



PYGMALION, BERNARD SHAW, E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA – UMA RELEITURA CINQUENTENÁRIA DO CÂNONE LITERÁRIO

MARINS, Líliam Cristina (PLE/UEM)

WIELEWICKI, Vera Helena Gomes (Orientadora – PLE/UEM)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo da adaptação da obra literária *Pygmalion* (1914), Bernard Shaw, para o cinema, em *My fair lady* (1964), observando como se deu esse processo, dado que a famosa história do professor de fonética que enfrenta o desafio de transformar uma humilde vendedora de flores em uma dama da alta sociedade não circula apenas nas páginas do livro de Shaw, como também nas telas do cinema. A relação entre literatura e cinema existe desde os primórdios da produção cinematográfica, já que esses dois sistemas sempre estabeleceram relações de interdependência e influência de um sobre o outro (DINIZ, 2005). *Pygmalion* foi escrito no contexto britânico de 1914, um período conflituoso devido à Primeira Guerra Mundial, o que torna evidente a crítica implacável quanto às diferenças entre as classes sociais mais e menos privilegiadas. Vale salientar que questões temporais e espaciais podem ou não interferir no processo de adaptação do livro para o cinema, o que dependerá das escolhas e objetivos do produtor e diretor. No caso da adaptação fílmica de *Pygmalion*, trata-se de épocas (cinquenta anos de diferença) e culturas distintas daquelas do livro, no entanto, os figurinos, o sotaque do inglês britânico, o cenário e a caracterização dos personagens foram mantidos de acordo com a vida londrina do início do século XX. Seria interessante que essas adaptações fossem apreciadas não como uma mera transposição, mas como uma releitura, com originalidade e valor próprios.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; *Pygmalion*; adaptação cinematográfica; releitura.

ABSTRACT: This paper aims at developing a study of the cinematographic adaptation *My Fair Lady* (1964), based on the literary text *Pygmalion* (1914), Bernard Shaw, observing how this process occurred. The famous story of the phonetician professor who faces the challenge of transforming a humble flowergirl in a lady is not known only through Shaw's play, but also through cinema. The relation between literature and cinema exists since the origin of the cinematographic production, considering that these two systems always established relations of independence and influence on one another (DINIZ, 2005). *Pygmalion* was written in the British context of 1914 (a period of conflicts due to the First World War, what can explain the strong criticism towards the

differences between the upper and working social classes). It is important to emphasize that issues involving time and space can or cannot interfere in the process of adapting the book to the cinema, what depends on the choices and aims of the producer and the director. In relation to the cinematographic adaptation of *Pygmalion*, it was produced in different time (fifty years of difference) and cultures from the ones of the play. However, the clothes, the British accent, the setting and the characters' characterization were maintained according to the British life in the beginning of the 20th century. It would be interesting if those adaptations were appreciated not as a simple transposition, but as a rereading, with originality and own value.

KEY WORDS: literature; *Pygmalion*; cinematographic adaptation; rereading.

I. INTRODUÇÃO

As traduções intersemióticas de obras literárias vêm conquistando um espaço privilegiado na indústria cinematográfica, o que justifica o fato de, atualmente, grande parte das produções ter como ponto de partida um texto literário ao invés de um roteiro próprio. O que se entende por "tradução intersemiótica" é o processo pelo qual uma mensagem, caracteristicamente pertencente a uma determinada linguagem (a literária, por exemplo), passa para um outro tipo de linguagem (a cinematográfica, por exemplo). Para Gorovitz (2006, p. 31), o cinema é um meio de comunicação importante para o homem à medida que mantém relações próximas com ele porque,

[...] o cinema é um comércio afetivo com o mundo, sendo, por essência, indeterminado e aberto, tal como o homem. Todos os potenciais psíquicos, sentimentos, idéias e razão manifestam-se na imagem cinematográfica. Por meio da máquina, os sonhos são projetados e objetificados, fabricados industrialmente e divididos coletivamente.

O objetivo deste trabalho é observar como ocorreu o processo de adaptação da obra literária *Pygmalion* (1914), Bernard Shaw, para o cinema, em *My fair lady* (1964), estrelando Audrey Hepburn e Rex Harrison. Essa versão não é, entretanto, a primeira, pois o espetáculo estreou na Broadway em 1956, com Julie Andrews e Rex Harrison nos papéis principais. Pretende-se, nesse sentido, atentar para as escolhas feitas pelo roteirista, produtor e diretor do filme na adaptação da famosa história do professor de fonética que enfrenta o desafio de transformar uma humilde vendedora de flores em uma dama da alta sociedade para uma outra linguagem, a cinematográfica. Questões que envolvem a estereotipagem de personagens, a inserção de músicas, ao enredo, ao tempo e espaço serão levadas em consideração na análise desse processo de transposição, já que *My Fair Lady* é uma releitura

cinquentenária de *Pygmalion* (se considerarmos a data de publicação 1914, pois há divergências quanto à indicação da data exata de publicação).

2. A LITERATURA ADAPTADA PARA O CINEMA E SUAS IMPLICAÇÕES

Quando uma obra literária é adaptada para outras linguagens, que não a literária, há um processo de recontextualização da narrativa devido à sua reinserção em uma outra realidade. É nesse sentido que a tradução intersemiótica envolve uma transformação e sua realização se dá de acordo com os objetivos estabelecidos por um determinado grupo de profissionais para aquela produção em específico. Isso significa que, para que essa transposição seja possível, são necessárias adaptações no texto literário, as quais podem provocar, muitas vezes, julgamentos de valor pautados na questão da “fidelidade” ao “original”. Segundo Courseuil (2003, p. 295), devido à interdependência entre tais sistemas,

É comum ouvirmos comentários e lermos análises a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia [...] O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condições de dependência ao romance adaptado.

No entanto, esse não deve ser o parâmetro único de análise nas traduções intersemióticas, porque se as produções fílmicas baseadas em textos literários seguirem indiscutivelmente a fórmula da fidelidade, obedecendo a esse excessivo “zelo” e “respeito” ao texto “original”, ou seja, ao texto-fonte, elas se tornam vazias de significado e inertes em expressão. Benjamin (2001), ao refletir sobre a traduzibilidade de um texto e sobre a tarefa do tradutor, fala sobre a busca pela “língua pura”, uma busca utópica, pois ela simplesmente não existe. Já que alcançar essa “pura língua” é inviável, a tarefa do tradutor seria, então, a de um “recriador” do texto, afinal, assim como a “tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas [...], a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original” (BENJAMIN, 2001, p. 211). A partir dessa reflexão de Benjamin, pode-se inferir que, assim como a tangente (a tradução) não penetra na circunferência (original), apenas a toca, a adaptação cinematográfica mantém a mesma relação tangencial com a narrativa literária.

Enquanto Benjamin (2001) apresenta uma visão mais filosófica sobre a tradução, Amorim (2005), através de aplicações teóricas, discute as fronteiras exis-

tentes entre a tradução e a adaptação segundo vários autores, visto que essa é uma questão que gera muitas discussões e divergência de opiniões. Essa discussão é relevante à medida que colabora para a compreensão do processo de adaptação de uma forma geral, seja ela textual ou cinematográfica. Não há um consenso a respeito da aplicação desses termos, visto que fatores como o conceito de tradução e adaptação vigentes em uma determinada época, a articulação entre a figura do tradutor e a do adaptador, o lugar que ocupa a obra traduzida na sociedade e o próprio objetivo de mercado da editora influenciam na nomenclatura de um texto como “tradução” ou como “adaptação” (AMORIM, 2005).

O conceito de tradução e de adaptação compartilhado por muitos desses autores é o de que a adaptação estaria ligada basicamente à transgressão de limites, enquanto que a tradução permaneceria dentro desses limites. A adaptação, nesse sentido, permite “violiar” o texto-fonte, possibilitando uma maior liberdade de interpretação e deixando guiar-se por objetivos e públicos específicos, diferentemente da tradução, que permaneceria dentro dos limites, não ultrapassando, portanto, as fronteiras do “original”. Todavia, isso não significa que a adaptação deva ser julgada como inferior à tradução só porque esta última promoveria uma leitura mais apurada; afinal, uma tradução também admite interpretações tanto quanto as adaptações, dado que tanto o tradutor como o adaptador são leitores e, como tais, atribuem diferentes significações para o texto traduzido ou adaptado.

Os filmes baseados em obras literárias passam, freqüentemente, pelo crivo da “fidelidade” e, se não passam por esse teste, críticas são construídas diminuindo o valor do trabalho. Para Corseuil (2003, p. 295), isso acontece porque os filmes baseados em obras literárias acabam estabelecendo uma relação de dependência com a obra na qual foi inspirado e essa dependência é responsável, muitas vezes, por reduzir seu caráter criativo. Contudo, o critério de “fidelidade ao original” não é o fator determinante da qualidade de uma adaptação cinematográfica se esta for considerada como uma releitura e não como uma mera transferência. Seria interessante levar em conta que, ao realizar a adaptação de um texto literário para o cinema, os adaptadores se vêem diante de posições a tomar e escolhas a fazer, as quais não são, necessariamente, àquelas do autor do texto literário.

Ao exigir-se a presença da “fidelidade” na adaptação de uma obra literária para o cinema, cobra-se, como podemos inferir a partir das considerações de Derrida sobre a gênese de Babel e sua relação com a tradução (2005, p. 27), a chamada “dívida” que o tradutor tem em relação ao texto “original”, uma dívida que é enfada ao insucesso:

O que está em jogo é uma lei, de injunção à qual o tradutor deve responder. Ele deve quitar-se também, e de qualquer coisa que implique talvez uma falha, uma queda, uma falta, até mesmo um crime [...] O tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação de dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado.

Assim como Benjamin (2001) sugere que a “pura língua” não existe, para Derrida, essa dívida do tradutor com o texto-fonte jamais poderá ser saldada porque o significado “original”, “essencial” de um texto-fonte não pode ser recuperado. Uma vez que tradutores e adaptadores são inevitavelmente leitores, levam consigo o que faz parte de suas identidades: seus valores e preconceitos e, por isso, uma tradução ou uma adaptação nunca conseguirão recobrar a “essência” do texto-fonte.

Ao transferir um texto de um sistema de signos verbais para outro de signos não-verbais, o adaptador se depara com um número considerável de quesitos de ordem textual e visual, pois há recursos somente captáveis pela linguagem, bem como há recursos que somente podem ser expressos através de imagens. Enquanto que o romancista só dispõe da linguagem verbal para transmitir seus pensamentos, o cineasta dispõe de muitos outros recursos que tornam o seu trabalho mais concreto, como imagem e som. Entretanto, mesmo dispondo desses recursos “nuances de tom, humor, e a expressão de sentimentos, permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los” (DINIZ, 2005, p. 22). Além dos quesitos mencionados, há também outras questões problemáticas que exigem escolhas da parte do adaptador; entre elas, a de adequar a adaptação fílmica à cultura, época e sociedade retratadas no texto-fonte (texto literário) ou à cultura, época e sociedade para as quais aquela produção está direcionada. Nesse sentido, a opção pela supressão, acréscimo ou modificação do texto literário adaptado está diretamente relacionada ao objetivo da produção.

3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LEGENDAGEM

Na produção cinematográfica, a legendagem é um recurso indispensável e exige, portanto, atenção especial. A legenda é um tipo específico de tradução porque traduz uma linguagem oral para uma linguagem escrita e, juntamente com as imagens e os sons, é mais um elemento que colabora na constituição da mensagem. Gorovitz (2006), em um estudo sobre a legendagem cinematográfica, afirma

que esta é conflituosa em relação à totalidade do produto, porque, além ser um elemento incorporado à produção a *posteriori*, é realizada por terceiros, ou seja, pessoas que não participaram do processo de produção do filme, sendo, portanto, um elemento "intruso", apesar de necessário:

A legendagem é anterior à fala: o filme já utilizava um suporte textual quando ainda não havia meios técnicos para reproduzir o som e os diálogos dos personagens. Portanto, desde os primórdios do cinema, criou-se familiaridade com a legenda. No entanto, esta não deixa de ser um *elemento intruso* à obra, impondo ao espectador uma série de constrangimentos que alteram a recepção da mensagem como um todo (GOROVITZ, 2006, p. 64).

O trabalho com a legendagem envolve inúmeras dificuldades devido às limitações e regras as quais os profissionais dessa área estão submetidos, como, por exemplo: o tempo de leitura de uma legenda não pode ser maior que o tempo da fala do ator e, por isso, na maioria das vezes, a legenda precisa ser condensada para que ela aconteça *pari passu* com aquela fala em específico; o número de caracteres não pode ser superior a cinquenta e seis e eles devem ocupar, no máximo, duas linhas na tela. Outros elementos como a posição da legenda, o tamanho da letra, etc., também são determinados por regras, reduzindo, assim, a liberdade do tradutor (GOROVITZ, 2006).

Da mesma forma que os profissionais da legendagem enfrentam dificuldades, os espectadores também se vêem diante de uma situação nem sempre confortável, afinal, é preciso ter a habilidade necessária para, simultaneamente, ver a imagem, ouvir o som e ler a legenda. Essa habilidade vai sendo adquirida pelo espectador à medida que ele exercita a atividade de leitura cinematográfica. Nesse aspecto, o tradutor precisa facilitar o quanto puder a leitura da legenda, "restringindo a pontuação, estabelecendo boas conexões, omitindo, sintetizando, utilizando preferencialmente palavras menores [...] etc." (GOROVITZ, 2006, p. 66), pois não se leva em consideração as especificidades de cada grupo de leitores (idosos, crianças, adultos) e acaba-se realizando uma legenda padrão.

As condições de trabalho impróprias a que alguns tradutores estão sujeitos constituem-se em um dos problemas mais influentes no trabalho com a legendagem. O tradutor tem em torno de quatro a cinco dias para fazer a legenda de um filme (em função do lançamento quase que simultâneo das produções cinematográficas no mundo), um tempo insuficiente para uma atividade que envolve tantas questões de cunho cognitivo, lingüístico e cultural. Além disso, freqüentemente, eles têm acesso somente ao roteiro escrito, desprovido das imagens, o que prejudi-

ca o trabalho, principalmente porque “[...] acaba-se realizando um tipo de texto que pouco combina com a cena em que ele se insere” (TEIXEIRA, 2002, [f.1]).

Diante dessa situação, Amaral (2001, [f.1]) propõe que os tradutores responsáveis pela legendagem tenham um maior contato com o material de trabalho antes de traduzi-lo, assistindo ao filme com som original e dispondo de um tempo adequado para a realização de uma pesquisa prévia. Grande parte das inadequações observadas nas legendas dos filmes se deve, em muitos casos, à inexistência dessas condições favoráveis de trabalho, o que precisa ser evitado se considerarmos que a legendagem colabora para a reconstrução da mensagem pelo receptor e, por isso, precisa ser comprometida com aquilo que transmite.

Durante o processo de legendagem, o tradutor pode se deparar com muitas “armadilhas” que exigirão dele um conhecimento prévio tanto da língua e cultura fontes quanto da língua, cultura e público alvos e, para aqueles casos em que o filme é baseado em uma obra literária (como a adaptação fílmica de *Pygmalion*, *My Fair Lady*), é importante também que o tradutor conheça a narrativa que inspirou o filme. Tais estratégias podem ajudá-lo a tomar decisões mais adequadas, evitando os tais “constrangimentos” apontados acima por Gorovitz (2002, p. 64) e, conseqüentemente, desmistificando a idéia do *tradutori traditori* (tradutor-traidor).

4. MY FAIR LADY: UMA RELEITURA CINQUENTENÁRIA DO CLÁSSICO PYGMALION

A história de *Pygmalion* se baseia na mitologia grega: Pigmaleão era um escultor que não tinha interesse nas mulheres que conhecia por achá-las imorais e fúteis. Certo dia, ele se deparou com um perfeito pedaço de marfim e decidiu esculpir uma linda mulher nele. Ao terminar o trabalho, o escultor achou a estátua tão adorável que passou a vesti-la como se fosse uma mulher de verdade, chamando-a de Galatea. Comovida com a paixão do artista, Afrodite, a deusa do amor, dá vida a estátua. Pigmaleão e Galatea se casaram e o escultor nunca se esqueceu de agradecer à deusa do amor pelo maravilhoso presente. Na peça de Shaw, assim como o escultor Pigmaleão, o professor de fonética Henry Higgins é totalmente aversivo às mulheres e aposta com um amigo (Pickering) que é capaz de transformar a humilde vendedora de flores Eliza Doolittle em uma sublime dama da aristocracia inglesa em apenas seis meses.

Devido à Primeira Guerra Mundial, a época em que *Pygmalion* (1914) foi escrita marcava-se por uma série de conflitos, o que justifica a presença na peça de uma crítica inflexível quanto às diferenças entre as classes sociais mais e menos privilegiadas, representadas principalmente pelo professor Higgins e por Eliza,

respectivamente. Na peça, é possível observar uma cidade dividida entre a elite que dominava a linguagem culta e a classe operária londrina que se comunicava através de um dialeto popular conhecido como *cockney*, além de uma sociedade patriarcal de um período em que as mulheres não tinham voz e eram submetidas à dominação masculina, já que o início do século XX, na Inglaterra, ainda apresentava resquícios do período vitoriano do século anterior (século XIX), no qual a mulher era vista como uma protetora da moralidade e da castidade.

Vários aspectos denunciam o abismo social existente entre a classe operária londrina e a aristocracia inglesa, como, por exemplo, a posição social, a linguagem e os diferentes ambientes frequentados por ambas as classes: enquanto que a classe desprestigiada social e economicamente frequenta bares (como Doolittle, pai de Eliza, no filme), a aristocracia inglesa participa de reuniões sociais vespertinas (como Mrs Higgins, mãe do professor Higgins, promove o típico “chá das cinco” no livro). Em *My Fair Lady*, o circuito de corridas de Ascot substitui o “chá das cinco” do livro, pois é um dos pontos de encontro mais apreciados da aristocracia inglesa. Esse circuito inglês de corridas de cavalos localiza-se no vilarejo de Ascot, condado de Berkshire, e existe há mais de três séculos.

A produção americana *My Fair Lady* (1964), com roteiro de Alan Jay Lerner e produção de Jack L. Warner, baseada em *Pygmalion*, foi uma das produções mais bem sucedidas do cinema americano, vencendo oito Oscar. Mesmo tratando-se de épocas e culturas diferentes, os figurinos, o sotaque do inglês britânico, a ambientação, o cenário e a caracterização dos personagens foram mantidos de acordo com a vida londrina do início do século XX.

Ao considerar que houve um processo de recontextualização da narrativa, passando de uma linguagem literária para uma linguagem cinematográfica, algumas adaptações foram promovidas no musical em termos de enredo, caracterização de personagens, entre outras. A linguagem cinematográfica exigiu, por exemplo, uma nova configuração no enredo da peça: enquanto que *Pygmalion* é dividido em cinco atos, o musical é dividido em cinquenta cenas, que são separadas conforme as trocas de cenário. Como a peça foi escrita para ser encenada, Shaw permite que algumas cenas sejam suprimidas em *Pygmalion*, a saber: a cena em que Eliza toma o táxi (final do ato um), a cena em que Mrs Pearce leva Eliza para banhar-se contra sua vontade (ato dois), a cena em que Eliza vai ao baile do embaixador (final do ato três), e a cena em que Eliza está desapontada e sai vagando pelas ruas com Freddy (cena quatro). No entanto, na versão do cinema, estas cenas não foram suprimidas, com exceção da seguinte cena em que Eliza toma o táxi:

Liza: How much?

Taximan [indicating the taximeter] Cant you read? A shilling.

Liza: A shilling for two minutes!

Taximan: Two minutes or ten: it's all the same.

Liza: Well, I don't call it right.

Taximan: Ever been in a taxi before?

Liza [with dignity] Hundreds and thousands of times, young man.

Taximan [*laughing at her*] Good for you, Judy. Keep the shilling, darling, with best love from all at home. Good luck! [*He drives off*] (SHAW, 1957, p. 30)

Liza: Quanto?

Taxista [indicando o taxímetro]: Você não consegue ler? Um shilling.

Liza: Um shilling para dois minutos!

Taxista: Dois minutos ou dez: é tudo a mesma coisa.

Liza: Bem, eu não acho isso certo.

Taxista: Você já esteve em um táxi antes?

Liza [com dignidade]: Milhares de vezes, meu jovem.

Taxista [rindo dela] Bom para você, minha cara. Fique com o shilling, querida, com os melhores votos para todos de casa. Boa sorte! [Ele vai embora] [tradução minha].

Além das adaptações no enredo da peça, o produtor e diretor do musical optaram pela supressão de uma personagem de extrema importância para a crítica social proposta por Shaw, um socialista assumido. A personagem Clara não aparece em *My Fair Lady*: ela é a filha da senhora Eynsford Hill, uma das amigas da mãe do professor Higgins, Mrs Higgins. Durante o chá na casa da senhora Higgins, onde Eliza faria seu primeiro teste de comportamento como uma dama da alta sociedade, Clara é, além de Higgins e Pickering, a única que não é hipócrita entre eles, apesar de estar em busca de inserção social e de um casamento que propicie isto. Como os valores da sociedade inglesa daquela época ainda se pautavam naqueles do período vitoriano, fica saliente a crítica de Clara quanto à contínua obediência a esses valores que são, para ela, ultrapassados: *Such nonsense, all this early Victorian prudery!* (SHAW, 1957, p. 79) / Que tolice todo este pudor vitoriano! [tradução minha].

A inserção de músicas na adaptação de *Pygmalion* para o cinema (produzidas por Frederick Loewe, com letras de Alan Jay Lerner) intensificou as relações de gênero sob a perspectiva da tradição (diferentemente da peça), o homem como dominador e forte e a mulher como sonhadora e "sexo frágil": as canções de Eliza

são, geralmente, relacionadas a seus desejos, alegrias e tristezas (“*Wouldn't it be lovely?*” – “Não seria adorável?” (cena seis); “*I could have danced all night*” – “Eu poderia ter dançado a noite toda” (cena vinte)); ao passo que as canções do professor Higgins são baseadas em um discurso extremamente machista (“*I'm an ordinary man*” - “Eu sou um homem comum” (cena doze) - “*Why can't a woman be like a man?*” – “Por que uma mulher não pode ser como um homem?” (cena quarenta e três)):

Wouldn't it be lovely? – Não seria adorável?

Eliza: Tudo o que quero é um quarto/Bem longe do ar frio da noite/Com uma poltrona enorme/Não seria adorável?/Muitos chocolates para comer/Muito carvão para cozinhar/Rosto quente, mão quente, pé quente/Não seria adorável?/Tão deliciosamente sentada/Absolutissimamente parada/Não me mexeria até a primavera/Chegar devagar à soleira/A cabeça de alguém no meu colo/Suave e carinhoso como só ele/Aquele que cuida bem de mim/Não seria adorável? [legenda do filme em português – cena seis].

I'm an ordinary man – Eu sou um homem comum

Higgins: [...] É só uma mulher entrar em sua vida/E sua serenidade tem fim/Vai redecorar sua casa/Desde o porão até o sótão/Depois inicia a cativante diversão/De investigar você/Deixe uma mulher entrar em sua vida/E contra a parede vai ficar/Faça um plano e logo vai descobrir/Que algo diferente ela tem em mente/O mais certo é que nada faça/É melhor fazer nada do que algo/De que não goste!Você quer falar sobre Keats ou Milton/E ela só quer falar de amor/Vai ao balé ou ao teatro/E passa o tempo atrás da luva dela/Deixar uma mulher entrar em sua vida/É convite para conflitos eternos/Deixe-as comprar suas alianças/Para aquelas pequenas mãos ansiosas/Eu estaria igualmente ansioso/Por uma consulta ao dentista/Do que deixá-la entrar em minha vida/[...] [legenda do filme em português – cena doze].

Nessa perspectiva, a mudança de sistema (da literatura para o cinema) provocou uma mudança de estilo na comédia, a qual passou de uma “comédia satírica” para uma “comédia romântica”: a peça *Pygmalion* pode ser definida como uma comédia satírica, já que há uma crítica social desnudada na obra, concretizada não só na diferença sócio-econômica claramente expressa nas posições sociais ocupadas pelo professor Higgins (um professor de fonética de prestígio) e por Eliza (uma vendedora ambulante de flores), como também, de forma até mais evi-

dente, na linguagem de ambos. Já o musical *My Fair Lady* pode ser considerado uma comédia romântica, pois o enfoque dado à produção cinematográfica é voltado para um possível romance entre Eliza e Higgins e não para as críticas sociais tão evidentes em *Pygmalion*.

Em *My Fair Lady*, é possível identificar a estrutura típica da comédia romântica: Higgins, um professor de fonética, e Eliza, uma vendedora ambulante de flores, se encontram casualmente durante as coletas de dados do professor. Eliza passa, então, a ser o sujeito de mais um de seus experimentos lingüísticos. Depois dos resultados bem-sucedidos do teste que conferiu a Higgins o título de “o melhor professor de fonética” por ter transformado a humilde vendedora de flores em uma dama, Eliza se dá conta de que foi apenas um objeto nas mãos do professor e decide abandoná-lo. Inicialmente, não havia evidências de um envolvimento sentimental entre os dois, principalmente, porque Higgins se declarava um “solteirão convicto”. Entretanto, após o abandono de Eliza, Higgins percebe o quanto ela lhe faz falta (o que é intensificado pela letra da música: “*I’ve grown accustomed to her face*” (cena cinqüenta) – “Me acostumei com o rosto dela” [tradução minha]) e, então, vai à busca de sua “Galetea”. O musical termina com Eliza voltando para a casa de seu eterno “escultor”, sugerindo o início de um romance (cena cinqüenta), diferentemente da última cena da peça (cena cinco), na qual Eliza abandona-o, como pode ser observado:

[Higgins entra em sua casa cabisbaixo e liga o fonógrafo para ouvir a voz de Eliza gravada no início do experimento. Ela chega e o desliga]

Eliza: I washed my 'ands before I come. I did.

Higgins: Where the devil are my slippers? [legenda do filme em inglês]

Eliza: Eu lavei minhas mãos antes de vir. Eu lavei.

Higgins: Onde diabos estão os meus chinelos? [legenda do filme em português]

Eliza: Then I shall not see you again, Professor. Goodbye. [*She goes to the door*] (SHAW, 1957, p. 133).

Eliza: Então, eu não vou mais vê-lo, professor. Adeus. [Ela vai até a porta] [tradução minha].

Quanto à caracterização de personagens, não houve uma adaptação temporal e espacial, pois os figurinos foram confeccionados conforme a época e a

sociedade em que a comédia foi escrita e não a partir dos conceitos de moda que circulavam nos Estados Unidos na década de 60. Os trezentos figurinos de época são localizados no início do século XX, mostrando o luxo e o requinte da sociedade londrina (claramente perceptível no filme na cena vinte e dois, a qual reproduz um das corridas de Ascot, ponto de encontro anual do hipismo e dos chapéus excêntricos): para as mulheres, vestidos longos e primorosamente adornados, com a cintura bem marcada e as saias amplas. Luvas e chapéus, acessórios que asseguravam o *status* social, completam o figurino impecável; para os homens, smoking e cartolas. Os cenários do musical também retratam a Europa no início do século XX, com edificações de estilo neoclássico, marcadas por arcos e colunas; e o *cockney*, dialeto típico da classe operária londrina da época falado por Eliza, foi igualmente mantido no musical, sem influências do inglês americano.

5. CONCLUSÃO

As adaptações promovidas na versão cinematográfica de *Pygmalion* não diminuíram sua qualidade enquanto “fazer artístico”, mas provaram que, uma vez que uma narrativa é transposta para outras linguagens, realiza-se uma releitura, com novas interpretações e, até mesmo, outras significações. É através dessas traduções intersemióticas que, direta ou indiretamente, podemos entrar em contato não só com a literatura canônica universal, como também com obras contemporâneas, o que nos possibilita um diálogo entre diferentes culturas, linguagens e leituras.

6. REFERÊNCIAS

AMARAL, Monika P. *Qualidade na tradução de cinema no Brasil*. 2001. Disponível em: <<http://www.abrates.com.br/abreartigo.asp?onde=Cinema%20no%20Brasil.abr>>. Acesso em: 18 jun. 2008.

AMORIM, Lauro. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa - Renúncia do Tradutor. Tradução de Susana K. Lages. In: Werner Heidermann (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188-215.

BONNICI, T; ZOLIN, I (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2005.

DINIZ, Thais Flores. *Literatura e cinema*. Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

SHAW, Bernard. *Pygmalion*. Inglaterra: Penguin Books, 1957.

TEIXEIRA, Leonardo. *Tradução para legendagem: considerações*. 2002. Disponível em: <<http://www.abrates.com.br/abreartigo.asp?onde=TRADU%C3%87%C3%83%20PARA%20LEGENDAGEM%20CONSIDERA%C3%87%C3%95ES.abr>>. Acesso em: 18 jun. 2008.

WARNER, Jack L. *My fair lady*. São Paulo: Warner Home Video, 2005. 1 DVD (173 min.), son. color.