando um caso de inadaptação crônica de um aristocrata rural decadente ao espaço da cidade:

*"Pois o avô de Helena descendia de uma baronesa que foi dona do Brás inteiro. E, durante 19 anos, ele tocou uma demanda para botar para fora toda a população do Brás, porque o Brás pertencia à família. As filhas lhe lembravam: 'Papai, o Brás tem milhões de pessoas morando, tem prédios, tem igrejas, tem cemitério. Aquelas pessoas já são donas'. E ele ripostava: 'Mas as terras pertenceram ao Barão não-sei-o-quê. Eu sou descendente direto, portanto... Eu não mandei ninguém fazer prédio no Brás, o Brás me pertence'. Foi daí que nasceu A escada"*<sup>4</sup>.

Nasce nesta peça o fenômeno da metalinguagem na obra do autor, com a criação de Vicente, personagem dramaturgo, jornalista, que manterá uma conflituosa relação com este mundo dos barões, oscilando entre um apego afetivo e um distanciamento crítico condizente com sua formação intelectual. Este personagem é levado à televisão, nesta primeira novela, e surgirá na maioria das obras televisivas do autor. **A escada** é uma obra popular, de fácil compreensão e empatia, como provou o sucesso de sua encenação no TBC em 1961, com direção de Flávio Rangel e assistência de Stênio Garcia<sup>5</sup>. Foi assistida por mais de 30 mil espectadores em cinco meses.

No Rio, foi representada em fins de 1963, no Teatro do Rio, dirigida por Ivan de

3. ANDRADE, Jorge. *As confissões de Jorge Andrade*. **Boletim Inacen**. Rio de Janeiro, 30/04/1984. Segunda parte, p.18.

4. ANDRADE, Jorge. *op. cit.*, p.18.

5. **A escada**, cenários de Cyro Del Nero, maquiagem de Leontj Tymoszanko e o seguinte elenco: Luís Linhares (Antenor), Cármen Silva (Amélia), Cleide Yáconnis (Maria Clara), Míriam Mehler (Zilda), Nilda Maria (Lourdes), Elíseo Albuquerque (Francisco), Maria Célia Camargo (Noêmia), Gianfrancesco Guarnieri (Ricardo), Nathália Timberg (Helena Fausta), Lécio Laurelli (Sérgio), Juca de Oliveira (Vicente), Ruthinéa de Moraes (Isabel), Stênio Garcia (Omar), Flávio Migliaccio (Juca), Homero Capozzi (Industrial), Noel Silva (Homem), José Egídio (Vendeiro), Cuberos Netto (Oficial de Justiça) e Leda Maria (Marlene).

Albuquerque, sob os auspícios do Serviço de Teatros da Secretaria de Educação e Cultura do então Estado da Guanabara, com igual sucesso de público, quando Rubens Correa ganhou um Molière como ator e Jorge Andrade como autor.

Jorge, no entanto, considerou como o melhor espetáculo aquele realizado em Lisboa, em 1965, com excelente cenografia de Lucien Donnat e direção, muito elogiada, de Henriette Morineau. Jorge Andrade foi convidado oficialmente e recebeu inúmeras homenagens no país, detalhe nada desprezível, considerando-se a visão da História do Brasil contida na peça e o momento político vivido pelo governo português na época, com sua autoridade e hegemonia contestadas pela eclosão da luta armada, nacionalista, em suas colônias africanas.

---

**A escada, além de integrar a novela *Os ossos do Barão*, em 1973, na Globo, seria matéria de outra novela intitulada *Longa despedida*, para a TV Bandeirantes, em 1982, como prova a existência de sinopses, estudos de personagens, a redação de seis capítulos e um estudo contendo “um histórico jornalístico que fundamenta a novela”<sup>6</sup>.**

---

Nele Jorge Andrade escreve: “A novela terá um interesse primordialmente jornalístico, porque gira em torno de um tema que está sendo debatido no mundo inteiro: 1982 foi determinado pela ONU o ano da pessoa idosa”. Justifica a atualidade do tema com uma

longa exposição de dados estatísticos sobre a população idosa no planeta e sobre os problemas daí decorrentes, com perspectivas para o século XXI.

O autor propõe ainda dois aspectos dignos de nota: a abordagem do problema da imigração judia, até ali inédito em televisão, segundo afirma, através do amor entre uma jovem não judia e um filho de judeus, que criaria sério problema religioso e de tradição, refletindo muito bem valores que os jovens brasileiros ou judeus não aceitam mais, em sua opinião; e uma proposta de metalinguagem: “Sala de Vicente. Telefonema da **Bandeirantes**. O chamado para escrever uma novela” (esboço do cap. 7 da novela); “Deve chegar um momento em que o telespectador deverá compreender que, como personagem, Vicente está escrevendo a novela a que ele, espectador, está assistindo” (sinopse das personagens)<sup>7</sup>.

## A ADAPTAÇÃO PARA A TV

A novela **Os ossos do Barão**<sup>8</sup> estreou na **Globo**, numa segunda-feira, dia 08-10-1973, às 22 horas (na época, horário reservado a experimentações), como a segunda novela em cores no Brasil, sucedendo a **O Bem Amado**, de Dias Gomes.

O texto original conta com 121 capítulos, de 22-23 páginas cada um, totalizando cerca de 2.700 páginas. A fusão das peças teatrais não parece ter apresentado grandes dificuldades: a peça-eixo, o dorso da trama

6. ANDRADE, Jorge. Pasta de originais de televisão. Acervo particular de Helena de Almeida Prado.

7. *Idem. Ibidem.*

8 Direção de Regis Cardoso, produção de Mariano Gatti, cenários de Paulo Dunlop e o seguinte elenco: José Wilker (Martino), Paulo Gracindo (Antenor), Carmen Silva (Amélia), Renata Sorrah (Lourdes), Paulo Gonçalves (Carlino), Raquel Martins (Rosa), Neusa Amaral (Maria Clara), Bibi Vogel (Lavínia), Leonardo Vilar (Miguel), João Carlos Barroso (Ricardo), Sandra Bréa (Zilda), Gracindo Júnior (Omar), Henriqueta Briebe (Lucrécia), Susy Kirly (Clélia), Elza Gomes (Ismália), Maria Luíza Castelli (Verônica), Dina Sfat (Isabel), Lima Duarte (Egisto), Edney Giovenazzi (Vicente), Ruth de Souza (Elisa), José Augusto Branco (Luigi).



Leonardo Villar e Cleide Yáconis.

é **Os ossos do Barão**, com poucas alterações, enquanto que **A escada** funciona como ramificação, apresentando igualmente pequenos ajustes para propiciar a fusão. O ponto de interseção para o entroncamento básico das duas obras foi criado com a substituição do personagem Francisco, o filho predileto de Antenor, em **A escada**, por Miguel, o falido neto do Barão que pleiteia a compra da capela em **Os ossos**. Desse modo, ficam interligados os dois espaços fundamentais da obra: de um lado, o velho edifício em Higienópolis a abrigar o lado economicamente empobrecido da história (todos os descendentes diretos do famoso Barão paulista); e do outro, o casarão de Campos Elíseos, em que reside o ex-colono italiano do Barão, e onde estão todos os pertences tão desejados e lembrados pelos descendentes daquele nobre, inclusive a capela com os seus ossos.

Em decorrência dessa fusão, surge uma das mais extraordinárias duplas de personagens da dramaturgia da televisão: passam a contracenar o arrogante e preconceituoso velho Antenor (Paulo Gracindo), zeloso e orgulhoso de quatro séculos de história e tradição, o maior emblema do passado no teatro de Jorge Andrade, e o não menos arrogante imigrante italiano Egisto Ghirotto

(Lima Duarte), industrial e ex-colono do café, afirmação de mudança e progresso, de abertura ao novo, ao devir. São força e contra-força dramáticas em tenso equilíbrio prestes a se romper durante toda a novela, atração e repulsão poderosas, num jogo astuto em que ambas as personagens tornam-se ainda mais grandiosas e não se rendem, intocáveis, graças ao velho expediente do nome falso, com o qual o autor consegue preservar o perfil dos protagonistas: Egisto passa por um “Fernão Guimarães”, e se torna amigo do velho aristocrata que, manhoso em sua empáfia, desconfia do estratagema mas mantém o jogo até as últimas consequências, produzindo cenas inesquecíveis para os espectadores e dignas de uma antologia da telenovela.

---

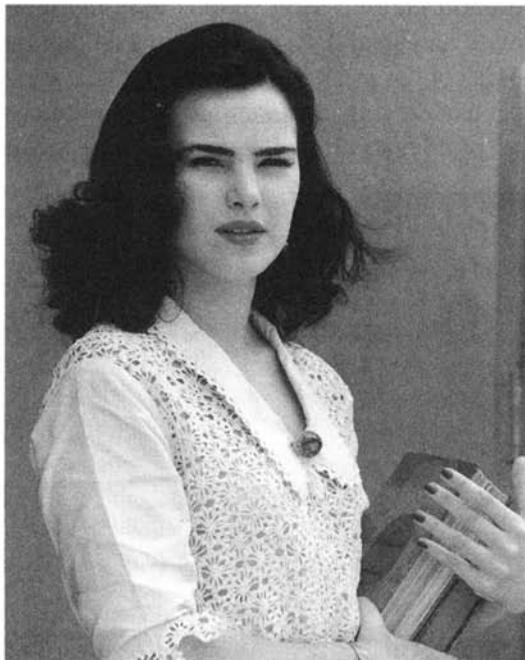
**A extensão da narrativa televisiva proporcionou ao autor o prazer de dilatar suas sintéticas peças em um leque maior de possibilidades dramáticas, dando densidade maior ao par romântico (Martino e Isabel) de *Os ossos*, ou desenvolvendo igualmente personagens de *A escada*, como Omar, Zilda, Lourdes, o zelador do prédio, Amélia, para os quais são criadas inúmeras situações novas e até famílias novas de personagens para com eles contracenar.**

---

O recurso do retardamento da ação principal (o arquitetado casamento do filho do imigrante com a neta do Barão) se vale da inserção de cenas relativas ao mundo de **A escada**, ou seja, dos dramas envolvendo a ida dos velhos Antenor e Amélia para um asilo, que só se resolve também no final da telenovela. Sendo assim, temos duas obras cuidadosamente ampliadas, correndo ora paralelas, ora interpenetradas, garantindo com isso quase

nenhum “vazio” de ação (quando as novelas costumam dar a impressão de que não andam). A dinâmica da fusão possibilitou um resultado que acreditamos comparável com aquele do processo de escrita a quatro (ou mais) mãos, que só surgiria dez anos depois na **Globo** (com a novela das oito, **Partido alto**, em 1984), para agilizar a produção do texto.

Francisco C. Inácio/Divulgação-SBT



Ana Paula Arósio é a apaixonada Isabel.

## METALINGUAGEM

Jorge Andrade tenta levar para a televisão um recurso estilístico que no teatro lhe rendera suas melhores obras, tanto estética quanto ideologicamente; iniciativa que nos parece pioneira, pois a outra ocorrência de que temos notícia em telenovela refere-se à polêmica **Espelho mágico** em 1977, para às 20h, na **Globo**, de Lauro César Muniz, amigo do autor. A auto-referenciali-

dade da narrativa em **Os ossos do Barão** atinge quase 18% do total dos capítulos, ou seja, 21 capítulos entre os 121 da novela; se considerarmos sob a mesma rubrica não somente as críticas ao gênero telenovela, como também as decodificações da peça **O sumidouro**, referências à sua “arte poética” e à sua escrita jornalística, o número de capítulos afetados sobe para 45, representando uma intervenção de Jorge Andrade-autor em 37% dos capítulos da novela.

---

**A ousadia plasmada no script, entretanto, nem sempre chegou à tela, sendo podada pelo então diretor de criação da Globo, Daniel Filho, o que prova uma resistência ao antiilusionismo neste tipo de ficção, senão da parte do público, pelo menos da parte da emissora.**

---

Quanto às críticas ao gênero, temos uma cena de família diante da TV que, se levada ao ar, poderia decerto provocar uma revolução na telenovela, ou um simples mal-estar e queda no IBOPE – a última hipótese talvez explique o corte da cena pela censura global (Memorando CGP-DC/835/73 de 30-08-73). Vejamos parte do trecho: “*SALA APTO DE MIGUEL. NOITE. (Miguel e Verônica estão sentados no sofá, iluminados pela luz da televisão. Não vemos o vídeo, mas a expressão deles é de enfado e incredulidade). Verônica: Esta novela é absolutamente idiota. [...] Imagine se existem situações assim na vida de todo dia. [...] o que me espanta é a burrice dos personagens. A verdade é tão evidente e ninguém percebe. Miguel: Se percebem, acaba a novela. Verônica: Não! Não tenho mais saúde para agüentar isto. (Verônica desliga a televisão)*”<sup>9</sup>.

9. ANDRADE, Jorge. **Originais da telenovela Os ossos do Barão**. Cap.8, cena 19, p.17-18.

Eis duas referências a aspectos da trama de **Os ossos**: “casamento perfeito, só em final de romance ou de novela idiota” (cap. 105) e “quem ouve contar pensa que é trama de novela” (cap. 93). Há até mesmo, no cap. 93, antecipações da temática de **O grito**, a novela do ano seguinte que de certo o autor já estava planejando e pesquisando para a **Globo**.

Durante o curso da novela, o personagem-dramaturgo Vicente elabora uma peça teatral, discutindo-a passo a passo com todos – sua temática, título, construção, mensagem, pesquisa em documentos históricos, sua contribuição para o teatro brasileiro etc. À medida que vai elaborando-a, vai tecendo articulações com a trama que se desenrola em **Os ossos**, e termina por incorporar a peça à novela de TV que está escrevendo, a qual é justamente **Os ossos do Barão**.

---

**Trata-se da decodificação de *O sumidouro*, peça teatral de 1969, inédita em palco até agora, que questiona um capítulo da História do Brasil e vai mais fundo, pondo em questão os próprios fundamentos da História como ciência (a visão da História seria comprometida, porque escrita pelos vencedores).**

---

Isto ocorre nos capítulos 11, 54 e 81, nos quais, além disso, o autor se aproveita para divulgar sua poética teatral e tecer críticas ao teatro do momento – “teatro é crônica viva da História”; e através da personagem Fernão Dias ele pode “explicar o homem moderno e vice-versa”, fazer teatro não é “ficar pelado no palco, gratuitamente” etc.

Sua “arte poética”, entretanto, é melhor explicitada quando apresenta a gênese da peça **A escada**, que integrou a composição da telenovela **Os ossos do Barão**. O personagem Vicente, profundamente afeta-

do pelos dramas do prédio (o mundo de Antenor e demais descendentes falidos do Barão), ou seja, de sua família, resolve escrever sobre isso, levando esses problemas para o palco a fim de se libertar dos mesmos. Desse modo, nos capítulos 8, 11, 12, vemos toda a trajetória resumida do nascimento da vocação teatral do próprio Jorge Andrade: a resolução de escrever sobre a própria família (seria válido? teria um interesse universal?), os preconceitos da família para com os artistas, seres marginais; a perspectiva de vingança, tanto ao fazer públicos os problemas do clã, quanto ao conseguir



Rubens de Falco interpreta Cândido, banqueiro e patriarca da família Caldas Penteado.

sucesso com isso e ser respeitado justamente como artista; os conflitos internos do próprio “eu”, (teria o “direito de usar a própria dor?”), sua conceituação sobre o papel e a condição de dramaturgo: “registrar o homem no tempo e no espaço”, como um jornalista ou um historiador; viver observando

os outros sem cessar, mesmo porque é “no fundo nos outros que nos encontramos”, encerrar a criação, “um trabalho como outro qualquer”.

Ainda com respeito a este aspecto de desvelamento do próprio fazer artístico, temos no final da telenovela a exibição inteira de um poema de Jorge Andrade acerca de sua vida e obra, o mesmo que é citado pela personagem Vicente em **Rastro atrás** (peça metalingüística de 1966), que se encontra estampado na abertura do volume **Marta, a árvore e o relógio** e encerra seu romance autobiográfico, **Labirinto**. Fala de um menino nascendo, crescendo, observando, sonhando, sofrendo, humilhado e enfim libertado, em estrofes com referências às dez peças teatrais do “ciclo de **Marta**”.

---

**Até mesmo a vida jornalística do dramaturgo, que se sustentou algum tempo como repórter e redator das revistas Visão e Realidade – sobretudo após sua desistência do teatro e antes de abraçar a televisão (fins de 60 e inícios de 70), comparece na telenovela.**

---

Quanto ao recurso da “novela dentro da novela”, ocupa aproximadamente 18% do total da obra, ocorrendo nos seguintes capítulos: 39, 44, 53, 55, 56, 88, 89, 93, 96, 100, 103, 104, 107 e 108 (com gancho), 112 e 113 (com gancho), 114, 118, 119 e 121: Vicente escreve a novela, oferece-a à **Globo**, o projeto é aprovado, a família teme a obra, sucesso, é difícil terminá-la, opiniões de parentes questionam a posição do autor diante de seu passado.

### Exemplos do uso da metalinguagem

Vejam os trechos: “Vicente: *Se o homem não vai me ouvir no teatro, eu vou procurá-lo dentro de casa. E pra isto... só a*

*televisão! Vou ao Rio... oferecer a minha novela à **Globo**. É a única que pode realizar o que estou pensando*”(cap. 4; p. 3); “*Lavínia: Não se esqueça que o povo gosta de mitos! Vicente: Pois eu entro na batalha da desmistificação. E sabe qual será o grande gancho da novela? [...] Segundo um bom crítico de televisão, ‘gancho é aquele suspensezinho que garante a atenção do telespectador para o dia seguinte. Aquela cena final, meio sobre o caricato, na qual os atores ficam paradinhos esperando a entrada da música’.* /Lavínia: *Também! ... Se fizer isso, eu serei a primeira a não assistir sua novela. Vicente: Mas o gancho que me refiro, é o conflito central, estruturando a novela como um todo!...Tornando-se dono dos ossos do Barão... o italiano entra ou não entra para a nobiliarquia paulistana? [...] Lavínia: [...] E o problema da velhice? Vicente: Será o outro lado da moeda !”* (cap. 100; pp. 9-11); “*Lavínia: Quantos capítulos? Vicente: Cento e vinte. Lavínia: Duração de cada capítulo? Vicente: Um mínimo de trinta minutos ...o que vai dar mais ou menos vinte e duas laudas datilografadas. Equivalente ao ato de uma peça teatral [...]*” (cap. 108; p. 1); Vicente: *[...] O anúncio da venda dos ossos do meu avô é muito mais significativo do que se possa imaginar! [...] Porque reflete a necessidade que um estrangeiro tem de se enraizar... comprando ossos de um barão! Os ossos são as raízes! [...] pagando todos os preços para se transformar em povo desta terra ! [...] e é isto que será **Os ossos do Barão**: um canto à contribuição estrangeira, na formação da família brasileira! (Close do rosto transfigurado de Vicente. Corte.)*” (cap. 113; p. 1); Vicente: *Uma pessoa que compra uma televisão, que enfrenta problemas que às vezes não compreende bem, que anseia por uma explicação... não deve re-*

*ceber, através de uma novela, imagens da vida que a cerca? Devia inventar personagens e situações que não existem... só para divertir, mentindo? Deveria mistificar... contribuindo para a alienação que anda por aí? [...]"(cap. 119; p. 12-14).; Vicente: Eu estava mesmo pensando em terminar a novela... com o prédio vazio. Uma propriedade condenada! [...]"(cap. 121; p. 2).*

### DE OLHO NA DIREÇÃO: RECADINHOS

É interessante observar o tato no relacionamento com o diretor, expresso em numerosas cenas, que transformam as indicações em verdadeiros bilhetes, revelando, de um lado, sua condição humilde de “novato” e, de outro, a segurança mal disfarçada obtida em vinte anos de teatro: “*Cap. 65, Cena 6; p.9 “[...] Ela desce com a segurança de uma rainha. Recado ao meu estimado Boi: esta descida precisa ser sensacional, quase igual à descida de Glória Swanson no final de **Crepúsculo dos Deuses**, lembra-se? As câmeras devem jogar com a descida de Isabel e a expressão de Martino que vai descobrindo uma nova Isabel. Dá certo, Boi? Ou é muita imaginação minha? No meio da escada, Isabel se volta para Elisa, parada no alto da escada. Na troca de olhar, fica guardado um segredo entre as duas. Coitados Ghirottos: a magia da África milenar e a soberbia da nobreza espanhola e lusitana unem-se para a luta que vai começar”.*

---

**Interessante é observar, igualmente que o referencial cinematográfico – linguagem mais próxima da TV do que a teatral – está sempre em mente, guiando soluções, como vimos no exemplo acima.**

---

*“Cap. 71; Cena 8; (Recado ao meu estimado Boi: escolha a dedos os dois maîtres de hotel, principalmente o primeiro – há alguns exemplos maravilhosos no cinema americano, que diziam tudo com uma simples expressão)”;* “*Cap. 73, Cena 8; (Recado à Renata Sorrah: não esquecer de Vivien Leigh, em **E o vento levou**, na manhã seguinte em que se tornou mulher de Clark Gable. Lembra-se do sorriso onde estava contido tudo que acontecera durante a noite?)”.*

Quanto às limitações da produção sobre o *script*, temos um bom flagrante no cap. 74, na primeira cena, quanto ao uso de externas, pouco aconselhadas na época por serem caras e trabalhosas. A cena é rodada numa praia deserta do Rio, para a lua-de-mel do principal par romântico da novela: “*Recado ao meu querido boi Régis: você me pediu para não fazer externas longas. Eu sei e não me esqueci. Mas esta é absolutamente necessária, porque marcará o destino da novela. Deverá ser guardada, porque voltará muitas vezes à memória, resolvendo o destino de muitas personagens, tá? Corte”.*

Finalmente, digna de nota é a preocupação de Jorge Andrade com a vocação do veículo para a verossimilhança, o que põe em cautela este dramaturgo que se destacou no teatro justamente pelo uso de uma linguagem cuidada, de qualidade literária e fácil manejo das metáforas: “*Cap. 105; Cena 5; Corte para Zilda, observando Daniel dormindo no berço. A música de Daniel faz fundo à cena. A câmera não mostra Daniel. Aliás, em momento nenhum da novela ele deve ser mostrado. Daniel é mais simbólico do que real.*

### ASAS CORTADAS, A CENSURA, A METÁFORA

Referências à realidade do momento (a repressão no Brasil pós-64), por metáfo-

ras, seguem o modelo encontrado pelo teatro, outras artes e até mesmo pela imprensa. Temos dois momentos significativos dentro da novela: uma citação de Érico Veríssimo e uma exploração da simbologia do nome Daniel, filho do par romântico principal: estão em jogo um estado de “escuridão” e o desejo de liberdade.

*fazer, numa época de violências e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões e aos assassinos. Segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do resto. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos de nosso posto”* (Cap. 76, cena 8, p. 20).

Francisco C. Inácio/Divulgação SBT



Juca de Oliveira interpreta Egisto Ghiotto, o italiano que quer se apoderar dos ossos do Barão.

Vejamos: (a) “Vicente: Preso na cova, cercado por leões e sentindo-se livre! / Lavínia : A simbologia é maravilhosa! Vicente: O destino de um homem – ou de um povo? – perseguido, mas sentindo-se mais forte do que os perseguidores. (...) / Lavínia: Está é querendo projetar nele... coisas que nos atormentam no mundo de hoje: lar, luz, liberdade! [...]” (cap. 78, cena 6, p. 5); (b) “Isabel (Olha a beleza da paisagem) Érico afirma que sempre achou...’que o menos que um escritor pode

**Certos depoimentos sobre a censura na época nos ajudam a entender como viviam os escritores de TV: segundo Dias Gomes, cópias dos episódios das novelas eram enviadas a Brasília diariamente pela Globo e os cortes eram sempre imprevisíveis (ora o erotismo, ora as alusões políticas). Uma maneira de o novelista conviver com isto era inventar um episódio que concentrasse a atenção da censura, e que se sabia de antemão que seria cortado, para poder possibilitar a passagem de outros trechos ou mensagens.**

Este recurso de jogar com proibições/liberações não se dava só no âmbito da escritura, como também, ou, sobretudo, no plano de programação geral de uma emissora, o que é mais grave e situa a novela num quadro mais amplo de problemas que fogem ao seu controle.

Daniel Filho, por exemplo, afirma ter levado algum tempo para compreender que a censura às telenovelas consistia num meio de se fazer pressão sobre o jornalismo da **Globo**, ou seja, ameaçando suspender a difusão da novela (uma fonte econômica importante para a rede), tencionava-se obter dos jornalistas uma maior “flexibilidade”<sup>9</sup>!

9. Depoimentos de Dias Gomes e de Daniel Filho publicados no LE MONDE. Paris, 22/07/1984.

O texto original de **Os ossos do Barão** possui muitas partes riscadas a caneta, sobretudo quando ousava na área semântica do erotismo: (a) no cap. 10, cena 15, p. 20, a fala de Ismália “*Dei minhas voltinhas lá pela Europa*” é substituída por “*Eu tenho muita imaginação*”; (b) no cap. 13, cena 8, p. 17, o autor risca da fala de Zilda: “*E se não quisesse casar comigo, eu me tornava sua amante. Só isto!*”; (c) no cap. 13, cena 3, p. 5, o autor risca frases e elimina cerca de 80% do diálogo, no qual Egisto aconselhava o filho Martino a não alugar apartamento para a amante em um prédio pequeno e entre famílias; (d) no cap. 43, cena 10, p. 22-23, são riscados da fala de Zilda: “*quando me entreguei a você? E que diferença fez?*” e “*Depois que fui sua.... não posso ser de mais ninguém*” (o termo “*me entreguei*”, é substituído por, “*me apaixonei*”). No cap. 38, cena 13, p. 16, o autor pressente um corte e se prepara: “*Egisto (Dá um murro na mesa) Filho de uma puttana!* (opção: *Figlio de un cane!*)”.

---

**Pode-se ver a atuação da emissora em fotocópias de alguns memorandos expedidos pelo “diretor de criação” Daniel Filho, endereçados a Jorge Andrade e ao diretor de *Os ossos do Barão*, Régis Cardoso, e em um outro, de caráter geral, endereçado a Janete Clair, Dias Gomes, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Domingos de Oliveira, Silvan Paezzo, Adriano Stuart e Walter G. Durst.**

---

Este último documento, datado de 06/09/1973, informa que “para melhor convivência com o Serviço de Censura”, todos tenham o cuidado de submeter os textos a uma segunda aprovação da Censura, sempre que houver mudanças na estrutura principal

ou novos personagens surgirem diferentemente do que fora previsto na sinopse.

Na novela temos muitas falas que certamente não foram ao ar, como esta em que o duplo do autor expõe veemente os problemas da censura à imprensa: “*Vicente (pega o jornal) Como não é? Passei uma semana no Vale do Ribeira, sofrendo no trabalho, [...] vendo homens virando cachos de banana...e tão doentes como as bananeiras atacadas pela cigatoca. Escrevi sobre isto. Que importa a doença das bananeiras, se não mostra a que ataca o homem que trabalha no meio delas?/ Lavínia: Calma Vicente!/ Vicente: Não escrevi para uma página agrícola! Veja! Cortaram tudo! Só ficou bananas! É aquele copidésqui. É um reaçã! [...] Que importa escrever, fazer reportagens, se a realidade que nos rodeia não pode ser analisada? Só uma coisa me interessa: o homem brasileiro! Se posso escrever sobre ele, eu escrevo. Se não posso, prefiro plantar batatas. Pelo menos produz alimento para ele! [...] Minha obrigação é escrever a verdade, doa a quem doer!*”.

A um mês da estréia da novela, Jorge Andrade é avisado através de um memorando para aliviar os termos de alguns diálogos (a palavra “amante”) e que as músicas de sua novela, com exceção de uma de Franco Corelli pedida pelo autor, todas deverão sempre pertencer à **Sigla** (“nossa gravadora”), terem “o aval” da Direção. O memorando é datado de 03-9-73 e leva Jorge Andrade a redigir uma melancólica e contestatória carta de três páginas datilografadas a Daniel Filho.

Na carta, digna de figurar num volume sobre a história da telenovela brasileira, por ser um emblema da problemática do autor teatral que tentou fazer televisão na época, fica exposta toda a perplexidade de um dramaturgo que se vê cerceado em seu trabalho

de criação: “Porque não consigo compreender que no horário das 22 horas, eu não possa usar a palavra ‘amante’, quando, assistindo-se durante o dia **Uma rosa com amor** ouvem-se termos como ‘frescura’ e etc. Não sei quem exige os cortes, mas é diante de você, Diretor de Criação, que devo pelo menos registrar o meu protesto. (...) mas por que começo a temer. Temer por quê? Porque sem um mínimo de coerência literária ninguém pode escrever sobre ‘seres humanos’, e muito menos dar sentido existencial a seus conflitos. E o que é minha novela além de ‘conflito existencial’?”.

A carta prossegue, exibindo uma relação dos cortes pedidos em vários capítulos, todos acompanhados do protesto e das devidas argumentações do autor para a manutenção do texto; é contestado outrossim o problema da trilha musical, com longuíssima argumentação e a comunicação de que desistiria de um personagem (Laura, a amante de Martino), pois tinha-o concebido montado só com as canções de Elizeth Cardoso, as quais foram vetadas pela emissora.

Jorge Andrade finaliza a carta, expondo claramente a intensidade com que se jo-

gava em seus trabalhos, traço de caráter, aliás, que tanto o prejudicaria, como foi noticiado dez anos depois, com o episódio de **Sabor de mel** e o subsequente falecimento do dramaturgo.

---

**Vejam a carta: “Os românticos são vítimas fáceis de desencantos ! ... e eu estou apenas começando minha novela. Saiba que meus trabalhos – todos! – fazem parte do meu ser; eu me apaixono por eles; não sei fazer por menos. E sendo assim, sou eu mesmo quem começa a se sentir cortado. Um dia, no telefone, você disse que eu era um anjo, mas esqueceu de acrescentar: de asas cortadas!”**

---

Todas essas experiências que envolveram a produção de **Os ossos do Barão**, a primeira novela do autor e sua primeira incursão na televisão, somadas àquelas que envolveram **O grito**, sua segunda novela, já garantem um quadro bem vasto de dados para configurarmos Jorge Andrade como um caso típico da problemática que envolveu a teledramaturgia realizada pelos escritores egressos do teatro naquele período.

**Resumo:** A telenovela de Jorge Andrade, **Os ossos do Barão**, exibida com sucesso nos anos de 1973-74, está sendo produzida novamente e prevista para ir ao ar pelo **SBT - Sistema Brasileiro de Televisão**. Para contribuir com a história do gênero, o artigo oferece dados sobre o texto original do autor, seu cuidado com a fusão de duas peças teatrais na construção do *script* – **A escada** (1961) e **Os ossos do Barão** (1962) – suas preocupações cênicas, metalingüísticas e políticas; e os problemas com a censura da época.

**Palavras-chave:** Jorge Andrade, **Os ossos do Barão**, telenovela, metalinguagem, censura

**Abstract:** The *telenovela* (brazilian soap opera) by Jorge Andrade **Os ossos do Barão** (The bones of the Baron) broadcast successfully during the years 1973 and 1974 is being produced again and should be broadcast on the TV network Sistema Brasileiro de Televisão – **SBT** (Brazilian System of Television – BST). In order to contribute with the history of gender, the article offers some information about the original text of the author, his attention with the association of two plays in the construction of the script – **A escada (The ladder)** (1961) and **Os ossos do Barão (The bone of the Baron)** (1962) – his scenical, metalinguistic and political concern and the problems he had at that time with censorship.

**Key-words:** Jorge Andrade, **Os ossos do Barão** (The bones of the Baron), *telenovela* (brazilian soap-opera), metalanguage, censorship