



INFINITUM
ISSN: 2595-9549

Vol. 9, n. 19, 2026, 1 - 38

DOI: <https://doi.org/10.18764/2595-9549v9n19e24890>

Pigmalião na indústria cultural: a ausência de crítica nas adaptações da obra de George Bernard Shaw

Paulo Cesar Jakimiu Sabino

Instituição: Universidade Federal do ABC (UFABC)

E-mail: pcjsabino1@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7811-672X>

Resumo: O artigo busca apresentar a obra *Pigmalião* do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw e apontar como as adaptações dessa obra perderam em sua profundidade crítica em razão de estarem mais atreladas aos princípios comerciais e ideológicos da sociedade da época. Para realizar a análise, toma-se de empréstimo o conceito de indústria cultural dos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer. O artigo irá se estruturar em dois pontos principais: (i) apresentação de Shaw e de sua obra no que diz respeito ao seu aspecto críticos; (ii) como as adaptações para o cinema e para o palco na forma de musical foram alteradas em relação à narrativa original, em especial, o final, visando transformá-lo em um *happy ending* à moda de uma história de amor. Nesse sentido, visa sustentar que as mudanças na obra se tornaram problemáticas porque os objetivos estavam atrelados à ideologia da sociedade capitalista que, transformando a arte em mercadoria, causaram um prejuízo nas possibilidades de reflexão crítica.

Palavras-Chave: Crítica social; literatura; cultura de massa; capitalismo; filosofia da arte

Pygmalion in the cultural industry: the lack of criticism in adaptations of George Bernard Shaw's work

Abstract: The paper seeks to present the drama *Pygmalion* by Irish playwright George Bernard Shaw and point out how the adaptations of this work lost their critical depth due to being more associated to



Infinitum Revista Multidisciplinar, v. 9, n. 19, 2026, p. 1– 38.
*Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Dinâmicas Sociais,
Conexões Artísticas e Saberes Locais*

the commercial and ideological principles of society at the time. To carry out the analysis, we used the concept of cultural industry from Theodor Adorno and Max Horkheimer. The article scenario around two main points: (i) the presentation of Shaw and his work with regard to its critical aspects; (ii) how the adaptations for cinema and the musical changed the original narrative, in particular, the ending, aiming to transform it into a happy ending like a love story. In this sense, it intends to argue that the changes in the work became problematic because the objectives were linked to the capitalist society's ideology which, transforming art into merchandise, caused damage to the possibilities of critical reflection.

Keywords: Social Criticism; Literature; Mass Culture; Capitalism; Art Philosophy.

Pygmalion en la industria cultural:

la ausencia de la crítica en las adaptaciones de la obra de George Bernard Shaw

Resumen: El artículo busca presentar la obra *Pigmalión* del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw y señalar cómo las adaptaciones de esta obra perdieron su profundidad crítica al estar más vinculadas a los principios comerciales e ideológicos de la sociedad de la época. Para realizar el análisis tomamos prestado el concepto de industria cultural de los filósofos Theodor Adorno y Max Horkheimer. El artículo se estructurará en torno a dos puntos principales: (i) presentación de Shaw y su obra en cuanto a sus aspectos críticos; (ii) cómo se modificaron las adaptaciones cinematográficas y teatrales en forma de musicales en relación con la narrativa original, en particular, el final, con el objetivo de transformarlo en un final feliz al estilo de una historia de amor. En este sentido, se pretende sostener que los cambios en la obra se volvieron problemáticos porque los objetivos estaban vinculados a la ideología de la sociedad capitalista que, transformando el arte en mercancía, dañaba las posibilidades de reflexión crítica.

Palabras clave: Crítica Social; Literatura; Cultura De Masas; Capitalismo; Filosofía Del Arte

INTRODUÇÃO

Escrita pelo dramaturgo e romancista irlandês George Bernard Shaw em 1913, a peça *Pigmalião* narra a história da vendedora de flores londrina Eliza Doolittle em sua jornada para corrigir sua linguagem¹ de vocabulário pobre, sem modos e de

¹ Eliza fala um inglês comum às classes mais baixas de Londres, o *cockney*. Este dialeto não pode ser traduzido para o português – na verdade, o próprio Shaw afirmava o problema de representar o *cockney* por meio de



pronúncia miserável. Ela encontra o professor de fonética Henry Higgins, que fazendo uma aposta com seu amigo, o Coronel Pickering, garante que poderia ensinar Eliza o inglês correto e reeducá-la para ser uma *lady* da alta classe inglesa.

Conforme a história avança, o leitor vislumbra uma jovem submetida a tratamentos cruéis por parte do professor, que não parece se importar com ninguém exceto si mesmo. Para muitos, *Pigmalião* ser a história de um relacionamento romântico que faz uso do clichê de duas pessoas que se detestam, mas, ao final, compreendem que não podem viver um sem o outro. Não é o caso. O final de *Pigmalião* foi – e ainda é – motivo de discussões até hoje, já que Shaw não oferece uma resolução, mas deixa claro que Higgins e Eliza não terminaram juntos. O próprio autor precisou defender a sua versão, que é fundamental para a crítica estabelecida na peça. A defesa acontece, em especial, no que diz respeito as adaptações da peça para o cinema. O final é tão importante para Shaw que ele escreve uma espécie de epílogo no ano de 1916 relatando o destino dos personagens, em que Eliza não se casa com Higgins, mas com outro personagem, Freddy, e se o final em aberto da obra original já era desconfortável ao público, este parece ter sido ainda menos palatável ao gosto daqueles que tiveram suas expectativas frustradas. Lemos na sequência a crítica de Shaw em relação à necessidade pelo *happy end*:

O resto da história não precisa ser mostrado na ação e nem precisaria ser contado se nossa imaginação não estivesse tão deformada pela preguiçosa dependência de clichês com toda a tralha novelesca que o Romance mantém em estoque para fornecer *happy ends* a serem encaixados em todas as histórias (Shaw, 2023, p. 155).

sinais gráficos, escrevendo a peça em inglês normal e deixando que os atores adaptassem na encenação. O dialeto é um elemento importante para a peça que é repleta de questões sociais, mas na impossibilidade de apresentar de forma precisa tanto no inglês escrito como na tradução para o português, optou-se por usar, nas citações, a adaptação da tradução de Millôr Fernandes, que busca representar os erros de pronúncia por meio da escrita.



A necessidade de uma resolução para a peça – uma que fosse mostrada no palco – é fruto de uma imaginação preguiçosa, que só sabe reconhecer clichês e se torna incapaz de ir além do superficial. Mais do que isso, a incapacidade imaginativa é também um reflexo da dificuldade em lidar com questões mais complexas acerca do ser humano. Shaw afirmava ser curiosos que os espectadores de todas as partes do mundo achassem que Eliza deveria ter se casado com o herói do romance apenas por ela ser a heroína, demonstrando a falta de habilidade de interpretar o ser humano, em especial, a figura da mulher, “[...] porque a sequência natural dos fatos é patente para qualquer um com um mínimo de conhecimento da natureza humana em geral, e do instinto feminino em particular” (Shaw, 2023, p. 155). As obras menos complexas, isto é, aquelas que acabam simplificando questões que exigem maior reflexão, acabaram acostumando a imaginação do leitor à determinado tipo de compreensão, tornando-os incapazes, por exemplo, de observar para além do estereotipo da mulher. Por isso, foi frustrante para muitos que Eliza seguisse um rumo distinto da figura estereotipada. Esse final, portanto, e mesmo a sequência que indica que se casou com Freddy e abriu sua própria floricultura, é importante para construir a crítica de Shaw à alta classe inglesa e à figura da mulher no início do século XX, já que é preciso ter em mente que a obra é uma interpretação moderna do mito de Pigmalião, que diz muito sobre a representação da mulher enquanto um ideal construído pelo homem.

Nesse sentido, quando as adaptações alteraram o final de Shaw, não foi apenas uma simples escolha de liberdade criativa. A adaptação não precisa ser fiel para ser “boa” ou “crítica”, mas quando altera a fim de produzir um efeito totalmente diverso e de pouca grandiosidade, isso é motivo para, no mínimo, uma reflexão mais aprofundada. É preciso, portanto, analisar de que forma as mudanças nas adaptações cinematográficas da peça – e também o musical – contribuíram para a perda da crítica e como isso pode ser reflexo da lógica da sociedade capitalista em relação à arte.



Será realizada uma análise de três adaptações: o filme britânico *Pygmalion* de 1938, a adaptação para musical por Alan Jay Lerner em 1956 e, por fim, o filme *Minha bela dama* de 1964 dirigido por George Cukor, que é, na verdade, uma adaptação do musical de Lerner².

AS IDEIAS DE SHAW E A CRÍTICA SOCIAL EM *PIGMALIÃO*

O argumento principal é que as adaptações, muito em função de estarem contaminadas pelos problemas da lógica comercial em relação à arte, acabaram por perder sua força crítica. Dessa forma, é preciso, antes de analisá-las, compreender a crítica realizada por Shaw em *Pigmalião*.

Como não poderia deixar de ser, a crítica de *Pigmalião* está alinhada ao pensamento político e social de seu criador. Conforme aponta Gareth Griffith (2003), Shaw é lembrado como dramaturgo, vencedor do prêmio Nobel cuja reputação foi construída por seu trabalho de excelência no drama e na crítica musical. O que é esquecido na percepção popular, porém, é que ele primeiro alcançou destaque na vida pública como membro importante da Sociedade Fabiana, atuando como pensador original no comitê executivo por mais de vinte anos e mesmo após renunciar ao cargo em 1911, o seu interesse na política nunca diminuiu. Por isso, dizer que Shaw é um pensador político não é absurdo, sendo que ele participava discursando ao público proletário e em reuniões de intelectuais defendendo a classe trabalhadora, e mesmo hoje é lembrado em movimentos trabalhistas britânicos. Assim sendo, quando

² Para efeito de praticidade em razão dos nomes das diferentes obras serem idênticos, irá optar-se pela tradução e pelo título original para se referir a elas: *Pigmalião* faz referência à obra original de Shaw, a peça de 1913; *Pygmalion* é o filme de 1938; *My Fair Lady* o musical de Alan Jay Lerner de 1956, e, por fim, *Minha bela dama* – título do filme no Brasil – faz referência ao filme de 1964 dirigido por Cukor e que adapta o libreto do musical de Lerner.



Comparado com Wells, Chesterton e Orwell, nomes frequentemente associados ao de Shaw nas discussões sobre cultura e sociedade, ele não era um mero especialista literário produzindo ideias de forma isolada, sem referência ao movimento em geral. Enquanto era íntimo de assuntos fabianos, sempre teve uma posição firme no mundo da política prática (Griffith, 2003, p. 03).

No pensamento político de Shaw, existem dois elementos fundamentais que se fazem presentes em suas obras: o socialismo e o feminismo, mas estes possuem peculiaridades do shavianismo. Primeiro, conforme destacou Griffith, Shaw foi membro da Sociedade Fabiana, e o socialismo que seus membros defendiam era muito específico. A Sociedade Fabiana foi fundada em 4 de janeiro de 1884 e reunia intelectuais – na sua grande maioria, advindos da burguesia – como Edward Pease, Havelock Ellis, Annie Besant, Graham Wallas, e claro, o próprio Bernard Shaw. Embora a fundação tenha ocorrido em 1884, foi apenas com a publicação dos “Ensaio Fabianos” no final de 1889 que o grupo se tornou mais conhecido e influente (cf. Cole, 1974, p. 108). O que caracterizava o pensamento Fabiano era a necessidade de planejamento político – daí a referência no nome ao general romano Fabius Maximus, conhecido como *Cunctator*, algo como “aquele que adia ou que se prepara para a batalha”, já que foi essa a estratégia utilizada para vencer seu adversário, Aníbal, durante a Segunda Guerra Púnica:

Assim, o uso do nome de Fabius indicava, a princípio, não que o socialismo teria de ser implementado gradualmente, em etapas, mas sim o desejo de dedicar tempo para elaborar um método e política adequadas. O gradualismo foi um enxerto fácil nessa ideia inicial, mas não era parte dela (Cole, 1974, p. 110).

Nesse sentido, a Sociedade Fabiana defendia os princípios socialistas, mas buscava meios pacíficos para sua implementação, dando um caráter menos revolucionário ao grupo. Segundo Bobbio (cf. 1998, p. 667) esta foi a formulação “mais original do socialismo inglês” e defendia uma gestão coletivista dos serviços locais, embora só tenha ficado mais identificada aos movimentos políticos sobre o trabalho



após a primeira guerra mundial. Ou seja, Shaw não foi um revolucionário em sentido estrito, o que não significa que não foi um socialista marxista. Mark Bevir (1992) elucida que Shaw não acreditava que os proletários poderiam ser estimulados a participar do partido socialista. Inclusive, quando deixa a Federação Democrática (*Democratic Federation*, no original) ele não o faz porque rejeitava a economia marxista ou achava que a luta de classes era algo sem sentido, mas sim porque não acreditava que o proletariado fosse uma classe revolucionária – na verdade, acreditava que era uma classe até mais convencional e preconceituosa do que a classe média (cf. B, 1992, p. 311). No romance *Um socialista anti-social*, o herói é um burguês que abandona sua vida confortável e não tenta convencer ou discursar para os trabalhadores, pelo contrário, o fazia para sua própria classe.

Shaw confiava mais na educação das classes do que na luta revolucionária, algo que aparece em sua produção artística, pois no prefácio de *Pigmalião*, intitulado “Um professor de fonética”, o autor afirmava que *Pigmalião* “[...] é tão intensa e deliberadamente didática, e seu tema é considerado tão seco que eu me deleito em esfregá-lo na cara dos sabichões que repetem como papagaios que a arte não deve ser didática” (Shaw, 2023, p. 10). É possível questionar os métodos do dramaturgo para implementar o socialismo, mas mesmo não sendo um revolucionário como Lênin, foi um defensor e divulgador das ideias socialistas na Grã-Bretanha, atuando como crítico da sociedade burguesa e das desigualdades sociais, seja de classe, seja também de gênero – e é por isso que vale destacar seu pensamento sobre a igualdade dos sexos³.

³ Uma das principais críticas da obra é em relação ao inglês. Segundo Fischer (cf. 1991, p. XVIII), Shaw criticava o inglês, era preciso reformulá-lo e isso permitiria, inclusive, ascensão social. Este aspecto crítico não será discutido no texto.



O tema do feminismo na obra e vida de Shaw é vastamente discutido⁴. A relação entre vida e obra é, no que concerne a essa temática, fundamental, pois Shaw é fortemente influenciado pelas ações de sua mãe, Lucinda Elizabeth Shaw. Conforme relata Peters (1998), a mãe de Shaw chegou a abandonar o filho e o marido devido às ações deste último, um alcoólatra problemático que não cuidava da família, e foi viver com o amante em Londres onde cuidou de suas filhas: Agnes a filha mais velha e Lucinda (Lucy). Agnes morreu de tuberculose antes de Shaw poder reencontrá-las na Inglaterra, mas lá ele presenciou quando sua mãe e a irmã Lucy

[...] se rebelarem contra seus papéis pré-definidos pelo gênero e [por isso] foram cruciais na simpatia de Shaw em relação à independência da mulher. Mas foi a afirmação do poder feminino por parte de sua mãe, que desafiou os papéis femininos atribuídos em relação à sexualidade, à honra e à realização profissional que mais afetaram Shaw (Peters, 1998, p. 06).

Lucinda Shaw criou um método para ensinar canto à sua filha e utilizou-se do mesmo para criar seu próprio negócio e assim garantir o bem-estar da família, “uma atitude mais radical que a de Eliza em *Pigmalião*” (Peters, 1998, p. 06-7). Esses eventos biográficos marcaram a vida do autor e não seria errado afirmar que tenham influenciado na criação de suas obras, já que o próprio Shaw não nega que esse tema lhe era caro. Em carta escrita em 04 de julho de 1933 para a Sra. Pethick Lawrence, afirmava que nunca perdeu a chance de dar voz à causa dos direitos das mulheres em suas obras (cf. Cherry, 1994, p.53). E à parte dos eventos biográficos, é possível confirmar a temática do sobre o direito das mulheres na própria obra de Shaw na medida em que além de *Pigmalião*, peças como *Major Bárbara* (1905) e *A profissão da Sra. Warren* (1902) abordam o tema por diferentes perspectivas, mas sempre fazendo prevalecer a questão da igualdade de gêneros e o papel da mulher na sociedade.

⁴ Sobre a discussão acadêmica da relação entre Shaw e feminismo, cf. Hadfield e Reynolds (2013).



Nesse sentido, é impossível ignorar a crítica política e social de *Pigmalião* e como Shaw faz uma leitura subversiva do mito para encenar a crítica. A versão mais conhecida do mito chega até nós pelo texto de Ovídio (2017), segundo o qual Pigmalião foi rei do Chipre e hábil escultor. Insatisfeito com as mulheres da ilha, decide esculpir a estátua de que seria a perfeita idealização dos atributos femininos. À estátua, deu o nome de Galatéia. O rei amou sua criação, cuidava e ornamentava Galatéia. Entristecido porque não encontrava uma mulher à altura de sua criação, pediu a Afrodite que o fizesse, a deusa atendeu ao pedido dando vida à estátua, que passou a ser real. O rei casou-se com sua obra e tiveram dois filhos: Metarme e Pafos. A leitura contemporânea do mito⁵ serve para apresentar como o homem idealiza a mulher, tanto no que diz respeito aos atributos físicos como aos atributos morais. Na peça, o arquétipo de Pigmalião é representado por Higgins e Eliza representa Galatéia. Higgins molda Eliza conforme o seu ideal – esse é o argumento que servirá para o desenvolvimento de uma crítica que contesta o próprio mito.

Na peça, o ideal de Higgins não é apenas de gênero, mas também de classe: o dialeto de Eliza, o *cockney*, é associado às classes mais baixas, portanto, o inglês correto seria utilizado pelas classes mais abastadas. Shaw expõe uma série de estereótipos que a burguesia e a classe média inglesa possuíam em relação às pessoas mais pobres. Por exemplo, que o pobre é sujo e não sabe se comportar. Uma importante ação da peça é quando Sra. Pearce – empregada de Higgins – precisa dar banho em Eliza. A menina, horrorizada com a situação, se recusa, mas Sra. Pearce afirma: “você não pode ser uma

⁵ É preciso tomar cuidado com anacronismos. O mito de Pigmalião é grego e pertence a um contexto muito peculiar. O que faz Shaw é subverter uma leitura contemporânea dele, esta sim pode ser considerada machista. Não se pode afirmar o mesmo do mito no contexto da Grécia antiga, pois ele faz referência à poética, isto é, ao fazer artístico que entendia que se deve “criar a partir do ideal”. Helenistas modernos como Winckelmann (1975) afirmavam que era preciso, para o povo alemão se tornar inimitável, “imitar os antigos”, mas esclarece que imitação não tinha o sentido de cópia, mas de imitar o “modo de fazer grego”, que não produziam suas obras imitando a natureza, e sim o ideal. Pois, segundo Winckelmann, a mimese da poesia é mais comovente que a mimese natural.

pessoa limpa por dentro se não estiver limpa por fora” (Shaw, 2023, p. 52). Contudo, na cena seguinte, Shaw faz questão de quebrar a falsa dicotomia que parece separar pobres de ricos. Se o pobre é associado à sujeira e à falta de educação, logo o espectador é levado a perceber que Higgins não é tão diferente de Eliza no que diz respeito aos costumes e até mesmo no linguajar, pois embora seu inglês seja de pronúncia adequada – não “fala errado” – o professor se utiliza de termos chulos:

Sra. Pearce: (*Depois de um silêncio*): É a isso que eu queria me referir, professor. O senhor pragueja um pouco demais, para o meu gosto. A mim, porém, não espanta mais os seus “Vão para o inferno”, “Desgraçados!”, “Que diabo!” e até mesmo “Merda! Merda!”...

Higgins: Madame Pearce! Uma linguagem dessas nos seus lábios.

Sra. Pearce: (*Imperturbável*) Eu só estou citando. Mas há uma palavra que eu lhe peço para não repetir. A moça acabou se usá-la ao entrar no banho. Começa com p. Está certo que ela diga; aprendeu ao nascer, ouvindo-a da própria mãe. Mas não seria razoável que o senhor ratificasse.

Higgins: Se entendo bem o que a senha fala, madame Pearce, posso lhe garantir que jamais pronunciei semelhante palavra. (*Ela o olha com severidade. Ele adiciona, com um pouco de má consciência*). A não ser, talvez, num momento de extrema e justificada irritação.

Sra. Pearce: Só esta manhã, professor, o senhor aplicou essa palavra às suas botas, à manteiga e ao pão de fôrma (Shaw, 2023, p. 57)⁶

No que diz respeito aos costumes e limpeza, ainda na mesma cena, a Sra. Pearce dá uma bronca no professor sobre seus modos à mesa:

Sra. Pearce: Plenamente de acordo. Por isso, professor, eu lhe peço para não vir tomar seu desjejum em camisola de dormir ou, pelo menos, não usar a camisola como guardanapo. Também seria bom que o senhor não misturasse a salada e a manteiga no mesmo prato. E não deixasse a moça pensar que a maneira educada de comer geleia é botando na palma da mão e lambendo. Aliás, tenho que lhe lembrar que a toalha tem que ser trocada em todas as refeições, devido às manchas que ficam depois que o senhor acaba de comer (Shaw, 2023, p. 58).

Mais adiante, no ato III, durante o baile no qual Eliza colocaria a prova a aposta de Higgins, o ex-aluno do professor, Nepomuck, um especialista em fonética que,

⁶ No original, a palavra impronunciável começa com “B”: “The girl used it herself when she began to enjoy the bath. It begins with the same letter as bath (Shaw, 1991, p. 37).

segundo ele próprio, é capaz de localizar qualquer pessoa na Europa pelo sotaque, afirma que Eliza é uma fraude, pois não é inglesa, já que nenhum inglês seria capaz de falar o idioma de forma perfeita (cf. Shaw, 2023, p. 105). Essas situações do drama apresentam uma discussão sobre classe.

Jacqueline Fisher, na edição inglesa da peça, explica que “muito de *Pigmalião* gira ao redor de um sistema de classes muito dividido. Um dos temas da peça é próxima das crenças de Shaw – que as pessoas não deveriam ser limitadas pela sua natureza, ambiente ou fala” (Fisher, 1991, p. IX-X). Enquanto Higgins é representante da classe média alta inglesa, Eliza pertence à classe trabalhadora menos abastada, e a diferença moral entre eles é cada vez menos aparente. Isso demonstra que não são os costumes ou modos que separam as classes, tal como Higgins parece acreditar quando afirma à sua mãe que tornando Eliza uma dama estaria superando as diferenças:

Higgins: Brincando? É a tarefa mais difícil que eu já me propus; não brinque com isso a senhora, minha mãe. É claro que é diabolicamente fascinante pegar um ser humano e transformá-lo em outro dando-lhe uma aparelhagem vocabular totalmente nova. *Tenho a sensação de que estou enchendo o fosso que separa classe de classe e alma de alma* (Shaw, 2023, p. 96, grifo meu).

A separação de classes não reside nesses aspectos, mas nas condições materiais: dinheiro e posses; e isso não é percebido pelo professor. Há uma “[...] cegueira de Higgins sobre o fato de que o dinheiro desempenha um papel fundamental aqui. A preocupação com dinheiro é uma característica importante da peça desde o começo” (Bauschatz, 1998, p. 188). O dinheiro é uma constante na obra: no ato I, as duas mulheres consultam sobre a quantidade a ser oferecida a Eliza a fim de descobrir como ela sabia o nome de um dos personagens; Higgins joga o dinheiro do taxi em Eliza; a moça afirma que pode pagar pelas aulas; o pai de Eliza pede cinco libras em troca da filha; etc. (cf. Bauschatz, 1998, p. 188-9). É a materialidade de suas condições que separa ricos de pobres, não os costumes, a maneira de agir, de falar. Algo que a mãe de Higgins parece estar ciente, pois critica o filho por suas atitudes:



Sra. Higgins: Você fala das *vantagens* dessa pobre moça que acabou se sair daqui ainda agora? Maneiras e hábitos que a qualificam como uma maravilhosa dama da sociedade. Isto é, uma mulher capacitada a não fazer absolutamente nada. Com o agravante de que ela não possui as rendas de uma *lady*. É isso que vocês pretendiam? (Shaw, 2023, p. 99)

Os costumes não garantem nada, servem apenas como teatro – pois isso é tanto a burguesia como a classe média, um teatro de costumes que visa elevar-se sobre os demais. Apenas o dinheiro é que serve para algo e, portanto, ser uma *lady* não traria Eliza para à classe média, que é mais uma moral do que uma possibilidade real para a jovem diante de suas condições materiais.

O monólogo de Doolittle, pai de Eliza, ao encontrar Higgins em sua residência é revelador sobre a crítica de Shaw em relação à classe média:

Doolittle: Peraí, coronér. Num encarna irso ansim. Qui é qui eu sô, partrãos meus? Tô preguntano; qui é qui eu sô? Um poubre disfavorecido di Deus sim era num bera. Voças incelênças já pensaro nu qui irso qué dizê? Qué só dizê qui a gente tá nadano di contra a mouralidade da crasse mérdia u tempo intero. Si tem alguma coisa qui a genti acha qui tem direito a genti vai, çõe a letra da genti lá, mas êlis diz: “Qui é qui há? Tu é um poubre disfavorecido; num merece. Sai da fila”. Mas minhas nicissidade é anté maió du qui a dersas viúva muito farvurecidas qui recebi seis pensãos diferentes peula morte du mesmu maridu. Num careço u mesmu dum cidadão favurecido: careço anté mais. Num comu menos; i bebum unto mais. Perciso di diversão pruwê sô um homi di pensamentu. Quero munta arlegria em vorta, uma boa canção, uma banda boa, quanto tô burricido. Simprificano: ninguém num mi coubramenus pur coisa nenhuma só pruke eu sô pobre disfavorecido (Shaw, 2023, p. 66).

Aqui temos um personagem da classe baixa que recusa pertencer à classe média devido à sua moral hipócrita. Incrivelmente recluso na ideia de *não pertencer* à classe média, o pai de Eliza recusa as dez libras que lhes são oferecidos por Higgins, afirmando que cinco são o suficiente pela filha. O homem afirma que precisa *mais* do dinheiro do que os membros da classe média – ninguém cobra menos dele por ser pobre – e mesmo assim obtém menos, expondo a desigualdade e injustiça social na Inglaterra. As classes mais altas e distantes do proletariado são acostumadas a acumular e empreender, mas o pobre não pode se dar a esse luxo. Ele tem as mesmas



necessidades, mas não os mesmos recursos. Ainda assim, recusa as dez libras, porque participar da classe média é participar da hipocrisia, da injustiça social. Ao colocar esse discurso na boca de Doolittle, que acabara de chegar à residência de Higgins para compensação financeira em troca da filha, ele não estabelece o pobre como um santo. Seu objetivo não indica ser a demonstração de uma classe moralmente superior a outra, o que Shaw faz é, uma vez mais, mostrar a semelhança entre classes: são as mesmas necessidades de diversão, de beber e de comer, os interesses, gostos e ações, pois se Doolittle se aproveitou da filha para obter dinheiro, Higgins se aproveitava da moça em benefício de sua própria causa; novamente, o que muda é a condição material e o tratamento imediato que recebem de outras pessoas devido à essa condição. Ironicamente, Doolittle se tornaria um membro da classe média em virtude de uma piada de Higgins que escrevera uma carta a um famoso milionário afirmando que Doolittle era o “moralista mais original da Inglaterra”. Por isso, herdou trinta e dois por cento da Fábrica do milionário quando ele faleceu sob a condição de falar na “sociedade Wannafeller de Reforma Moral Universal”. Segundo Doolittle, Higgins destruiu a sua vida, já que agora, ele afirma “tenho di vive prus outro i num pra mim: mouralidade da crasse mérdia” (Shaw, 2023, p. 129). A classe média é um teatro de costumes.

Para finalizar esse ponto, ainda é importante destacar como as mulheres da peça ocupam papéis fundamentais, além de Eliza, claro. A Sra. Pearce é quem expõe o teatro de Higgins, demonstrando que o professor não é tão diferente quanto pensava. A Sra. Higgins, por sua vez, mostra preocupação com o futuro da jovem. A peça abre com duas mulheres, mãe e filha em Covent Garden em busca de um táxi – que não conseguem e são obrigadas a usar o transporte público, comum aos mais pobres, sendo que o táxi acaba sendo utilizado por Eliza. Essa cena serve como mais uma exemplificação da diferença material entre as classes: enquanto para alguns o táxi era



algo comum e o transporte público um meio inferior e última opção, para Eliza ir de táxi até sua casa é um luxo. O simbolismo da cena é fundamental para compreender a ótica marxista da questão de classes: a condição histórica-material é determinante na vida das pessoas. A sociedade burguesa orienta a vida social por princípios abstratos, tal como a liberdade, que na ótica liberal se configura em uma limitada esfera de direitos: o indivíduo é livre no âmbito jurídico, mas no âmbito prático não. Dessa forma, Shaw traz a liberdade para a esfera da necessidade, da materialidade, apontando que só se pode ser livre se houver condições materiais para isso⁷.

Esse é o motivo para Eliza buscar as aulas de fonética: ela não visa um par romântico ou uma melhora nos costumes, mas sim a construção de uma circunstância que a possibilidade melhorar concretamente sua vida. A jovem, portanto, é motivada por um objetivo pautado na sua condição material: abrir uma loja de flores e conquistar sua independência financeira. Não quer apenas ser uma *lady* apenas para ser uma *lady*, mas porque acredita que sabendo fazer uso adequado da língua poderia melhorar materialmente sua vida e emancipar-se conquistando sua liberdade. A peça é a jornada de Eliza para se libertar da opressão de classe e de gênero. Por esse motivo, o final da peça é *essencial* para a crítica. Eliza não se casa com Higgins, mas com Freddy, um

⁷ O raciocínio de Shaw está alinhado com a interpretação de Marx sobre a liberdade tal como aparece em *Sobre a questão judaica* – e que seria desenvolvido em textos posteriores – em que analisa o conceito na sociedade burguesa. Marx escreve que “muito longe de conceberem o homem como um ente genérico, esses direitos [os da sociedade burguesa] deixam transparecer a vida do gênero, a sociedade, antes como uma moldura exterior ao indivíduo, como limitação de sua autonomia original. O único laço que os une é a necessidade natural, a carência e o interesse privado, a conservação de sua propriedade e de sua pessoa egoísta” (Marx, 2010, p. 50). A vida política é um *meio* para a vida da sociedade burguesa (cf. Marx, 2010, p. 51) e, portanto, emancipação não é algo que provém unicamente em termos políticos e jurídicos. É preciso de condições materiais. Por isso, Eliza não quer melhorar seu inglês para ser uma *lady*, ela visa transformar uma condição material que a impede de emancipar-se. É questionável se isso deveria ser uma solução que um indivíduo deve buscar, e não uma transformação radical da sociedade por um meio revolucionário – que não mais oprimissem as pessoas por sua fala, por preconceito. Mas Shaw nem mesmo teria apontado que Eliza abre a floricultura no final original, isso só aparece no posfácio. O que Shaw faz é menos apontar uma solução e mais destacar o real problema que distancia as classes.

jovem que a respeitava por ela ser quem é. Inclusive, a moça julga que com sua loja poderia sustentar a si e ao marido – atacando os costumes da sociedade patriarcal. Conforme salientado antes, Shaw afirmava que a união de Eliza e Higgins era impossível devido aos acontecimentos da narrativa. Se em histórias românticas é comum ver os apaixonados aprenderem a se amar mesmo quando um é cruel com o outro durante boa parte do enredo, Shaw mostra que isso é mera ilusão de quem não entende o comportamento humano. Seria extremamente danosa uma relação de tal tipo e por isso o autor não endossa essa crença. Ele sugere que a frustração dos espectadores está mais na ingenuidade perante as relações afetivas e sociais do que no desenrolar da trama. E se a história é sobre a conquista da independência da jovem Eliza, sendo uma releitura subversiva do mito de Pigmalião, não faria sentido que terminasse nos braços de Higgins. A peça é uma história sobre classe, sobre a mulher na sociedade patriarcal, não é sobre amor.

É por esse motivo que as adaptações subsequentes de *Pigmalião* geraram enormes desconfiças. O final foi alterado e isso é causa um impacto significativo na crítica social instaurada na obra.

PIGMALYON, MY FAIR LADY E MINHA BELA DAMA: O HAPPY ENDING E A AUSÊNCIA DO ESPECTADOR CRÍTICA NA INDÚSTRIA CULTURAL

De início, é preciso estabelecer duas coisas: (i) não há problema algum em tomar liberdades criativas em uma adaptação. Fidelidade não é algo que deva valer por si, pois a questão é entender os objetivos, isto é, se tais mudanças foram realizadas, qual foi o objetivo para tal; (ii) não se trata de, a partir disso, realizar uma análise qualitativa entre original e adaptação do ponto de vista estético, se uma é melhor que a outra, ou então sobre os tipos de arte, como se o palco fosse melhor que as telas – algo que não



faria sentido, pois uma das adaptações escolhidas é um musical. Não se trata de fazer um simples juízo de valor, mas entender de que forma as adaptações comprometeram o aspecto crítico da obra, partindo do argumento de que o objetivo das alterações foi para fins comerciais e não artísticos. Para realizar essa análise, toma-se de empréstimo o conceito de “Indústria Cultural” elaborado, principalmente, no capítulo específico da *Dialética do Esclarecimento* por Theodor Adorno e Max Horkheimer.

No início do texto sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer argumentam contra a tese de que existia um “caos cultural” na sociedade. Para os frankfurtianos, a cultura era organizada por meio da indústria. Por esse motivo, afirmavam que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e seminários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço” (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 07). O Esclarecimento havia se mostrado como um processo de racionalização que acelerava o campo da cultura e tomava conta de tudo que possuísse uma forma singular e autônoma. A razão e a técnica eram instrumentos de dominação – e não emancipação – no campo da política, da moral, e claro, da cultura:

O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena [...]. Por hora, a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 09).

De modo que tudo é *padronizado* a partir dos interesses da indústria e da ideologia que esta é representante: a capitalista. A arte foi uma esfera da cultura que conseguiu resistir durante algum tempo, ou seja, ela permaneceu sendo válida apenas por si mesmo, como prazer estético. Contudo, conforme a industrialização se expandia, os meios de reprodução em massa também ganhavam mais força, fazendo



com que a arte ficasse cada vez mais inserida na mesma dinâmica econômica de outras mercadorias. E aqui vale ressaltar que a arte sempre foi uma mercadoria – dado que mercadoria é uma categoria anterior ao capitalismo –, portanto, não sendo o problema em si. O prejuízo é que, na medida em que no sistema capitalista as mercadorias passam a ser reproduzidas em massa devido às novas técnicas industriais, seu valor de troca é determinado pela lógica capitalista que, no caso da arte, visava não mais o prazer estético, e sim o *lucro*. Assim, a arte se tornava dependente daqueles setores do sistema capitalista que detém o poderio econômico.

É possível argumentar também que a arte é uma mercadoria cultural e que qualquer mercadoria é cultural – e de fato isso não está errado. Uma roupa, por exemplo, tem relação com a cultura, um alimento ou mesmo um adereço qualquer. Isso significa que são agregados valores sociais como *status*, de forma que possuir um determinado produto significa ter *status* ou participar do conjunto de valores de um determinado grupo – que pode estar associado à classe, à raça ou a outros. Só que mercadorias culturais existem apenas para fins culturais, o que torna o prejuízo maior. Ora, se o objetivo do capitalismo é o lucro, então a padronização do gosto serve para que as pessoas prefiram determinadas mercadorias em detrimento de outras a fim de maximizar os ganhos, e no âmbito cultural significa que o gosto é padronizado para atrelar os indivíduos a valores determinados, uniformizando seus “consumidores culturais”, o que significa a perda da individualidade e da capacidade crítica em relação aos valores ditados pela ideologia dominante.

Adorno e Horkheimer contrariam a definição clássica de arte segundo a qual ela é “mimeses da realidade”. Para os autores, o que funda a arte não é o real, mas a ideologia:

Essa promessa da obra de arte fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ela coloca como absolutas as formas reais do existente, pretendendo antecipar seu



cumprimento por meio dos derivados estéticos. Nesse sentido, a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 20).

É por isso que o emprego da técnica nas obras de arte na indústria cultural nem sempre visa não a obra de arte em si, mas o seu entorno: a espetacularização, os ornatos que tornam a obra mais impactante, enfim, o que lhe é externa. Por exemplo, a fotografia de um filme pensada não para a beleza do conjunto da cena, mas para realçar a beleza da atriz que estampa os cartazes de divulgação da obra; a pirotecnia do show para tornar mais épica a apresentação musical, sem qualquer relação com a harmonia dos instrumentos; a capa do livro em papel especial, com letras em alto relevo para embelezar a carcaça, sem qualquer relação com o conteúdo. Em outras palavras, se fora da indústria cultural a forma auxilia no conteúdo, quando inserida no contexto comercial a forma serve para embelezar ou adorná-lo a fim de potencializar a venda. Desde Platão se sabe como a arte pode encantar e seduzir⁸, e na indústria cultural o espectador, o leitor ou o ouvinte acaba sendo seduzido pela técnica empregada para a exterioridade da obra, e não pela técnica empregada *para* a obra em si – e isso torna a capacidade de dominação ideológica muito maior. Portanto, quanto mais padronizado, maior o consumo, e se maior o consumo, além de maior lucro, também maior a dominação ideológica.

Para que essa padronização seja eficiente conforme o modelo dominante, as diferenças nunca se localizam na materialidade da obra de arte, mas em seus detalhes.

⁸ No livro X de *A República*, Platão afirma que o espectador que não tem posse do antídoto – o conhecimento da essência – poderiam ser enganados na poesia, já que o poeta recorre às qualidades típicas da arte – harmonia, métrica – e com isso encantam (*kélesis*) seu público: “a mesma coisa, creio, podemos afirmar do poeta que com palavras e frases reveste as diferentes artes das cores que lhes são próprias, sem entender nada mais além da imitação. Como consequência, os ouvintes apreciam os assuntos apenas pelo efeito das palavras, ficam convencidos de que ele fala com muita propriedade, quer o ouçam discorrer com metro, ritmo e harmonia acerca de fazer sapatos, quer sobre estratégia militar ou tema que for tal o natural fascínio que exerce com seus recursos” (Platão, 2000, p. 441). Seguindo uma linha de interpretação platônica, pode-se afirmar que esse “colorido” das artes – a técnica – produz um encantamento que reduz ainda mais a capacidade crítica do público.



Por exemplo, “nos filmes, a diferença no número de astros, na fartura dos meios técnicos, mão de obra, figurinos e decorações, no emprego das mais recentes fórmulas psicológicas” (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 11). Dificilmente um filme vai contrariar o padrão do gosto dominante, pois isso significaria contrariar a ideologia e diminuir os ganhos. Seguindo uma ideologia dominante, muitas produções culturais como o cinema hollywoodiano, mas também fora dos EUA, passaram a adotar um padrão artístico necessário ao contexto da época: o *happy ending*. As adaptações da peça *Pigmalião* seriam profundamente afetadas por essa “necessidade” das obras culturais de então.

Segundo elucida Ana Lucilia Rodrigues (2015), a partir da década de 1930, quando os filmes se tornam mais complexos, iniciando também o sistema sonoro, Hollywood passa a operar sobre o signo do otimismo para esquecer os efeitos da Grande Depressão, por isso “o *happy ending* que substitui o fim trágico passa a ser uma exigência” (Rodrigues, 2015, p. 27-8). Ou seja, o *happy ending* não é criação do capitalismo global ou da indústria cultural – Shaw já mencionava em 1916 –, mas será recurso quase inquestionável neste.

Após a queda da bolsa em 1929, a economia capitalista mundial, em especial nos EUA, sentiu os impactos da crise e os meios de comunicação culturais não poderiam ficar sem dar uma resposta. O cinema hollywoodiano passou a abordar temas relativos à crise, e o *happy ending* surge não apenas como promessa, mas como possibilidade real, já que a partir de 1933, quando Franklin D. Roosevelt chega à presidência do EUA, ele orienta a política do país seguindo a teoria do economista Maynard Keynes, entendendo que o Estado deveria ter um papel de protagonista na provisão social e, conseqüentemente, na recuperação econômica do país. Com o New Deal, uma série de programas sociais são criados, como a Lei Federal de Amparo, além de programas para restaurar sítios históricos, alfabetizar a população e de fomento à



cultura (CF. Limoncic, 2024, p. 25-6). Os EUA iniciavam um período marcado por um otimismo em relação ao futuro do país. Hollywood ficaria alinhada aos valores do *New Deal* a partir de 1934. Nos anos anteriores, devido às condições econômicas do público e buscando melhorar suas receitas, a indústria cinematográfica diminuiu a censura em seus filmes, propiciando um maior erotismo às cenas, mas

Não demorou para que uma forte reação de grupos religiosos encabeçados pela igreja católica forçasse os estúdios a voltarem atrás e a submeterem-se ao Código de Produção – ou Código Hays – finalmente adotado a partir de 1934, e que colocava Hollywood em sintonia com os novos ares trazidos pelo *New Deal* de Roosevelt, fazendo da indústria cinematográfica um dos baluartes dos princípios morais, sociais e econômicos baseados da cultura norte-americana (Gonçalves, 2011, p. 78).

O Código Hays foi um conjunto de diretrizes de censura para o cinema de Hollywood, estabelecido em 1930, mas adotado de forma efetiva apenas em 1934. Com isso, os filmes passaram a ter uma temática menos erótica e trágica, preferindo críticas sociais com finais felizes. Os filmes de Frank Capra são expoentes nesse sentido, como *Mr. Deeds Goes to Town* de 1936 ou *You Can't Take it With You* de 1938 e *It's a Wonderful Life* de 1946.

Considerando esse contexto, é natural pensar que na adaptação da peça para o cinema, o final precisava ser alterado. Pois no original, quando Eliza não se casa com Higgins, além de não ser um *happy ending* esperado pelo público, a moça frustra os desejos de uma sociedade reacionária quando assume a posição de autonomia e força feminina. O seu aspecto crítico contra a burguesia e à classe média ainda persistiu, mesmo que de forma muito atenuada, mas a crítica em relação ao papel da mulher precisaria ser contornada. Por isso, a primeira recusa ao *happy ending* não vem do cinema hollywoodiano, mas do cinema britânico, com a adaptação para o filme *Pygmalion* de 1938.

No filme de 1938, a crítica social às classes de condições financeiras maiores permanece em alguma medida, por exemplo, no diálogo do pai de Eliza, Alfred



Doolittle, com Higgins, embora a crítica seja mais fugaz, servindo mais como forma de justificar as ações vis do homem em relação à filha, ou então na relação entre sujeira e pobreza, em que a cena do banho é conduzida de forma muito competente, criando um clima de terror para a situação na qual Eliza se encontra, pois se para o rico isso seria algo normal, ao pobre não, e o filme ainda consegue deixar claro que não é por questão de costumes, e sim devido a condições materiais, já que em relação aos costumes, existe muita semelhança entre Higgins e Eliza. No que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, por outro lado, as críticas são completamente ignoradas – e por isso a adaptação do final foi tão polêmica.

A possibilidade de um romance entre Eliza e Higgins já foi colocado em pauta desde muito cedo, na verdade, desde a estreia da peça em 1914, quando Herbert Beerbohm Tree e Mrs. Patrick (Stella) Campbell – interpretando Higgins e Eliza, respectivamente – improvisaram suas falas sugerindo essa união; e desde então Shaw esteve envolvido para controlar a sua concepção da peça (CF. McGovern, 2013, p. 160). É por isso que o roteiro de *Pygmalion* teve sua participação. Com efeito, não houve apenas *um* roteiro. Shaw trabalhou em diversas versões e em todas buscou enfatizar que Higgins e Eliza não ficaram juntos. Mas conforme elucida Bauschatz (1998, p. 183),

o filme produzido em 1938 foi a adaptação cinematográfica de maior sucesso de qualquer obra de Shaw. No entanto, não era idêntico a nenhum dos roteiros existentes de Shaw. O filme existe em grande parte como um monumento à convicção e determinação de Gabriel Pascal, que produziu o filme e antes havia “encantado todos na família de Shaw”. Há um consenso geral de que, depois de Pascal, foi seu diretor “Anthony Asquith quem fez *Pigmalião* um sucesso”, embora ele compartilhasse as honras com Leslie Howard nos créditos do filme. A atuação no filme foi de qualidade excepcionalmente alta.

Os diferentes roteiros de Shaw não foram utilizados para o filme, e muito do que assistimos tem forte influência criativa do produtor Gabriel Pascal. As mudanças mais significativas ocorrem na relação entre Eliza e Higgins. Por exemplo, na peça, quando o professor e Pickering visitam a Sra. Higgins, eles se mostram encantados



com Eliza, mas não com a vendedora de flores, e sim a sua “Galateia”, isto é, com a criação. Em momento algum Higgins parecia apreciar a moça pelo que ela era, mas apenas o ideal que ele havia moldado:

Pickering: Não temos outro assunto, só falamos Eliza.
Higgins: Lecionamos Eliza.
Pickering: Vestimos Eliza.
Sra. Higgins: O quê?
Higgins: Inventamos novas Elizas. (Shaw, 2023, p. 96-7)

No filme, a cena é ligeira e serve como mero *gag* sem finalidade para o restante da construção narrativa, tal como há no enredo da peça, já que é justamente o ideal que Eliza desmonta na recusa de uma união romântica com Higgins. Na peça, o final, que é o elemento principal, não teve reconciliação entre Higgins e Eliza, mas no filme, após os momentos finais parecerem se encaminhar sem grandes diferenças, os últimos segundos de tela mostram o professor ouvindo a gravação de Eliza, que chega sorrateiramente e interrompe a gravação pronunciando ela mesma as suas frases, Higgins se vira e ela sorri, encerrando o filme com o professor se virando e perguntando “*Where the devil are my slippers, Eliza?*” – frase que pouco antes havia levado à discussão que resultou no afastamento entre ambos – e sugerindo então o *happy ending* tão desejado, mas que anulava todo o diálogo anterior na qual Eliza mostrava sua força a Higgins, pois agora ela retornara a quem sempre a idealizou e a oprimiu. Obviamente, nas versões de Shaw, isso não existia:

O roteiro de Shaw não encorajou essa reconciliação. De acordo com Anthony Asquith e seu assistente Teddy Baird, foram filmados três finais diferentes. Ninguém ficou satisfeito com o primeiro, que estava de acordo com o roteiro de Shaw. O segundo, um compromisso entre o roteiro de Shaw e uma conclusão que deixava Higgins confiante do retorno de Eliza... pode ter parecido muito inconclusivo para o cineasta. O final romântico do filme foi criado utilizando apenas diálogos que Shaw escreveu, já que Gabriel Pascal havia jurado a Shaw “aderir a cada vírgula do roteiro”. A falta de objeção de Shaw ao final do filme pareceu ser resultado da sua compreensão de que o protesto seria inútil, uma vez que Pascal havia, na verdade, lhe apresentado “um fato consumado” [*fait accompli*] (Bauschatz, 1998, p. 186-7).



Ou seja, Shaw aceitou a contragosto a proposta para o encerramento do filme, que por sinal, foi um sucesso de crítica e de público, e Hollywood adorou aponto da obra levar dois prêmios da Academia no Oscar de 1939, sendo um, ironicamente, de melhor roteiro adaptado para Bernard Shaw, que rejeitou o mesmo considerando-o um “insulto” (cf. Bauschatz, 1998, p. 183)⁹. Esse gosto de Hollywood pelo filme de 1938, claro, tem a ver com o fato dele se enquadrar nos padrões da época.

É curioso como a crítica de classe permanecia no filme através do monólogo de Alfred Doolittle, mas os elementos que elevavam a posição da mulher foram praticamente aniquilados. A indústria cultural atua por meio de um poder disciplinador das massas, dizendo-lhes o certo e o errado, o aceitável e o inaceitável, permitindo uma propaganda de valores socialmente adequados, seja do ponto de vista moral, político ou econômico. Por isso, é necessário que as obras culturais sejam acessíveis e o cinema ganhava e muito nesse aspecto. Nas primeiras décadas norte-americanas, principalmente nas cidades proletárias, surgiram as *nickelodeons*, salas em que por um *nickel* era possível assistir as apresentações cinematográficas (cf. Duarte, 2010, p. 25). Claro que, embora acessíveis à classe trabalhadora, a indústria era controlada pela burguesia e obviamente refletia os seus valores. Como explicar que essa crítica de classe tivesse permanecido, mas não a da mulher?

O primeiro ponto é fácil: embora ainda residisse no filme de 1938, a crítica foi atenuada. Afinal, Alfred mirava mais na classe média do que na burguesia e, a crítica sobre os costumes poderia servir como mero alívio cômico centrado em Higgins, já que os demais personagens não compartilhavam do mesmo traço psicológico. O

⁹ Não seria prudente afirmar que Shaw rejeitou o prêmio unicamente pelo final, ou porque na verdade o roteiro não condizia com suas ideias. O dramaturgo sempre recusou honrarias públicas – o próprio Nobel de Literatura de 1925 foi inicialmente recusado, e aceito apenas sob a condição de que o dinheiro fosse utilizado para financiar traduções de livros para o inglês.



segundo ponto é mais complexo. Quando o entretenimento de massas passou a ser um ramo de negócios, a burguesia ainda era uma classe relativamente nova:

É interessante também observar que a própria burguesia estava consolidada como classe dominante no capitalismo industrial havia relativamente pouco tempo e – excetuando-se suas parcelas radicalmente moralistas por motivos religiosos – buscava estabelecer o seu padrão de entretenimento, que, sob muitos aspectos, apresentava características semelhantes ao tipo de lazer tipicamente proletário que se encontrava em plena ascensão (Duarte, 2010, p. 19).

Dessa forma, o gosto estético/cultural da burguesia era muito semelhante ao do proletariado, sendo que falar em “alta cultura” na indústria cultural seria praticamente impossível. As diferenças, ainda segundo Duarte (cf. 2010, p. 20), era mais exteriores, enquanto o entretenimento proletário se localizava em subúrbios e tinham aparência mais desgastada, o do burguês era localizado em regiões nobres, aparentando um ar da classe dominante anterior, a aristocracia. Essa padronização do gosto, comum à indústria cultural, faz com as mesmas obras sejam apreciadas por diferentes classes. Logo, se uma obra agrega em si unicamente valores de uma classe, então ela corre o risco de não ser aceita pelas demais. A dominação da indústria cultural se dá pelo domínio dos afetos, ela nem sempre escancara as suas intenções. Então, oferecer uma crítica à classe média e à burguesia não é um problema, pois faz a classe trabalhadora se identificar com a crítica na medida em que se encontram em situação difícil, ridicularizar Higgins, sendo o único que sofre pelas ações de Alfred Doolittle não seria um problema, sem contar que essa crítica é esvaziada de sentido, ou seja, não oferece riscos para a classe dominante. O ponto determinante no personagem de Doolittle é que ele eleva sua condição social por meio do dinheiro, não das roupas – e se ressentia com isso. Enquanto Eliza não possuía dinheiro, e por isso ficava submetida ao tratamento de Higgins. Doolittle elevou-se socialmente por meio do acaso, Eliza, buscava por meio de seu mérito emancipando-se, um caminho que se mostrava muito mais árduo e sinuoso. E isso o filme não aborda com clareza.



Quando *Pigmalião* chega aos EUA, o caminho é muito parecido, mas a crítica à burguesia e à classe média é ainda mais comedida e o papel da mulher completamente apagado. A primeira adaptação a ser discutida é o musical que iria originar o filme de 1964 com Audrey Hepburn e Rex Harrison. O musical é inspirado em *Pigmalião*, de Shaw, afinal, é a história de Eliza e Higgins que assistimos no palco, todavia, o libreto de Alan Jay Lerner, embora credite a peça de Shaw, é adaptado considerando muitos aspectos do filme de 1938¹⁰: “não é surpresa alguma que *My Fair Lady* seja concebida a partir da imagem do filme *Pygmalion*, uma vez que as negociações para sua criação começaram primeiro com Gabriel Pascal em 1951” (Bauschatz, 1998, p. 187)¹¹. A adaptação é praticamente fiel ao filme que Pascal produziu – o problemático final, por exemplo, sugerindo a reconciliação entre os protagonistas – mas com algumas diferenças. Uma é particularmente interessante: o personagem Alfred Doolittle.

Na peça original, Doolittle aparece duas vezes, uma no ato II e outra no ato V. No musical, Doolittle ganha mais espaço e suas aparições não questionam o fundamental da relação entre Higgins e Eliza: a condição material de cada classe. Pois o Doolittle de *My Fair Lady* é um personagem muito mais desprezível e como tem maior destaque, ele tem uma configuração psicológica que enfraquece o seu monólogo contra a classe média, sendo que Doolittle “já está estabelecido como um personagem que busca tudo o que puder, e não há razão no mundo para ele recusar dez libras” (Bauschatz, 1998, p. 188). O personagem é um fanfarrão com atitudes que em nada contribuem para que seja interpretado pelo público como alguém que, de fato, odeia a moral da classe média e teme fazer parte dela. Sendo um personagem mais

¹⁰ Na consulta ao libreto, a frase final de Higgins é idêntica à do filme: “*Eliza, Where the devil are my slippers?*” (Lerner; Loewe, 1956, p. 12).

¹¹ O produtor não chegou a ver a adaptação concluída, mas segundo explica Bauschatz (1998, p. 187) “embora Pascal tenha morrido em 1954, seu conceito e seu filme nunca se distanciaram da criação do musical”.



desprezível, obviamente ficamos menos identificados com ele, e suas palavras perdem força, ou seja, a crítica que é colocada em sua boca por Shaw, perde relevância no musical – e posteriormente também no filme –: “como é Doolittle, e não Eliza, que fornece o comentário social mais convincente em *Pigmalião*, sua marginalização afasta *My Fair Lady* das preocupações centrais da peça com questões como classe, poder e dinheiro” (Bauschatz, 1998, p. 189).

A crítica de classe, que no filme de 1938 já foi enfraquecida, no musical e no filme se tornarão praticamente irrelevantes. Vale destacar que, quando *Pygmalion* ganhou o Oscar em 1939, os EUA ainda não haviam endurecido sua perseguição ao comunismo, tal como aconteceria durante a década de 1950, momento em que a vigilância sobre determinadas críticas sociais aumentou. Nesse período, até mesmo *It's a Wonderful Life* chegou a ser acusado pelo FBI de comunismo – no filme de Capra, um dos critérios utilizados para a acusação foi a maneira como os valores da “livre iniciativa privada” do capitalismo eram representados na figura de Henry Potter (cf. Handley, 2021). Certamente, se lançado durante o período macarthista, o filme britânico jamais receberia o reconhecimento de Hollywood, e esse contexto político pode ter afetado a adaptação para o musical, fazendo a crítica regredir ainda mais.

Isto posto, cabe analisar a figura de Eliza, e a entrevista de Alan Jay Lerner para a Shaw Society em 1956 é esclarecedora para muitos aspectos. Primeiro, fica claro que Lerner buscou expandir a peça (cf. Lerner, 1956, p. 04), o que ajuda a explicar o maior destaque ao personagem de Doolittle. Mas o fundamental é, sem dúvida, sua interpretação do relacionamento de Higgins e Eliza, porque ele deixa claro que desgosta do que Shaw fez, e ainda afirma que o personagem principal não é Eliza, mas Higgins:

No segundo ato de *My Fair Lady* (o quarto e o quinto atos de *Pigmalião*), começamos a encontrar os primeiros sinais do que nós considerávamos a perversidade do Sr. Shaw. Eu sempre senti, ao contrário do que era comum sobre a peça, que o personagem importante era Higgins, e não Eliza. Higgins



é o Pigmalião do título; Eliza é a Galatea. Parece que toda versão de *Pigmalião* que eu vi era unilateral. Nenhuma parecia conseguir ser executada porque o personagem de Higgins, de alguma forma, era deixado de lado e feito (como falamos no meio) um homem imediato para Eliza. Mas o personagem de Higgins é de longe o mais incomum e interessante, porque o que deveria ter acontecido a Higgins e não aconteceu foi devido ao estranho toque de Shaw de nunca permitir que um homem e uma mulher completassem um relacionamento (Lerner, 1956, p. 05).

É inegável o incômodo em relação ao final que frustra as expectativas do filme, e a solução para isso foi dar destaque ao personagem Higgins. Evidentemente, o *Pigmalião* do título é Higgins, contudo, não significa que por estar no título seja o mais importante. Na verdade, o fato de Higgins ser frustrado e não conquistar seu objetivo romântico – se é que de fato passou a ver Eliza dessa forma – não significa que ele seja *menos* importante. Inclusive, a interpretação que ele dá sobre a maneira como o professor contempla sua “criação” é muito problemática. Segundo Lerner, “no final da cena, e, portanto, da peça, Eliza proclama sua independência, e Higgins (*Pigmalião*), em vez de se intimidar, como a maioria dos homens faria, recua e admira sua estátua ganhando vida (Lerner, 1956, p. 05). Essa interpretação parece ser condizente com um romantismo pautado nos valores da sociedade da época. Porque Eliza estaria se concretizando como o ideal de Higgins. Não é o caso. O mito, tal como apresentado por Ovídio, de fato tem a consumação da relação entre *Pigmalião* e *Galateia*, com a última ganhando vida. Não é dessa forma que Shaw conduz a história na sua interpretação. No mito, *Galateia* ganha vida e deixa de ser o ideal para se tornar a concretização deste, mas Eliza não é a estátua ganhando vida, isto é, não é a concretização do ideal – é o contrário, é a destruição do ideal de Higgins. Ao conquistar sua autonomia, Eliza se livra de ser “apenas um ideal”, demonstrando que, na verdade, nunca fora. Ela é definida por si mesma. Conforme explica Rodrigues (2015), as representações da mulher durante o século XIX foram ordenadas em dois grandes estereótipos: a pureza e a luxúria, o anjo e o demônio, a beleza virginal e a destruidora,



e a indústria cinematográfica utilizava-se desses estereótipos para criar suas “estrelas de cinema”, fazendo da mulher apenas “[...] portadora de significados, e nunca produtora” (Rodrigues, 2015, p. 25). Eis o ponto central da personagem: Eliza não é nem anjo e nem demônio, ela não é portadora dos significados, ela *produz* significados. Para a época em que foi escrita a peça, e mesmo para a época de suas adaptações, Eliza produzia significados sobre a possibilidade da mulher se emancipar em relação ao domínio das figuras masculinas.

Lerner afirma que não tentou dar um *happy ending* para o musical, seu objetivo era outro:

Queríamos completar o personagem de Higgins, tentando mostrar, a partir de dicas nas falas que Shaw coloca em Higgins no último ato, um homem passando pelo processo de estar consciente, emocionalmente, de que uma mulher viva se foi, e então, de forma real e consciente, procurar por ela, e, no final, tendo uma cena sombria em que reconhece a solidão de sua vida após a partida de Eliza (Lerner, 1956, p. 06)

É possível perceber uma característica da interpretação de Lerner – de certa forma, também foi a do filme de Pascal e Asquith, considerando que o filme foi fundamental para o musical – que comprometeu a crítica: *Pigmalião* é reduzido a uma história de amor, já que raramente aquele período produzia narrativas de mulheres no cinema como protagonistas que possuíam outras aspirações que não fossem um romance, entretanto, a peça é mais complexa ao abordar relacionamentos de gênero e de classe. Ao construir uma história de amor, o final romântico pareceu inevitável e por isso que mesmo Lerner recusando a tentativa, é impossível negar que existe um *happy ending*.

Lançado em 1964, a adaptação de *My Fair Lady* com a direção de George Cukor, famoso por filmes como *The philadelphia story* e *A star is born*, adapta o musical de Lerner, tanto que ele assina o roteiro que concorreu ao Oscar no ano seguinte – perdendo para Edward Anhalt de *Becket*. Compartilhando o autor do libreto em seu



roteiro, o filme de Cukor pode receber os mesmos comentários que o musical de Lerner. Mas ainda são válidas algumas considerações.

Como adapta o musical, obviamente algumas liberdades criativas do mesmo em relação à peça de Shaw estão no filme, como o caráter vil e desprezível de Alfred Doolittle. Outras mudanças importantes também estão desde o início presentes, por exemplo, a exclusão da cena do táxi. Cena que possui um simbolismo forte na peça, mas é inexistente no filme. Inclusive, compromete a própria narrativa da obra, pois quando Eliza vai à casa de Higgins, ela pede para que Sra. Pearce informe que ela foi de táxi, mas sem a cena anterior, o peso desse pedido é completamente perdido. O filme também diminui a importância das mulheres. Se na peça de Shaw elas desempenham papel fundamental no aspecto narrativo, aqui não passam de coadjuvantes descartáveis, como a própria Sra. Pearce e a mãe de Higgins, que só viria a ter uma participação de fato importante perto do encerramento do filme. O diálogo que mostra sua preocupação com a moça se tornar uma *lady* sem recursos para tal é excluído, pois nem mesmo o diálogo fascinado pela “Eliza idealizada” existe. Ele foi substituído por uma cena cômica na qual a jovem expõe seus os traços de classe baixa durante uma corrida de cavalos. Além disso, não há uma exposição da semelhança nos costumes de Eliza e Higgins. O professor parece, de fato, um *gentleman* que sabe se comportar à mesa e de linguajar adequado. Nesse sentido, a crítica social é perdida por completo, mesmo deixando o monólogo de Doolittle – e além de fazer o monólogo pertencer a um personagem desprezível, o filme de Cukor ignora as diferenças materiais entre classes, preferindo destacar mais que a diferença está no “tratamento que as pessoas recebem”, como quando Eliza afirma que Pickering sempre a tratou como uma dama. De fato, isso também está no original, mas dar peso apenas a esse ponto e ignorar as semelhanças de costumes é bastante danoso para sustentar uma crítica – e por isso ela perde o peso que tinha na peça.



O filme faz questão de construir um Higgins que não é tão grosseiro e que se importava com Eliza, estabelecendo a possibilidade de uma união que aconteceria ao final. Em determinado momento do filme, Higgins encoraja sua “pupila” com um “discurso motivacional” a fim de que a jovem consiga pronunciar a frase “*the rain in Spain stays mainly in plain*”, e quando ela consegue, os laços entre os personagens são estreitados. Shaw afirmava que não se poderia esperar uma relação romântica entre ambos depois de tudo que aconteceu, e o filme parece ficar atento ao alerta do autor e assim evitar o distanciamento de Eliza e Higgins colocando essa cena para deixar ao espectador a ideia de que ambos se amam, apenas “não perceberam ainda”. Todavia, é uma cena isolada que serve para sugerir a união de ambos ao final, vale notar, idêntico ao musical, que por sua vez é idêntico ao filme de 1938, encerrando-se com a fala “*Where the devil are my slippers, Eliza?*”, após a jovem retornar à residência do professor.

Como demonstração de que o filme se preocupa em manter algumas características da peça original, só que mais ainda em possibilitar a união dos personagens, algumas cenas antes do fim, um diálogo entre o professor e a jovem vendedora de flores sugere que ambos não esperavam o amor um do outro, o que é completamente desmentido na canção posterior, “*I’ve Grown Accustomed to Her Face*”, cantada por Higgins, deixando claro que ele está com ciúmes de Eliza e a ama, pois lamenta a sua perda. Ou seja, há a desavença entre os dois que apontaria para um final irreconciliável, mas em seguida isso é “corrigido” com a canção para alinhar a opiniões muito distintas daquelas que Shaw pensara para sua obra.

A possibilidade de Eliza e Higgins ficarem juntos seria, no mínimo, inverossímil diante dos fatos, tal como Shaw apontava, mas a indústria cultural consegue estabelecer condições de existência que fazem o espectador aceitar tal possibilidade:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina



e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, não se sabe como, na garantia de que se pode continuar a viver (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 47).

Na medida em que a arte é ideológica e na indústria cultural reproduz a ideologia dominante, o espectador se vê pertencendo àquela condição. Nesse caso, a *espectadora* fica presa à massa e se identifica com as possibilidades românticas da personagem, fazendo tolerável todas as humilhações que passa, ainda mais com a promessa de um final feliz. Porque as Elizas das adaptações não produzem sentido, significado, reflexão. Elas reproduzem uma condição que, na arte, se torna essa garantia de uma existência mesmo diante de situações desesperadoras.

O espectador fica extasiado pela técnica, que na indústria cultural costuma servir para prender sua atenção e não deixar espaço para reflexão, tomando proporções que extrapolam a obra de arte em si. Por isso, não há nada de negativo a ser dito sobre o uso da técnica para esse propósito. A fotografia do filme, a atuação de destaque de Audrey Hepburn, Rex Harrison e Stanley Holloway, a execução das canções, a direção com planos que sabem situar o espectador e permitir uma contemplação da cidade é sem dúvida demonstração de uma linguagem cinematográfica realizada com excelência, fazendo de *Minha bela dama* um melodrama musical muito competente e agradável. A técnica serviu para tornar o filme *apenas* entretenimento sem possibilidade de reflexão crítica, mais ainda, a técnica serviu para reforçar os valores ideológicos dominantes da sociedade reacionária que jamais vislumbrava a mulher como produtora de sentidos. Novamente, o filme faz de *Pigmalião* uma história de amor.

Nem todos os intérpretes consideram *Minha bela dama* uma adaptação que não faz jus a Shaw. McGovern (2013), por exemplo, considera o filme uma adaptação mais fiel que *Pygmalion* ou *My Fair Lady* por dois motivos: (i) o personagem Freddy aparece



como um rival romântico mais contundente, pois no filme de 1938 ele é ridicularizado, enquanto na adaptação de Cukor ele não tem sua elegibilidade romântica minada por uma atuação pouco potente, algo que não acontece em *Minha bela dama* na representação de Jeremy Brett; (ii) o final do filme de 1964 é mais ambíguo, tanto em relação ao filme de 1938 quanto ao musical de Lerner, indicando que a relação de Eliza e Higgins chegou a um impasse e não poderia avançar mais (cf. McGovern, 2013, p. 172-3), fazendo do filme uma adaptação mais fidedigna e condizente com as pretensões de Shaw.

Para McGovern, muito dos problemas do filme dizem respeito à “direção pouco inspirada” de Cukor, mas salienta que “como representação cinematográfica dos personagens de Higgins e Freddy, porém, *Minha bela dama* é, sem dúvida, a mais shaviana das duas obras” (McGovern, 2013, p. 173). Nesse caso, o autor desgosta da técnica, o que é uma argumentação plausível, porém, a tese de McGovern parece ignorar que a questão não é se Eliza casaria ou não com Freddy e se ele é um par romântico realmente elegível, e sim que a interpretação das adaptações acaba regredindo em relação crítica, pois se Shaw realiza uma leitura subversiva do mito de Pigmalião para contrariar os valores e princípios de classe e de gênero correntes na época, Asquith, Lerner e Cukor acabam realizando uma espécie de “subversão da subversão”, isto é, invertem a leitura de Shaw e indicam que o homem apaixonado por seu ideal conseguiu, de fato, concretizá-lo na mulher, fazendo de Galateia, novamente, mera coadjuvante. Na obra de Shaw isso é inexistente. Eliza não é uma coadjuvante, ela é o elemento central para a crítica: ela é a moça pobre que escancara como os costumes entre classes são muito semelhantes e a diferença reside nas condições materiais, como uma mulher pode ser autônoma e conquistar sua independência, sem depender emocionalmente ou financeiramente de seu parceiro. Além disso, a obra de Shaw tem em vista o social, ou seja, demonstra preocupação com classe e gênero como



um todo, não com uma pessoa específica, logo, sua preocupação não é o individualismo característico do mundo burguês. O *happy ending* é justamente a promessa dessa felicidade individual. Conforme elucida Edgar Morin: “os padrões da indústria cultural – mitos ou modelos, mitos e modelos – exprimem o refluxo e o aluxo cultural no setor privado. Dirigem-se sempre ao indivíduo privado. São os mitos-modelos da realização privada, da felicidade privada (Morin, 1997, p. 176). E esse *happy ending* existe, pois a semelhança entre as adaptações é gritante, terminando com a mesma linha de diálogo. Portanto, sem haver ambiguidade tal como argumenta McGovern.

A preocupação com o social, a subversão de Pigmalião e a emancipação feminina são inexistentes nas adaptações, o que resulta na perda de reflexão crítica a qual é consequência da lógica capitalista que faz da arte, na indústria cultural, objeto de lucro e manipulação, fazendo que as mudanças promovidas pelos seus autores levem em conta fins comerciais e não artísticos ou críticos. E, nesse ponto, não é como se os responsáveis pelas adaptações tenham realizado as mudanças de forma totalmente consciente – podem até tê-lo feito – mas sim que, na indústria cultural, eles não têm escapatória. Existe uma falsa liberdade de criação artística quando a verdade é que a indústria manipula de forma predatória, tornando praticamente impossível encontrar uma *brecha* que permita escapar dela, pois conforme elucida Adorno e Horkheimer (2021, p. 21) “aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se”. Seria necessário ser crítico dentro da lógica capitalista, e isso não é tarefa fácil, pois não é preciso forçar normas para que a produção seja estruturada a partir das conveniências do capitalismo, uma vez que é realizada na lógica capitalista, ela acaba se tornando reprodutora desse esquema de forma quase que automática e inconsciente.

CONCLUSÃO



Pigmalião de George Bernard Shaw é um drama rico no seu aspecto crítico, uma riqueza que não se manteve – e nem foi ampliada – nas adaptações. Conforme pontuado antes, a questão não é a fidelidade, pois as mudanças não são, necessariamente, o problema, e sim os seus objetivos. Quando elas ocorrem orientadas por princípios comerciais, a obra se torna menos crítica e, assim sendo, um instrumento de domínio de massas que reforça seus preconceitos e valores opressores, e ainda, oferece a diversão que é tão necessária ao trabalhador explorado: “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo” (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 28). Não é possível negar que a arte tem o caráter de entretenimento, proporcionando diversão a quem dela usufrui. No entanto, quando a diversão e o entretenimento se tornam elementos isolados de uma proposta pedagógica e reflexiva, apenas servindo ao capitalismo, temos um enorme prejuízo social – prejuízo que não é apenas no âmbito estético.

Na experiência de uma obra de arte, mesmo que de forma individual, é possível refletir sobre a sociedade como um todo, tal é o caso de *Pigmalião* que apresenta uma dimensão crítica muito ampla que considera o preconceito linguístico, as consequências desse preconceito na vida material, a diferença de classes, a hipocrisia da classe média e da burguesia, e, como não poderia deixar de ser, a desigualdade de gêneros. Temas caros e inconvenientes aos que estão no topo da hierarquia social. Não é difícil intuir que o final de *Pigmalião* incomodou os espectadores não apenas por frustrar seu os desejos românticos e otimistas, mas por não apresentar a condição dominante, pelo contrário, questioná-la. Esse é um aspecto fundamental da crítica, porque se provoca o incômodo, um mal-estar, é justamente quando desvela o que estava oculto na percepção social. Quando a obra de arte reproduz a ideologia dominante – tal como acontece na indústria cultural – ela não incomoda porque a



ideologia não é percebida, ela é vista como “natural” ou “normal”. Agora, quando a obra se posiciona *contra* a mesma, acaba expondo justamente a farsa dessa “naturalidade”. O final de *Pigmalião*, seja aquele em aberto ou o do posfácio que relata o casamento de Eliza e Freddy, é tão importante para a crítica: ele convida a refletir. A falta de crítica em relação à arte é um problema que não se restringe ao campo artístico. No texto, “crítica cultural e sociedade”, Adorno escreve:

Em nenhum outro lugar isso se torna tão evidente quanto lá onde o espírito arranca seus próprios grilhões: na crítica. Quando os fascistas alemães proscreveram a palavra *Kritik* e a substituíram pelo aguado conceito de *Kunstbetrachtung* [contemplação da arte], seguiam apenas o forte interesse do Estado autoritário, que ainda temia na irreverência do colaborador de folhetins o *páthos* do Marquês de Posa (Adorno, 2021, p. 73).

A arte da indústria cultural, que privilegia o entretenimento a fim de obter seus objetivos comerciais, e o faz às custas da reflexão crítica, é fundamental para uma sociedade capitalista que, principalmente em tempos de crise, abraça regimes totalitários. Por isso não é mera coincidência que a indústria cultural estabeleça seu *modus operandi* no capitalismo, já que para Adorno e Horkheimer, “indústria cultural e totalitarismo são apenas duas versões, respectivamente ‘liberal’ e autoritária, do mesmo movimento histórico que engendrou a fase monopolista, não concorrencial, do capitalismo no seu primeiro movimento de mundialização” (Duarte, 2010, p. 43). É conveniente que, na indústria cultural, o espectador ou leitor seja contemplativo e não crítico.

Na indústria cultural, se uma obra estabelece a crítica, ela consegue no máximo uma conclusão vazia que não se aprofunda na raiz dos problemas, isto é, para que consiga ser lucrativo, uma produção cinematográfica, por exemplo, produz tecnicamente imagens viscerais, belas, glamourosas ou ridículas de forma excelente, mas que servem mais para distrair do que para somar na crítica – assim, o filme de guerra visceral consegue, quando muito, fazer o espectador perceber “os horrores da



guerra”, o sofrimento dos combatentes, mas sem, de fato, refletir sobre as raízes do problema, aprofundando sua visão de mundo sobre o tema. Pois isso poderia exigir mais tempo de reflexão, o que significaria sacrificar certos elementos que tornam o filme mais eficiente para fins lucrativos. Não é negado que a técnica possa auxiliar na crítica, ou que esta seja sempre um problema, apenas que, quando empregada nas obras da indústria cultural, elas servem, na sua grande maioria, para o lucro.

Enfim, as adaptações de *Pigmalião* empobreceram seu conteúdo com as mudanças que visaram objetivos comerciais e ideológicos. Tornando a obra de Shaw uma simples história de amor, e não uma crítica social que vai à raiz dos problemas da sociedade de sua época – e da nossa. Ao invés de questionar os valores, Eliza termina nos braços de Higgins, reafirmando as características reacionárias de seu tempo sobre a mulher, e ainda tornou Doolittle um personagem vil e caricato a ponto de sua crítica se transformar em mero discurso que justifica suas ações, sem potencializar como seu personagem expõe a hipocrisia das classes altas que se consideram moralmente superiores, por seus costumes e bens materiais. Embora sejam válidas como obras de entretenimento de muita competência e qualidade artística, acabam faltando com a possibilidade de transformação radical que a arte carrega em si – e quando não o faz, não se torna um problema menor ou de menos urgência, pois serve aos interesses ideológicos que podem levar a resultados catastróficos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Crítica cultural e sociedade (1949). In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. 13ª ed. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz & Terra, 2021.

_____.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas (1947) In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. 13ª ed. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz & Terra, 2021.



BAUSCHATZ, P. The uneasy Evolution of “My Fair Lady” from “Pygmalion”. **Shaw**, Pensilvânia, v. 18, p. 181-198, 1998.

BEVIR, M. The marxismo of George Bernard Shaw. Cidade, **History of Political Thought**, v. 13, n. 2, p. 299-318, 1992.

CHERRY, W. A look back at Shaw’s Feminism. Nova Iorque, **The Independent Shavian**, v. 32, n. 2/3, p. 53-55, 1994.

COLE, G. D. **Historia del pensamiento socialista III: La Segunda Internacional 1889-1914**. Tradução de Rubén Landa. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

DUARTE, R. **Indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010 (Coleção FGV de Bolso).

FISHER, J. The writer on writing. In: SHAW, G. B. **Pygmalion**. Londres: Longman, 1991.

GONÇALVES, M. R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1968**. São Paulo: LCTE, Editora, 2011.

GRIFFITH, G. **Socialism and superior brains**: the political thought of Bernard Shaw. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2003.

HADFIELD, D. A.; REYNOLDS, J. (Org.). **Shaw and feminisms**: On stage and off. Florida: University Press of Florida, 2013.

HADLEY, R. It’s a Wonderful Life vs. The FBI. **Jacobin**, Estados Unidos, 24 de dez. de 2021. Disponível em <<https://jacobin.com/2021/12/its-a-wonderful-life-fbi-hoover-red-scare-communism>>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 11^a ed. Tradução de Carmen C Varriale (et. al.). Brasília: Editora UnB, 1998.

LERNER, A. J. “Pygmalion” and “My Fair Lady”, Pensilvânia, **Bulletin** (Shaw Society of America), v. 1, n. 10, p. 4-7, 1956.

____; LOWEW, F. **My Fair Lady**. Nova Iorque: New York Inc., 1956.

LIMONCIC, F. **Estados Unidos no século XX**. São Paulo: Contexto, 2024 (Coleção História na Universidade)



MARX, K. **Sobre a questão judaica**. Tradução de Daniel Bensaïd e Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2010 (Coleção Marx-Engels).

MCGOVERN, D. Shavian elements in the **My Fais Lady** film. Pensilvânia, *Shaw*, v. 33, n. 1, p. 160-175, 2013).

MINHA bela dama. Direção de George Cukor. Estados Unidos: Warner Bros., 1964 1 DVD (173 min).

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX: Neurose**. 9ª ed. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997 (O Espírito do Tempo; 1).

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PETERS, S. Shaw's life: a feminist in spite of himself In: INNES, C. (Org.). **The Cambridge Companion to George Bernard Shaw**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PLATÃO. **A República**. 3ª ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UDUFPA, 2000.

PYGMALION. Direção de Anthony Asquith e Leslie Howard. Reino Unido: General Film Distributors, 1938. 1 DVD (96 min.).

RODRIGUES, A. L. Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (*star system*) In: DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. (Org.). **História, gênero e sexualidade**. 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015 (Coleção cinema e psicanálise; v. 5).

SHAW, G. B. **Pigmalião**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2023 (Coleção LP&M Pocket).

____. **Pygmalion**. Londres: Longman, 1991.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura**. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

Recebido: 02 de setembro de 2024

Aceito: 15 de abril de 2025

Publicado: 31 de janeiro de 2026

