

**LITERATURA E TELENOVELA:  
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE *UMA VIDA ROUBADA*  
E *MULHERES DE AREIA***

Everton Alexandre Carneiro Anunciação<sup>1</sup>

Alana de Oliveira Freitas El Fahl<sup>2</sup>

Flávia Aninger de Barros<sup>3</sup>

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49690>

**RESUMO:** Uma história pode ganhar dimensões diferentes e novos sentidos quando reescrita dentro de um novo contexto. Partindo dessa constatação, o presente trabalho tem como objetivo discutir as relações intertextuais e intermidiáticas encontradas entre o romance *Uma vida roubada* (1949), de Karel Josef Beneš, e a telenovela *Mulheres de Areia* (1993), da Ivani Ribeiro, principalmente no que concerne ao tema do duplo e seus desdobramentos, que são o fio condutor das duas narrativas. Inicialmente, propõe-se uma reflexão acerca da adaptação e da recorrência dessa temática, seguida de breve análise da relação entre a teledramaturgia brasileira e a literatura, a fim de contextualizar as análises posteriores. Utilizou-se o método de pesquisa bibliográfica e fundamentos teóricos da Literatura Comparada, buscando compreender os efeitos das semelhanças e diferenças na relação entre os textos. Como referencial teórico, utilizou-se as contribuições de Kaës (2011), Ranks (1939) e Freud (2015), para discutir o duplo e o complexo fraternal; Meyer (1996), Ricco e Vannucci (2017), Rodrigues (2018), para refletir sobre o gênero telenovela, sua influência cultural no Brasil e seus modos de produção; e Hutcheon (2009), Müller (2009) e Bourdieu (1997), para fundamentar as questões de adaptação envolvidas na relação entre literatura e telenovela.

**Palavras-chave:** Adaptação literária; intertextualidade; *Mulheres de Areia*; o duplo.

**LITERATURE AND TELENOVELA:  
A COMPARATIVE ANALYSIS OF *UMA VIDA ROUBADA* AND *MULHERES DE  
AREIA***

**ABSTRACT:** A story can take on different dimensions and new meanings when rewritten within a new context. Based on this observation, this paper aims to discuss the intertextual and intermedial relationships found between the novel “A Stolen Life” (1949), by Karel Josef Beneš, and the telenovela “Mulheres de Areia” (1993), by Ivani Ribeiro, particularly regarding the theme of the double and its

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), com bolsa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). E-mail: [alexandre.aquino2207@gmail.com](mailto:alexandre.aquino2207@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7599-7245>.

<sup>2</sup> Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura (UFBA). Professora Plena de Literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL). E-mail: [alana\\_freitas@yahoo.com.br](mailto:alana_freitas@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2383-7546>.

<sup>3</sup> Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura (UFBA). Professora Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL). E-mail: [flavianinger@gmail.com](mailto:flavianinger@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3819-9137>.

developments, which are the common thread between both narratives. Initially, it proposes a reflection on the adaptation and recurrence of this theme, followed by a brief analysis of the relationship between Brazilian television drama and literature, in order to contextualize subsequent analyses. The bibliographic research method and theoretical foundations of Comparative Literature were used to understand the effects of similarities and differences in the relationship between the texts. As a theoretical framework, the contributions of Kaës (2011), Ranks (1939), and Freud (2015) were used to discuss the double and the fraternal complex; Meyer (1996), Ricco and Vannucci (2017), Rodrigues (2018), to reflect on the telenovela genre, its cultural influence in Brazil and its modes of production; and Hutcheon (2009), Müller (2009) and Bourdieu (1997), to substantiate the adaptation issues involved in the relationship between literature and telenovela.

**Keywords:** Intertextuality; literary adaptation; *Mulheres de Areia*; the double.

## Introdução

Uma adaptação é sempre um trabalho complexo. Ao transpor uma obra de uma linguagem para outra — ou mesmo, em uma mesma linguagem, adaptá-la para um gênero distinto — envolve sempre um trabalho interpretativo, cujo exercício está na escolha de alternativas para representar, sob novos códigos, um texto anterior, de modo a alcançar o público-alvo ao qual a nova obra se destinará. É justamente nessa prática de reestruturação de uma obra já existente que, segundo Hutcheon (2006), estão as instâncias de uma adaptação. Ela é um produto e, concomitantemente, uma produção. Resultado de uma leitura de uma obra já existente, mas ao mesmo tempo um ato criativo de construção de um produto original que veicula novos sentidos.

Para Müller (2009), o ponto fulcral da transposição de um texto entre diferentes mídias — e, aqui, acreditamos que isso pode ocorrer tanto da ótica da intermidialidade quanto dos estudos interartes — é justamente os modos como uma obra tematiza a outra. Tendo em vista que são diversos os processos criativos envolvidos na construção de um novo texto a partir de um texto-fonte, investigaremos, neste trabalho, os processos de criação e adaptação, sob a perspectiva da intertextualidade. Para tanto, observaremos, brevemente, os caminhos que uma obra pode trilhar em suas relações intermidiáticas e os novos sentidos são construídos ao adaptar novas produções ao seu contexto de recepção.

São muitas as razões que fazem um texto ser adaptado para novas linguagens, dentre elas, motivações artísticas, comerciais e midiáticas. Além disso, no bojo das relações de motivação, parece haver alguns temas que se tornam interesse comum e, por isso, estão constantemente sendo interpretados e reinterpretados em diferentes formatos, como é o caso do tema aqui estudado: o duplo. Na literatura em geral e em outras narrativas modernas como a telenovela, cinema e séries de *streaming*, é recorrente a representação de conflitos fraternos em que irmãos são figuras posicionadas em extremos opostos, numa espécie de dualismo cujo efeito é acentuar um embate de forças acerca de uma problemática comum. Esse modo de representação, por vezes puramente maniqueísta, torna-se ainda mais evidente quando os irmãos em questão são gêmeos. A natureza gemelar e suas peculiaridades, como afirmam

Gheerbrant e Chevalier (2022), sempre despertaram interesse em todas as culturas e mitologias — ora pela simetria, ora pelas personalidades distintas.

Ao direcionar um breve olhar para a história da literatura ocidental, não é difícil encontrar casos de conflito fraternal: Caim e Abel, Esaú e Jacó, Acrísio e Preto, Rômulo e Remo, Castor e Pólux, entre outros. No Brasil, essa dualidade figura fortemente também na teledramaturgia, como é o caso de Fabiana e Vivi Guedes (*A Dona do Pedaço*, 2019), Remy e Beto (*Segundo Sol*, 2018), Carmela e Shirlei (*Haja coração*, 2016), Félix e Paloma (*Amor à vida*, 2013), Jorge e Miguel (*Viver a vida*, 2009), Paula e Tais (*Paraíso tropical*, 2007), Ruth e Raquel (*Mulheres de Areia*, 1993), Quinzinho e João Victor (*Baila comigo*, 1981), entre outros.

Portanto, é partindo da constatação da frequência desse motivo literário e da possibilidade de diálogos intertextuais e intermidiáticos que o presente trabalho tem como objetivo analisar as relações intertextuais entre a telenovela *Mulheres de Areia* (1993), de Ivani Ribeiro, e o romance que deu origem à trama, *Uma vida roubada* (1949), do escritor tcheco Karel Josef Beneš, por meio de reflexões acerca da ocorrência do duplo — na telenovela representado pela rivalidade entre as irmãs Ruth e Raquel (Glória Pires), e no romance pelas personagens Martine e Sylvine — como elemento simbólico que atua como mote das narrativas.

## 1. Telenovela: imagens do real

Ao refletir sobre os interesses e implicações políticas que permeiam o âmbito da televisão, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1997) afirma que o seu poder de persuasão e sua capacidade de cativar o público residem, especialmente, no seu modo de se apresentar como um veículo de representação do real e em sua capacidade de criar realidades, efeito decorrente da utilização da imagem durante a comunicação. Para ele, “a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam *o efeito de real*, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver. Esse poder de evocação tem efeitos de mobilização. Ela pode fazer existir ideias ou representações, mas também grupos” (Bourdieu, 1997, p. 28). Embora Bourdieu estivesse refletindo principalmente sobre a influência disso no campo jornalístico e suas respectivas consequências, sua análise ajuda a compreender de que modo a televisão, de modo geral, e, mais especificamente, a telenovela ocuparam um lugar de fabulação que seduziu tão vigorosamente o público brasileiro.

Chegada ao Brasil em meados do século XX, a TV se consolidou como um dos maiores produtores culturais do país. A eleição da telenovela como o principal produto da televisão brasileira é unânime entre seus estudiosos. Desde o início, a dramaturgia, que já era sucesso no suporte rádio, ocupou um importante papel na construção da identidade televisiva brasileira. Inicialmente, com os teleteatros, a exemplo da adaptação de Cassiano Gabus Mendes (1929–1993) do filme *Sorry, Wrong Number*<sup>4</sup> (1948), intitulada de *A vida por um fio*, primeiro

<sup>4</sup> Dirigido por Anatole Litvak (1902–1974) e estrelado por Barbara Stanwyck (1907–1990) e Burt Lancaster (1913–1994).

teleteatro exibido por completo na televisão brasileira, em 29 de novembro de 1950. O formato definitivo da telenovela ganhou corpo apenas em 1963, após “Edson Leite assumir a direção artística da TV Excelsior e constatar que os melhores índices eram registrados nas faixas ocupadas pela dramaturgia” (Ricco; Vannucci, 2018, p. 219), o que já anunciava o interesse do público e o futuro promissor da teledramaturgia.

Em 22 de julho de 1963, estreia *2-5499 Ocupado*, primeira telenovela diária brasileira, de Dulce Santucci (1921–1995). Na trama de 42 capítulos, os telespectadores são apresentados a uma detenta (Glória Menezes) que recebe ligações de um homem apaixonado (Tarcísio Meira) pela voz da personagem, que não pode revelar sua condição de presidiária. Para Lolita Rodrigues, “ali começou o sucesso das novelas, porque todo mundo se deu conta da força de uma boa história ser apresentada todas as noites” (*apud* Ricco; Vanucci, 2018, p. 220), muito embora parte dessa força já tivesse sido atestada em outros suportes, como o jornal e o rádio. O *efeito de real* produzido pela televisão, como mencionado por Bourdieu, já se manifesta nessa primeira telenovela diária, conforme se observa no relato de Glória Menezes:

uma vez, o Tarcísio foi fazer um baile num clube e eu não pude acompanhá-lo. Quando ele chegou lá, percebeu que as pessoas falavam bem baixinho “coitada, ela não está com ele porque está presa lá na cadeia” com muito dó, por ele não estar ao lado da mulher amada (*apud* Ricco; Vanucci, 2018, p. 220).

Portanto, as narrativas televisivas são dotadas do poder persuasivo inerente ao texto literário, destacado por Llosa (2008, p. 37), cujo efeito é fazer “o leitor viver aquela mentira como se fosse a verdade mais imperecível e aquela ilusão, a mais consistente e sólida descrição da realidade”. O leitor da tela não apenas acompanha a realidade representada na TV, mas a vive como se fosse sua também e com ela interage. Esse movimento é importante na formação cultural tanto do Brasil quanto de seus leitores. Por meio dessa apropriação do que é representado na tela, muitos brasileiros tiveram contato pela primeira vez com histórias oriundas da literatura nacional e internacional. Eis aí outro grande mérito das telenovelas: a multiplicação do alcance da literatura no Brasil.

Em um cenário no qual uma expressiva parcela da população brasileira não era alfabetizada, as telenovelas levaram, desde a década de 1960, adaptações de romances para as casas dos brasileiros, como é o caso de *Éramos seis* (1958), *Sonho de amor* (1964), *A muralha* (1968), *Os fantoches* (1967), *A Moreninha* (1975), *Senhora* (1975), *Gabriela* (1975) e *Meu pé de laranja lima* (1980)<sup>5</sup>. Nesse sentido, tendo em vista sua força de fabulação e, por isso, de modo amplo, entendendo-as como uma face da literatura no Brasil (Cândido, 1995), as telenovelas levaram narrativas para os lares brasileiros como nenhum outro gênero conseguiu, o que resulta em uma modelagem de costumes de milhões de telespectadores. Ela pode ser

<sup>5</sup> Adaptações ou produções inspiradas, respectivamente, nas obras de Maria José Dupré (romance homônimo), José de Alencar (*O tronco do Ipê*), Dinah Silveira de Queiroz (romance homônimo), Agatha Christie (*O caso dos dez negrinhos*), Joaquim Manuel de Macedo (romance homônimo), José de Alencar (romance homônimo), Jorge Amado (*Gabriela, Cravo e Canela*) e José Mauro de Vasconcelos (romance homônimo).

considerada como o que Gramsci chamou de “fonte de cultura” (*apud* Meyer, 1996, p. 211) que realiza representações democráticas cujo processo de identificação é possível em um público diverso, do humilde ao burguês, tornando-a uma espécie de “literatura do povo”, que fomentou debates sociais e políticos e promoveu transgressões culturais ao abordar temas polêmicos em rede nacional de forma acessível.

### 1.1. Ivani Ribeiro: literatura em cena

Inicialmente, as telenovelas transmitidas no Brasil eram importadas, principalmente, da Argentina e de Cuba, ou mesmo produzidas aqui, mas com temas comuns aos das novelas de lá. Segundo Ricco e Vanucci (2017, p. 223), foi Ivani Ribeiro (1916–1995) quem provou aos diretores brasileiros “que o melhor caminho para a teledramaturgia era apostar em tramas originais ou incluir muitos elementos nacionais”.

Nascida em 11 de fevereiro de 1916, em São Vicente (SP), Cleide Alves de Amorim Freitas, nome de batismo de Ivani Ribeiro, foi, desde muito jovem, apegada à escrita e à leitura. Publicou seu primeiro texto, *Noite chuvosa*, aos 14 anos, na seção *Arca de Noé*, em uma versão do jornal *Gazeta* destinada ao público infantil. Amante de romances policiais, leitora ávida, apaixonada por cinema, referência na escrita de folhetins desde os anos de ouro da dramaturgia no rádio, Ivani se firmou como uma das principais autoras de telenovelas do Brasil, com histórias que marcaram épocas.

Dedicou-se durante 23 anos à dramaturgia no rádio, somando mais de 3.200 contos radiofonizados e 236 novelas, entre adaptações e textos autorais. Na década de 1960, partiu do rádio para a televisão (Rodrigues, 2018). Ali seguiu sua trajetória de excelente leitora — da literatura e do público — e de escritora dedicada. Novelas como *A gata comeu* (1985), *O sexo dos anjos* (1989), *Mulheres de Areia* (1993) e *A viagem* (1994) fazem parte do imaginário nacional e mostram sua força até os dias atuais, quando reprisadas. Como pioneira atenta, ela iluminou os caminhos e inaugurou modos de produção que até hoje são seguidos. Foi ela também uma grande defensora da telenovela como agente de fomento cultural e da literatura. Ao analisar o alto percentual de pessoas não alfabetizadas, Ivani defendeu o papel social da telenovela como um veículo relevante na formação cultural popular, que ensina, informa e abre caminhos para novas possibilidades de conhecimento. Para ela,

Esse gênero de programação dificilmente será vencido. Criticada, ridicularizada ou exaltada, a novela ainda permanecerá por muito tempo, para agonia de muitos e alegria de outros. Presta-se ela à divulgação das coisas boas existentes na nossa e na literatura dos outros. Temos adaptado, para a novela, as obras de Cronin, Anatole France, Tolstói, Maupassant, juntamente com nossos Erico Veríssimo, Cecílio Carneiro, José de Alencar, Dináh Silveira de Queiroz, etc. É esse, exatamente, em nosso modo de ver, o principal objetivo da telenovela: a divulgação de boas obras, ou, quando for o enredo original do programador, que seja trabalho o mais enxuto possível, o mais humano, sem a exploração sentimental primária das “filhas

desaparecidas” ou das “caixas de segredo”. Algum monsieur Dior criou a novela e ela ficou (*apud* Rodrigues, 2018, p. 121).

É, portanto, nessa tentativa de adaptar à tela brasileira o que poderia ser considerado como o melhor da produção literária nacional e internacional que Ivani Ribeiro escreve *As noivas morrem no mar*, radionovela de 1965 que, mais tarde, daria origem à telenovela *Mulheres de Areia*, como veremos adiante.

## 2. Duas obras, muitos encontros

O método comparatista-tipológico pensado pelo tcheco Dionyz Durisin propõe pensar as relações entre obras, autores ou sistemas literários, principalmente, sob duas perspectivas: por contatos genéticos e por relações de solidariedade tipológica. Por contatos genéticos entende-se a observação do modo como se dá o contato entre as obras analisadas; por solidariedade tipológica, as estratégias de influência que uma obra utiliza ao se apropriar de outra. Embora a teoria de Durisin restrinja sua análise a semelhanças entre os textos, observando a confluência entre sistemas literários, ela pode auxiliar a visualizar como Ivani Ribeiro utiliza elementos de outras narrativas em sua produção e atribui ao seu produto um toque brasileiro que cativa o telespectador (Carvalhal, 2006, p. 40-41). Esse é o caso de *Mulheres de Areia*, principalmente a versão de 1993.

Em 1990, Ivani já estava pensando em encerrar sua carreira quando teve a ideia de reeditar um de seus maiores sucessos. Em 1 de fevereiro de 1993, vai ao ar, no horário das seis, o *remake* de *Mulheres de Areia*, telenovela composta por 203 capítulos, de 40 minutos em média, com trilha sonora composta por 31 canções, das quais 16 são nacionais. Nela, encontramos a força do diálogo intertextual na construção de novos textos que, ao pegar de empréstimo aspectos e temas de fontes anteriores, lhes dá novas roupagens e leituras. O principal núcleo narrativo da telenovela é resultado de uma série de adaptações, mas que tem origem no romance *Uloupený život* (1935), do tcheco Karel Josef Beneš (1896–1969), traduzido para o português como *Uma vida roubada*, no ano de 1949.

Nascido em 1896, em Praga, Beneš foi um combatente expulso, quando jovem, da escola de oficiais militares por suas ideias antimilitaristas e patrióticas, o que o levou à Frente Oriental, na Primeira Guerra Mundial. No entanto, por ter sido gravemente ferido e ter sofrido com uma paralisia parcial no braço esquerdo, foi dispensado do serviço militar por invalidez. A partir de então, o jovem se dedicou aos estudos. Inicialmente, estudou Ciências Naturais e até Medicina, no entanto, prevaleceu o seu interesse pelos estudos das Ciências Humanas, sobretudo da literatura, o que resultou em seu título de Doutor em Filosofia, em 1921. Embora existam registros de escritos seus desde seu período na universidade, o que o torna célebre é o romance *Uloupený život* (Uma vida roubada), lançado em 1935. Além de vencer o Prêmio Anual da Academia Tcheca de Ciências e Artes, o romance foi traduzido para diversos idiomas e recebeu adaptações tanto para o rádio quanto para o cinema em países como Suíça, França, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha (Štěrbová, 2022).

A boa repercussão obtida pelo romance em seu lançamento faz seu trajeto até o Brasil. Entre as muitas adaptações produzidas, *A Stolen Life* (1946), filme dirigido por Curtis Bernhardt e estrelado por Bette Davis, foi essencial para que Ivani Ribeiro conhecesse a história. Em 1965, Ivani Ribeiro lança *As noivas morrem no mar*, radionovela que modela a história do escritor tcheco ao modo brasileiro. Em 1973, a radionovela torna-se telenovela e vai ao ar a primeira versão de *Mulheres de Areia*, protagonizada por Eva Wilma. De acordo com a atriz, na primeira reunião com o elenco, Ivani explicou: “vocês pensam que eu inventei tudo isso? Nada. Vi um filme com essa história, transformei em novela de rádio e, agora, transformo tudo em novela de televisão” (*apud* Rodrigues, 2018, p. 199). Une-se a isso o interesse de Ivani por tramas sobre troca de identidade, dualidade feminina, rivalidade entre irmãs e gêmeos<sup>6</sup>.

Embora distinta da última versão, já que nela ainda não havia a junção da trama das gêmeas à disputa pela prefeitura da cidade que ambienta a história — reaproveitada de *O Espantalho* (1977) —, a versão de 1973 já aproxima a história do telespectador brasileiro por meio de inserções que dialogam com questões sociais que permearam os anos e os locais onde a telenovela foi transmitida, como a denúncia das condições de trabalho dos pescadores. Vê-se, nesse aspecto, o caráter formativo que Ivani sempre destacou como crucial em uma novela. Todas essas questões permaneceriam, embora sob novas roupagens, na versão de 1993, o que revela que, no percurso das adaptações, essas alcançaram, no ambiente político, social e mercadológico do momento, temas e discussões que acrescentaram valor à narrativa e a aproximaram da realidade nacional.

O diálogo intertextual, portanto, não está na relação direta entre a obra de Ivani e a de Beneš, uma vez que não há evidências de que ela leu o texto do escritor tcheco, mas, sim, no vínculo existente entre suas obras, segundo o conceito de intertextualidade discutido por Laurent Jeny (1979), para quem o papel do escritor é assimilar e transformar os variados textos que são operados por um texto central que comanda o sentido. Desse modo, a intertextualidade é vista como uma citação, consciente ou não, de um outro texto, inscrevendo a nova obra em um encadeamento textual que operacionaliza um texto de origem — o romance — atribuindo a ele novas leituras. Na construção do novo texto, o contexto e os modos de produção são tão relevantes quanto os primeiros. Isso pode ser visto nas adaptações realizadas pela autora brasileira e também nas marcas das exigências do público, uma vez que, por ser um gênero aberto, o folhetim cede às cobranças da recepção.

## 2.1. Conhecendo as histórias

No romance, o leitor é apresentado às gêmeas Martine e Sylvine Olicht, 20 anos, filhas de Anton Olitch, presidente do Banco da Áustria-Hungria. A semelhança entre as jovens

<sup>6</sup> *Mulheres de Areia* não é a única nem a primeira história de Ivani a abordar temas como os que encontramos na telenovela. Rodrigues (2018) afirma que esse é um dos temas mais frequentes no conjunto da obra da escritora. Destacam-se como novelas de temas semelhantes *Alma cigana* (1964), *Vidas cruzadas* (1965) e *Anjo marcado* (1966).

espanta a todos que as conhecem, inclusive os próprios pais. Essa duplicitade, aliada ao sentimento amoroso que ambas supostamente nutrem por Vladimir Tomane, um professor e pesquisador de Física, torna-se o fio condutor da narrativa.

Nas primeiras páginas, acompanhamos o fluxo de pensamento de Martine, cuja indignação é latente. Nele, é revelada a espera por Tomane, que, em breve, chegará para pedir a mão de Sylvine em casamento. Martine, apaixonada, não comprehende por que não é ela a amada por Tomane, mesmo sendo a primeira a tê-lo conhecido. Dominada por mágoas e inveja, a personagem revisita o seu passado e percebe que tem vivido à sombra da irmã.

Quando Sylvine se casa, sua irmã resolve visitá-la, a fim de saber como anda sua vida de casada. Em um passeio em alto mar, as irmãs se veem no meio de uma tempestade e o barco que as levava, tomado pela força das ondas, vira e provoca a queda de Sylvine em um espaço pedregoso. Na tentativa de salvar a irmã, Martine puxa-a pelas mãos, salvando, no entanto, apenas seu anel, única marca visível de distinção entre ambas. Quando desperta após o ocorrido, Martine é tratada por todos como se fosse Sylvine. É, então, que a jovem vislumbra a reconfiguração de seu destino: tomaria o lugar da irmã como a amada de Tomane e desfrutaria da sorte que sempre circundou sua irmã. No entanto, Martine percebe que a única semelhança que existe entre elas reside na aparência e que não é possível fugir de sua própria identidade.

Na telenovela *Mulheres de Areia*, a história é muito semelhante. As gêmeas, Ruth e Raquel Araújo (Glória Pires), são filhas de Dona Isaura (Laura Cardoso) e Seu Floriano (Sebastião Vasconcelos), uma dona de casa e um pescador. Ruth é uma professora que trabalha, inicialmente, em uma fazenda. Devido à morte do proprietário, sua filha, Arlete (Thaís de Campos), decide vender a fazenda e ir morar no Rio de Janeiro; a professora retorna à Pontal D'Areia, cidade onde os pais e a irmã moram. No caminho para casa, o ônibus em que a jovem viajava quebra justamente quando Marcos Assunção (Guilherme Fontes), empresário de uma família bem-sucedida, passava pela estrada a caminho de Pontal. Ele oferece carona para algumas pessoas, entre elas Ruth, e seguem para a pequena cidade litorânea. A paixão de Marcos por Ruth é instantânea.

Pouco tempo depois, iniciam um relacionamento, que não se desenvolve devido às interferências de sua irmã, Raquel, que se passa por Ruth a fim de ficar com o seu namorado. Marcos, no entanto, acredita ter se apaixonado por Raquel e se casa com ela. A felicidade no casamento não dura mais que a lua de mel, quando Marcos comece a perceber comportamentos desagradáveis da esposa. Assim como no romance, a reviravolta central ocorre quando, no barco, as irmãs sofrem um acidente e, na tentativa de salvar Raquel, Ruth puxa sua aliança. Quando é resgatada do mar, a jovem está com a aliança em suas mãos, e a irmã é dada como morta. Tonho da Lua, personagem fundamental na trama, coloca a aliança de Raquel no dedo de Ruth, a fim de que a jovem seja feliz com o seu amado e recupere tudo o que a irmã lhe roubou.

## 2.2. Um nome, uma identidade?

A primeira distinção notável nas narrativas está nos nomes das personagens. A adaptação do nome, embora necessária para o contexto social no qual a obra foi inserida, representa mais do que uma aproximação da realidade de registros brasileiros, mas também uma possível atribuição de sentido à personagem e à narrativa. Ao realizar uma leitura da obra de Guimarães Rosa a partir do nome de suas personagens, Ana Maria Machado afirma que

quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto (Machado, 2013, p. 30).

Desse modo, a escolha do nome das personagens parece representar também uma mensagem da narrativa. No caso do romance, Martine entra em um conflito existencial ao descobrir que o motivo de sua irmã ser querida entre todos e receber o nome da mãe, Sylvine, como herança foi a ordem do nascimento, como pode ser constatado na resposta da mãe às indagações de Martine sobre a diferença de sorte de ambas, “— Enganas-te — declarara ela, com voz ríspida. — Sylvine é mais velha que tu. Ninguém te esperava. Eis a verdade” (Beneš, 1949, p. 8). Nesse caso, o nome dado a Sylvine representa tanto um acolhimento da família por aquele bebê que era esperado quanto ratifica o seu lugar de privilégio em receber o nome da mãe, como um sinal de ser a filha digna de levar consigo esse símbolo. Sylvine seria a continuação/extensão da sua mãe. Ao fazer isso, a mãe, de certo modo, emite uma mensagem às filhas, ao mostrar, simbolicamente, o lugar de cada uma delas na estrutura familiar, condição que Martine só percebe quando o conflito com a irmã se intensifica.

O nome Martine, por sua vez, não guarda relações afetivas com a família, a ponto de sequer ser mencionada a origem da escolha. Ele nada mais é do que um eco do nome da irmã. Etimologicamente, o nome está ligado ao deus romano Marte, símbolo da guerra, da agressividade e violência — o que condiz com a trajetória de Martine, haja vista as primeiras impressões que a narração traz ao leitor, como o elo agressivo da gemelidade, seus constantes desafios diante dos vários infortúnios que enfrenta na narrativa, postos no romance como uma espécie de releitura do drama enfrentado por Édipo, ao tentar fugir do próprio destino.

Por outro lado, na telenovela, ao explicar o que motivou a escolha do nome das filhas, Dona Isaura afirma que foram retirados de personagens da Bíblia (Capítulo 3). Aspectos das personagens bíblicas são atribuídas também às da novela. No que diz respeito a Ruth, pode-se destacar seu caráter leal, sua disposição em trabalhar para ajudar seus pais e fazer o bem — quando, por exemplo, se voluntaria a alfabetizar os pescadores de Pontal D’Areia —, sua obediência e, por último, sua boa reputação por onde passa. Na Rute bíblica, vê-se isso na lealdade e obediência a Noemi, sogra pela qual zela, mesmo após o falecimento de seu esposo

e da ordem de Noemi de que a abandonasse e seguisse o seu caminho. Igualmente, observa-se sua disposição em trabalhar na colheita das terras de Boaz para alimentar a si mesma e a sua sogra; por último, como consequência de todas as características anteriores, sua boa reputação onde vive, o que pode ser constatado quando Boaz lhe diz “agora, pois, minha filha, não tenhas receio; tudo quanto dissesse eu te farei, pois toda a cidade do meu povo sabe que és mulher virtuosa” (Bíblia, 2008, p. 373). Assim, a atribuição do nome à personagem significa também, em um jogo intertextual, a atribuição de qualidades de outra personagem, aplicadas a um novo contexto de produção de sentidos.

O mesmo ocorre com Raquel. Apesar de ser uma mulher que também preserva suas qualidades, a figura bíblica, diferente de Rute, chama atenção também por condutas inadequadas que podem auxiliar a compreender as relações intertextuais empreendidas pela telenovela. Embora o conflito entre as irmãs incline-se quase sempre a culminar em uma compreensão maniqueísta da situação, nem sempre isso pode ser analisado dessa forma. A própria Ivani, ao tratar das personagens, se refere a elas como “a boazinha e a menos boazinha” (*apud* Rodrigues, 2018, p. 48). Nesse contexto, as características de Raquel listadas aqui não resumem toda a personalidade da personagem, embora sejam os aspectos mais marcantes. Entre os aspectos da figura bíblica que podem ser encontrados na personagem da telenovela, além da beleza, estão a sua relação conflituosa com o pai e sua rivalidade com Lia, sua irmã.

Embora Raquel não receba o nome da mãe, ela é tida por Dona Isaura como uma extensão de si, o reflexo daquilo que ela poderia ter sido. Para Isaura, Raquel significa tudo o que ela quis ser e não pôde, devido às circunstâncias da vida, como constatado nas constantes reclamações e demonstrações de arrependimento que a personagem profere durante toda a narrativa. Quando vê que a filha está realizando seus próprios anseios, mesmo que de forma desonesta, a mãe vibra como se fosse uma realização própria. Assim, por vias distintas, a relação da filha vilã com a mãe é mantida nas duas narrativas.

Em contrapartida, Seu Floriano, o pai, vê a filha de forma totalmente contrária. Quando o dinheiro de seu barco é roubado por Donato Elias, dono de quase todos os barcos da praia, o pescador atribui o azar ao fato de ele ter pedido que registrassem os barcos comprados com o nome da filha Raquel, uma vez que o barco comprado com a ajuda de Ruth recebeu o nome dela (Capítulo 45). Assim, a relação com a nomeação é vista não apenas como uma simples atribuição de um signo a alguém, mas como campo simbólico de construção de sentido, um signo que carrega consigo um significado que atravessa toda a narrativa.

### 2.3. Representações do duplo

Otto Ranks, em *O Duplo* (1939), ao observar as tradições culturais e a ocorrência do tema da duplicidade de personalidade na literatura, afirma que sua simbologia parece estar ligada à crença antiga de uma existência humana dupla, dividida em corpo e alma. No caso de gêmeos, acreditou-se por muito tempo que esses dois elementos nascem separados um do outro e, consequentemente, lutam para ser um só. Esse ponto da análise de Ranks dialoga com o

significado sacrificial dos gêmeos observado por Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 530): ao representarem oposições internas da natureza humana, evidenciando o caráter maniqueísta da tradição ocidental, vê-se a necessidade de “uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono” de uma parte para triunfo da outra. A felicidade só alcança uma quando a outra é infeliz. Tanto no romance quanto na novela, quem se casa com a personagem objeto-de-desejo é a personagem que não o ama verdadeiramente, o que resulta no sofrimento da outra. Em *Mulheres de Areia*, a motivação que leva Raquel a se envolver com o namorado da irmã envolve não apenas a disputa inerente à relação delas duas, existente desde a infância, mas também sua ambição.

De família pobre, a personagem faz de tudo para ascender socialmente. Marcos para ela não representa a mesma figura apaixonante que Ruth vê, mas uma estratégia de resgate da condição econômica em que vive, uma fonte de dinheiro. Por outro lado, o fator socioeconômico não é determinante em *Uma vida roubada*, uma vez que as irmãs ocupam o topo da pirâmide social. Nesse contexto, acentua-se um conflito entre Sylvine e Martine em que cada uma busca seus próprios desejos, como pode ser observado no trecho “por que não consentiu ela em deixar Tomane à irmã? Por que o desviou de Martine? Não o amava, no entanto! Se o fez, foi apenas porque não podia admitir que a irmã tivesse qualquer coisa mais que ela” (Beneš, 1949, p. 55).

Nesse sentido, embora os objetos de desejo sejam semelhantes, os motivos que levam as personagens a sabotarem suas respectivas irmãs para triunfarem são diferentes. Enquanto a novela segue um viés sociológico e econômico, o romance recorre a um recorte psicológico. A adaptação realizada pela telenovela é, de certo modo, uma tentativa voltada para a identificação do público, uma vez que a ambição por riqueza é um dos temas que Meyer (1996) considera como democrático, que captura todo o público, do mais pobre ao mais rico — tema diverso, como o público brasileiro.

Muito frequente na literatura do século XIX, adotado pela radionovela e ampliado nas telas, o tema da ascensão social a qualquer custo é um dos mais comuns em telenovelas de sucesso no Brasil. Segundo Ribeiro (2012), as telenovelas abordaram esse tema de diversos modos, a depender da posição da personagem na narrativa. A tentativa de ascender pode figurar tanto de uma personagem vilã quanto de uma heroína; em tese, o que muda são os meios utilizados para alcançá-la. Entre os métodos vilanescos mais comuns, destacam-se o falso amor, como faz Raquel, e uma falsa ou duvidosa gravidez.

Ainda no que diz respeito ao conflito entre as irmãs, o caráter sacrificial fica muito claro na telenovela quando, no capítulo 46, o personagem Tonho da Lua (Marcos Frota), ao conversar com Alzira (Giovanna Gold), conta que está planejando matar Raquel:

— [TONHO DA LUA] Você não vai contar nada pra ninguém? [Silêncio, Alzira não responde. Ele reforça.] Não? [ela confirma com a cabeça] É com essa faca aqui que a Raquel vai morrer.

— [ALZIRA] O senhor vai pro Rio de Janeiro?

— [TONHO DA LUA] Eu não preciso, sua boba. Ela está aqui essa noite, em Pontal. Tá dormindo na casa do pai dela. Hoje eu não vou falhar.

— [ALZIRA] O senhor quer matar a dona Raquel, seu Tonho?  
— [TONHO DA LUA] Não tem outro jeito, né, Magrela. Só assim a Ruthinha vai poder ser feliz (*Mulheres [...]*, 1993, 12 min).

Criação de Ivani Ribeiro, o personagem Tonho da Lua atua como um termômetro do conflito entre as irmãs. Ao mesmo tempo que é tido como bobo por parte considerável dos demais personagens, é o único capaz de ler lucidamente o conflito fraternal em todas as suas instâncias e compreender a complexidade da duplicidade.

Nas duas obras, há uma duplicidade contrastante entre os perfis de boa e de má, na qual uma irmã é hostil com a outra. Nessa condição dupla, seja quando ocorre em um único corpo (quando Raquel se passa por Ruth ou vice-versa) ou quando é oriunda da divisão de corpo e alma, mencionada por Chevalier e Gheerbrant (2022), confundindo-se na aparente unicidade (quando as duas, sendo quem realmente são, provocam confusão na mente dos personagens ao redor), há sempre uma luta — interna, no primeiro caso, e externa no último — de existência, e o resultado sempre é a anulação de uma pela outra.

### 2.3.1. O Duplo pela ótica psicanalítica

Vê-se, nessa relação, do ponto de vista psicanalítico, tanto a configuração do duplo narcísico especular quanto o duplo obtido por incorporação de um outro em si, segundo os pressupostos postulados por Kaës (2011). O primeiro, segundo o estudioso, ocorre quando o irmão ou irmã “é a forma perfeita de si-mesmo, o ideal sublime e genial que representa em espelho o irmão para a irmã e a irmã para o irmão” (*ibid.*, p. 87). Kaës afirma que é nessa configuração do duplo que se manifesta o paradigma da gemelidade:

A gemelidade, em suas diversas formas, é um paradigma da fraternidade perfeita e do amor fraternal. O Gêmeo é uma figura da especularidade narcísica encarnada: o outro semelhante, absoluto nos gêmeos verdadeiros, mostra radicalmente a dificuldade de ser dois na separação. Os estudos psicológicos e psicanalíticos sublinham as experiências de fusão, de confusão dos afetos, dos sentimentos dos pensamentos, e da dificuldade de lançar mão da diferenciação do ego-outro (Kaës, 2011, p. 87-88).

Esse modo do duplo no complexo fraternal é o mais frequente nas narrativas em questão: duas irmãs que parecem uma, mas vivem o conflito decorrente dessa unicidade diante das diferenças de personalidade. Essa complexidade acaba se estendendo para os demais personagens, uma vez que, quando envolvidos no campo do conflito das irmãs, esses também vivenciam a dualidade. O efeito nos demais personagens é mais acentuado na telenovela. Dona Isaura, mãe das gêmeas, não é para Ruth a mesma mãe que é para Raquel, assim como Floriano não é o mesmo pai para as duas, ou mesmo Tonho da Lua, que vive a raiva por Raquel e o amor por Ruth. Como resultado do constante conflito fraternal, ocorre uma duplicidade nos demais personagens, de acordo com qual das irmãs eles estão se relacionando no momento.

Já o duplo obtido por incorporação de um outro em si ocorre nas duas narrativas por meio do desligamento de uma parte de si mesmo. Segundo Kaës,

A incorporação de um outro em si mesmo, um duplo que é ao mesmo tempo um corpo estranho, é muitas vezes o resultado de um luto não cumprido ou de um ódio do irmão ou da irmã: o artelho supranumerário de Ísis é para ele a figura perseguidora de um gêmeo residual abortado [...] Para O. Rank (1914), o duplo era originariamente uma garantia contra o desaparecimento do Ego, e a alma imortal um desdobramento para preservar-se do aniquilamento. O duplo obtido por desligamento de uma parte de si mesmo é uma figura de clonagem imaginária (Kaës, 2011, p. 91-92).

No romance, quando Sylvine morre, Martine assume o seu lugar e tenta recuperar o esposo que foi tirado injustamente dela. Na telenovela, Tonho da Lua é o personagem que inicia esse processo, ao colocar a aliança no dedo de Ruth logo após o resgate da personagem do acidente de barco. Embora Ruth afirme estar se passando por Raquel por prezar pela felicidade de Marcos, há nela também faíscas de felicidade e realização. No entanto, a impossibilidade do abandono completo do Eu, seguido de uma incorporação de um outro, prejudica a execução plena do plano. Igualmente, a realização pessoal se torna inviável, já que o amor do amado sempre será destinado à irmã, resultando em uma ferida narcísica. A telenovela explora mais exaustivamente esse modo do duplo, ao trocar frequentemente a identidade das personagens.

A origem desse conflito, para Freud (2015), está na relação do sujeito com o seu irmão, quando a criança percebe este irmão como um concorrente na disputa pelo carinho dos pais. Kaës (2011) afirma que esse conflito atua como um organizador psíquico para a criança, ao ser uma “organização fundamental dos desejos amorosos, narcísicos e objetais, do ódio e da agressividade diante deste ‘outro’, no qual o sujeito se reconhece como irmão ou como irmã” (p. 16).

Embora o conflito seja acentuado nos dois textos após o casamento de uma das irmãs, durante toda a novela, faz-se referência ao pai ter sempre preferido Ruth e a mãe sempre ter preferido Raquel, o que pode marcar o início do conflito entre as irmãs: uma segregação construída pelos próprios pais e assimiladas por elas como se o “nós” estivesse de um lado e o “eles/as” do lado oposto. Ao falar das filhas, os pais sempre destacam pontos distintos. Floriano explica que “essa [Ruth] é que nem um mar de calmaria [...] agora, essa [Raquel] é que nem mar revolto em dia de temporal” (Mulheres [...], ep. 2, 27 min). Isaura, por sua vez, explica que a diferença fundamental reside no fato de Raquel ser mais vaidosa (Capítulo 14), mas não vê nenhum traço negativo na filha. Logo, os conflitos entre as irmãs, na vida adulta, decorrem também de questões não resolvidas na infância e construída na relação com os pais.

Portanto, tanto o romance quanto a telenovela guardam aspectos semelhantes que se articulam de diferentes modos, cada um respeitando suas peculiaridades de gênero, contexto e origem. Ivani Ribeiro, ao reescrever a história das irmãs, deu a ela um tom autoral, que é, essencialmente, brasileiro. Foram acrescentadas a realidade de trabalhadores do mar, discussões políticas, questões sociais e econômicas, além do cumprimento de seu objetivo enquanto

escritora de telenovelas: levar para as telas o que, para ela, havia de melhor na literatura nacional e internacional. Nesse caso, um conflito explorado há milênios, mas com a originalidade do traje brasileiro.

### Considerações finais

As telenovelas atuam como importantes agentes de fomento da cultura e literatura no Brasil, tornando o seu alcance cada vez mais democrático. Nesse papel de divulgadora da literatura, Ivani Ribeiro foi uma de suas principais representantes. De repertório literário amplo, Ivani apresentou aos brasileiros histórias de José de Alencar, Emily Brontë, Karel Josef Beneš e outros tantos autores, contribuindo com a formação cultural de milhares de sujeitos e com a consolidação do gênero telenovela no Brasil.

No que concerne às obras analisadas, percebe-se como Ivani Ribeiro dá à narrativa de Karel Josef Beneš uma roupagem brasileira, ampliando sua trama, acrescentando elementos de outros textos, como a *Bíblia* e *O Espantalho*, tornando-a tão brasileira que surpreende ao identificarmos sua origem. A obra faz parte do imaginário brasileiro de tal forma que o nome de um dos personagens passou a ser utilizado popularmente para se referir a pessoas cuja sanidade mental é posta em xeque. Com esse trabalho, discutimos duas configurações do duplo comum às duas obras e as articulações realizadas nelas para a criação de identificação com o público.

No diálogo intertextual entre as obras, há uma série de empréstimos, adaptações e ampliações, como fica evidente (1) na dualidade entre as irmãs; (2) na disputa pelo objeto de desejo, mesmo que por interesses distintos; (3) no acidente de barco; (4) na troca de identidade, (5) na relação com os pais e nos desdobramentos desses elementos. Pôde-se confirmar também que uma adaptação sempre se constrói como uma nova obra ao lançar olhares críticos e interpretativos sobre um texto anterior. As mudanças, no caso estudado, realizadas ao adaptar a narrativa para uma mídia de massa no contexto brasileiro decorreram da necessidade de conversão requerida pelo gênero no qual a história foi contada, já que ela foi adaptada para um folhetim que precisa render alguns meses, e pelo público-alvo desejado.

Além disso, ressaltamos, mais uma vez, a importância dos estudos das narrativas televisivas no Brasil. Por meio deles, descobrimos outros textos que nos auxiliam a ler os costumes e hábitos do público, assim como descobrimos a riqueza cultural das produções nacionais.

### Referências

BENEŠ, Karel Josef. *Uma vida roubada*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1949.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. *Outras inquições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Londres: Routledge, 2006. 232 p.

KAËS, Renne. *O complexo fraternal*. São Paulo: Ideias e Letras, 2011.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: *Intertextualidades: Poétique – Revista de teoria e análise literária*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-27.

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*: toda vida merece um livro. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MULHERES de Areia. Ivani Ribeiro. Direção de Wolf Maia. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1993.

RANKS, O. *O duplo*: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 1939.

RIBEIRO, Larissa Paim. *Nem toda feiticeira é corcunda*: uma análise de Nazaré Tedesco em Senhora do Destino. 2012. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo: Matrix, 2017.

RODRIGUES, Carolline. *Ivani Ribeiro*: a dama das emoções. São Paulo: Novo Século Editora, 2018.

ŠTĚRBOVÁ, Kateřina. *Karel Josef Beneš a Ervína Benešová*: Brokešová, osud manželů v dění protinacistického odboje [Karel Josef Beneš e Ervína Benešová: Brokešová, o destino do

casal no contexto da resistência antinazista]. 2022. 49 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História com ênfase em Educação – Fundamentos das Ciências Sociais com ênfase em Educação) – Faculdade de Pedagogia, Universidade Carolina, Praga, 2022. Disponível em:  
<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/172836/130327%20977.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2025.

TESONE, Juan Eduardo. Inscrições transgeracionais no nome próprio. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 76, p. 137-157, 2009. Disponível em:  
<https://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v42n76/v42n76a10.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2024.

**Data de submissão:** 01/08/2025  
**Data de aceite:** 27/08/2025