

A CONTRASTIVE PHONOLOGY OF
PORTUGUESE AND ENGLISH

Após um considerável período de relativo silêncio no tocante às estruturas contrastivas, está havendo um renovado interesse por tais estudos em lingüística aplicada. O trabalho de Azevedo sobre fonologia é um bom exemplo desta tendência.

O livro compõe-se de seis capítulos, sendo o primeiro introdutório e os outros sobre tópicos específicos. O capítulo 2 discute os sons do português e o 3, os sons do inglês. O capítulo 4 trata da comparação das unidades fonológicas, enquanto no capítulo 5 são comparadas as seqüências fonológicas das duas línguas. O último capítulo, intitulado "proadícia", dedica-se mais especificamente à acentuação, tanto na palavra quanto no nível da sentença.

No capítulo 1 nos são apresentados os objetivos e a orientação teórica do estudo. Provavelmente os leitores a que se destina são lingüísticos aplicados, uma vez que fica esclarecido não ser o livro um manual de pronúncia (p. 1). Em um capítulo incrivelmente compacto de 8 páginas, o autor tenta discorrer sobre várias questões interessantes relativas a descrições fonológicas e à fonologia da interlíngua. Devido, porém, ao limitado espaço a que se permite, Azevedo, naturalmente, não pode desenvolver uma argumentação razoável para nenhum dos tópicos que aborda. Vemos apenas Kohler (1971) e Corder (1973) mencionados e citados em relação a alguns pontos muito interessantes sobre fonologia da interlíngua, uma área de grande interesse para muitos estudiosos e que se tornou uma linha de pesquisa bastante produtiva atualmente. É imperdoável a negligência do autor no trato das pesquisas mais recentes.

Pela discussão das descrições fonológicas tem-se a impressão de que o livro seguirá uma linha de descrição filial e uma fonologia de superfície bastante concreta; entretanto, tal impressão logo desaparece quando o leitor defronta-se com a utilização de um aparato totalmente parativista no capítulo 2. A razão para mudança tão drástica é que Azevedo deseja abordagem eclética (p. 6); porém, isto é difícil de aceitar, porque as pretensões destas duas escolas fonológicas — concreta e abstrata — estão de tal forma distantes que ser eclético em uma descrição é quase impossível.

O capítulo 2 inicia-se com o sistema vocálico do português. Não há explicação se a figura 2.2 é uma tabela fonêmica ou fonética. Na figura 2.3 temos o quadro das vogais em termos de traços distintivos; não se sabe por que [anterior] é necessário quando já se tem o traço [posterior]. A ausência de [arredondado] supostamente é justificada pela classificação de /s/ como [-posterior] mas então, estamos falando de fonética?

No decorrer de descrição do sistema vocálico, Azevedo faz uma descrição um tanto detalhada da articulação das vogais, isto é, posição da língua, altura, nasalidade, etc., embora não haja uma única linha de comentário sobre as deficiências de tais descrições em lingüística. Na literatura há evidência suficiente de que descrições articulatórias de vogais são mais inferiores do que descrições acústicas. Azevedo poderia ter defendido a ausência de caracterização acústica com base no fato de que muitos leitores podem não estar familiarizados com fonética acústica, mas então como justificaria uma formulação

com todo o aparato gerativo, incluindo os altamente controversos parâmetros angulares e as regras de imagem espelhada (mirror image rules)? Se podemos admitir esta sofisticação lingüística do leitor, também podemos pressupor um certo conhecimento introdutório de fonética acústica.

A nasalização de vogais é outro tópico que Azevedo trata em detalhes e acaba favorecendo o enfoque vogal mais consoante nasal. Ao fixar-se neste enfoque, poderia ter apresentado um suporte adicional para o uso dos seguintes argumentos sugeridos por Morais-Barbosa (1962): a) dois tipos de fonemas /r/ /R/ contrastam apenas entre vogais em português. No contexto V - V encontramos somente /R/ e nunca /r/, por exemplo em *gentro* e *honra*. Podemos explicar isto se derivarmos [ʁRʉ] de /ãRʉ/; b) duas vogais adjacentes freqüentemente se fundem em português, como em *cidade antiga* [sidadantiga]. Todavia, VN+VO nunca se contraem. Lá azul é sempre [lã azul]. Isto reforça o argumento de que [ã] deve ser analisada como /ã n/.

Para a descrição das consoantes temos uma mistura de rótulos articulatórios tradicionais, tais como bilabial e labiodental junto com traços como [soante] e [contínuo]. Mais tarde nos deparamos com [anterior] e [coronal] informalmente no texto. Na p. 32 (figura 2.11) é apresentada a classificação articulatória das consoantes do português. A partir de todas as diferentes realizações do r, tem-se a impressão de que a tabela é um quadro fonético, porém não há nenhuma explicação para a ausência de [ê] e [j]. A figura 2.12 apresenta o quadro das consoantes em termos de traços distintivos; não nos é dito se o diagrama-árvore pressupõe uma hierarquia de traços; se tal acontece, como podemos justificar a colocação de [contínuo] em um nóculo acima de [soante]? (Cf. Stanley 1967). Também não há menção à natureza controversa do conceito de binaridade. A página 36 encontramos [obstruinte] usado pela primeira vez, embora sem qualquer explicação, e, por alguma razão desconhecida, é usado exclusivamente para nasais.

Existe uma descrição bastante detalhada dos diferentes tipos de r, com suas respectivas descrições fonéticas de acordo com as várias regiões brasileiras. Azevedo está absolutamente certo em afirmar (p. 37) que algumas das variantes do r forte são encontradas em variação livre do mesmo dialeto ou ainda na fala do mesmo indivíduo. Sua lista seria mais completa se tivesse acrescentado a fricativa uvular sonora [ʁ].

O capítulo 3 abre com uma descrição das vogais e ditongo do inglês; após uma breve discussão de vários pontos de vista diferentes sobre as vogais do inglês, Azevedo adota a descrição de Ladefoged (1975). A seção sobre consoantes é um pouco confusa; primeiramente /w, y, h, r/ são colocados no mesmo grupo, recebendo a denominação de "glides", que também aparecem da mesma maneira na figura 3.6 (p. 48). No mínimo, o que se pode dizer é que este grupo é bastante inusitado. O diagrama-árvore de traços distintivos (figura 3.8) na página 50 provoca as mesmas questões que as da contraparte portuguesa com relação à hierarquia e à binaridade. Nota-se algo muito estranho na figura 3.9 (p. 51): em um quadro que mostra as especificações de traços para as consoantes do inglês, [glide] é tratado como um traço distintivo e colocado entre traços tais como [silábico], [soante], [coronal] etc.

A descrição da realização fonética das consoantes do inglês começa com as plosivas: aspiração, plosivas finais não-liberadas (unreleased), neutralização (flapping) de /t/ e /d/ são consideradas. Entretanto, não há referência à plosão nasal e lateral.

Ao discutir as nasais, Azevedo menciona o fato de que alguns autores (por exemplo Bolinger) preferem deixar /ŋ/ fora do inventário fonológico e derivá-lo da seqüência subjacente /ng/, reduzindo, dessa maneira, o número de fonemas subjacentes. Que tal enfoque tem outra vantagem Azevedo não menciona: se /ŋ/ for derivado de /ng/, podemos mostrar facilmente o paralelismo entre esta seqüência e outras como /mb/ e /nd/, porque nenhuma delas ocorre em posição inicial.

Na p. 53 temos um novo grupo de consoantes /l, r, y, w/ (comumente denominadas líquidas e glides) chamado de aproximantes, isto é, Azevedo está seguindo o agrupamento de Ladefoged. Todavia, ele parece muito para explicar as diferentes classificações destas sons por diferentes autores; novamente, uma tentativa fútil de explicar coisas tão complicadas em poucas frases. Adiante no capítulo, Azevedo percebe a necessidade da separação de /l/ e /r/ das outras (e de chamá-las líquidas), devido ao comportamento independente dessas consoantes no que se refere à silabidade, quer dizer, somente as líquidas /l, r/ do grupo das aproximantes podem ser silábicas. Contudo, existe outro motivo para a separação das referidas consoantes, o qual não é mencionado: as vogais anteriores do inglês geralmente retraem-se antes de uma líquida na sílaba final, mas não antes das glides (Ladefoged 1975:81).

O capítulo 4 traz uma comparação das unidades fonológicas com muito mais ênfase nas vogais e ditongos do que nas consoantes. Aqui a proposta é oferecer o sistema completo das duas línguas em traços distintivos e depois uma comparação ponto por ponto que se detém nas semelhanças e contrastes entre as manifestações fonéticas de cada unidade fonológica nas duas línguas. Em primeiro lugar, nada é dito acerca do "status" dos traços, isto é, existe alguma reivindicação quanto ao papel dos traços na substituição do som estrangeiro? (Cf. Ritchie 1968, Ladefoged 1980, Yavas 1982). Se existe, como poderia ser justificada? Se não existe, por que não é usada a tradicional distinção quadrúpla de Weirich para a explicação de substituições? Sabe-se que tais coisas não são simples variantes notacionais da mesma idéia, mas pressupõem diferenças fundamentais sobre a substituição de sons estrangeiros.

Os dois últimos capítulos tratam de junção e acentuação nas duas línguas. Encontra-se aqui informação bastante útil, embora o fluxo seja constantemente interrompido por várias tentativas desnecessárias de entrar em temas controversos em fonética. Por exemplo, Azevedo tenta discutir as definições alternativas de acentuação, timbre, etc., mas em um capítulo de 14 páginas que descreve a prosódia das duas línguas, dificilmente poder-se-ia dizer algo significativo sobre tais controvérsias. E, afinal de contas, por que não aceitar que o leitor já está familiarizado com tais polémicas, quando já se admite um certo nível de sofisticação lingüística?

Se revisado com bastante rigor e ampliado com as necessárias explicações, este livro tornar-se-ia realmente uma contribuição à lingüística aplicada às línguas português-inglês. E essa revisão deveria ser realizada, pois a área é carente de estudos com sólidas bases lingüísticas.

Talvez seja conveniente apontar alguns equívocos:

- p. 25 (2.12b) — Um traço como [P.A.] é totalmente novo para mim; em vez disso esperava algo semelhante a [α ponto] [place].
- p. 35 — regra (2.24); o input está incompleto.
- p. 35 — linha 35 para a regra (2.22) leia-se (2.24).
- p. 49 (fig. 3.7) — /j/ deveria ser /y/, que aparece correto a página 56.
- p. 51 (fig. 3.9) — /r/ /l/ são apresentados como [-estridentes] ou considere-os [+estridente] ou substitua [estridente] por [silábica], mantendo o valor [-].
- p. 59 (fig. 4.2) — /ɔ/ do inglês é dado como [-tenso] enquanto na p. 45 aparece como [+tenso].
- p. 72 (fig. 4.4) — A valor nasal deve ser [ŋ] em vez de [n].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLINGER, D. (1975) *Aspects of Language*. New York; Harcourt Brace Jovanovich.
- CORDER, S. P. (1973) *Introducing Applied Linguistics*. Harmondsworth, England; Penguin.

- KOHLER, K. (1971) "On the adequacy of phonological theories for contrastive studies", in *Papers in Contrastive Linguistics*. Ed. by G. Nickel, Cambridge; Cambridge University Press, 83-88.
- LADEFOGED, P. (1975) *A Course in Phonetics*. New York; Harcourt Brace Jovanovich.
- LADEFOGED, P. (1980) "What are linguistic sounds made of?" *Language* 56, 485-502.
- RITCHIE, W. (1968) "On the explanation of phonic interference" *Language Learning* 18, 183-197.
- STANLEY, R. (1967) "Redundancy rules in phonology", *Language* 43, 393-435.
- WEINREICH, U. (1953) *Languages in Contact*. The Hague; Mouton.
- YAVAS, M. (1982) "On foreign sound substitution", *Review of Applied Linguistics* 57, 3-17.

AZEVEDO, Milton A. *A Contrastive Phonology of Portuguese and English*. Washington D. C., Georgetown University Press, 1981.

Mehmet Sulru Yavas

O SIGNO DO SUCESSO

Sempre que um livro alcança um dos primeiros lugares em venda é se torna um best-seller, não sendo ficção, perguntamos imediatamente: por que tal sucesso? Qual o público leitor? Qual sua função? E, por último, qual a "fórmula" que o autor usou?

John Molloy tem resposta para todas essas questões. O livro atrai as mulheres; sua função é fazer com que as mulheres obtenham sucesso e a "fórmula" consiste em dar uma solução concreta com um texto fechado: um traje de sucesso, cujo resultado é um vestido que equivale a um uniforme. O sucesso pode ser tanto nos negócios como em questões de sexo. Nesse último caso, temos um trocadilho fônico: sucesso/sexo. O autor opta pelos negócios e usa com frequência em sua obra oposições como deve/não-deve, nunca/sempre (do vs don'ts, never vs always), de modo que não só o texto mas suas relações são fechadas.

O código de moda, sendo um sistema que permite a composição da mensagem, é invocado para construir o significado. Este código é o resultado de convenções explícitas e pré-estabelecidas; no caso da obra em pauta, a cultura norte-americana. Possivelmente, este código não funcionará em outras sociedades. No entanto, tem um propósito comunicativo prático, baseado numa determinada aprendizagem e tendo uma duração temporal. Molloy diz que "a maioria das mulheres norte-americanas veste-se para o sucesso" (Molloy, 15), e, por isso, deseja dar uma fórmula para "revolucionar os hábitos de compra de roupas", por meio de um método científico que denomina "engenharia do guarda-roupa" (Molloy, 16).

Há uma escolha estética e ideológica feita pelo autor, cujo objetivo é chegar a uma síntese de arte de organizar o guarda-roupa (wardrobe engineering: WE). O autor pretende produzir uma ilusão total de um mundo auto-suficiente e fechado, tentando mostrar que descobriu como "manipular os dados buscando chegar a uma resposta favorável" para o êxito feminino.

Como? WE é um corpus estatístico; WE é amoral (Molloy, 16), ao passo que a indústria está interessada em fazer dinheiro (Molloy, 18) e, como os desenhistas da moda trabalham para os industriais, o consumidor é sempre "ludibriado". Então, Molloy manipula a manipulação dos produtores, e chega a um produto final único, uma variável fixa no tempo, no espaço e no gosto.

Como qualquer vestido, este "uniforme X", como o chamaríamos, é também uma máscara, um disfarce; nesse caso, com o objetivo de alcançar sucesso nos negócios e na vida social. A máscara possui um conteúdo mágico; é a fixação de um momento da personalidade, a fixação de uma das frases do indivíduo na qual precisa esconder-se e revelar ou mostrar psicologicamente outra máscara social, escolhida conscientemente para aquele momento e aquele propósito.

Segundo Roland Barthes (*Système de la Mode*, Paris, Du Seuil, 1967) "a moda é um objeto cultural autônomo". É um sistema aberto e fechado, "uma tentativa de o homem produzir significado, fora de qualquer conteúdo" (l'effort mené par les hommes pour produire "du sens", en dehors de tout contenu", Barthes, 284).

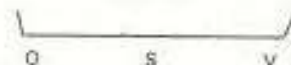
Por isso, a moda tem uma ambigüidade ética; por um lado "preenche" seu significado com partes do mundo e o transforma em sonhos de uso, de funções, de razões; por outro, esvazia-se e se reduz a uma estrutura sem qualquer substância ideológica" (Barthes, 289).

A moda lida com elementos não-verbais. Segundo Molloy, a mulher fala não-verbamente com seu padrão (Molloy, 26). Assim, pois, a moda trabalha com signos visuais e formaliza os significantes, esclarecendo certas relações. A disposição dos significantes, numa seqüência ou sintagma, produz um significado homogêneo e unívoco. A moda obedece a uma ordem pré-determinada, que exclui a improvisação, na fórmula de Molloy.

Aquilo que Molloy tenta alcançar por meio do que define como manipulação de dados, os resultados estatísticos levando a uma opção final, foi descrito semiologicamente por Barthes em seu *Système de la Mode*. A análise de vestimenta feita por Barthes tem como objetivo distinguir os elementos constantes das variantes no conjunto do código vestimentar.

Se tomarmos como ponto de partida a descrição de qualquer peça de roupa do vestuário, veremos um predomínio de características constantes que não variam, e que se opõem à variável: tecido vs qualidade do tecido; gola alta vs sem gola; ainda detalhes ou enfeites, etc.

Mas, de acordo com Barthes, em qualquer enunciação do sistema da moda, há três elementos estruturais: o objeto (O), proposto pela significação; o suporte (S) da significação; e o terceiro elemento, que é a variante (V). Tanto o objeto como o suporte da significação são sempre objetos materiais: partes do vestuário e acessórios, ao passo que a variante é imaterial. Esta diferença material/imaterial corresponde a uma diferença estrutural.



Às vezes S e V se confundem, podem transformar-se num só elemento. Barthes estabelece uma matriz geral na qual propõe a relação entre os objetos e seus componentes. Assim, por exemplo, podem existir as seguintes variantes (V): V de existência, V de comprimento, V de peso, V de ajustamento.

Barthes detém-se em detalhes específicos. Em toda relação, há sempre a possibilidade de se estabelecer uma prova concludente, que pode estar mais próxima à natureza ou ser um assunto exclusivamente cultural. Por exemplo, o V de identidade subdivide-se em: identidade (I) da espécie, I de existência, I de artifício e I de marca. A espécie é o elemento marcado; a existência pode ser com ou sem... (isto é, com ou sem mangas); de artifício (natural vs artificial, real ou falso, ou até mesmo sofisticado); de marca (isto é, a ênfase ou a resaca dado; por exemplo, um lenço de seda). A marca é a noção estética e pertence à conotação (Barthes, 126).

De qualquer modo, a relação dos elementos estabelece-se sempre numa base binária, incluindo ou excluindo as variantes. As oposições podem ser alternativas, polares, serials ou combinadas.

Em qualquer livro ou revista de moda, Barthes aponta a existência de três elementos que formam a estrutura: 1 - a imagem da moda, que é icônica; 2 - a escrita da moda, que é verbal; e 3 - a moda real (vestimenta) que é tecnológica. Há uma transformação, uma passagem do elemento tecnológico ao icônico e ao verbal. Esta transformação ocorre por um processo de alçamento (shifters). O desenho é o alçamento da realidade à imagem; e "receita" ou a programação da costura é o alçamento da realidade à linguagem; e a silpse, o alçamento da imagem à linguagem. Ler a descrição da moda é um fato

social. O traje imaginário prepara a realidade. Em outras palavras, "a sociologia da moda tenta sistematizar os compostamentos, que pode relacionar com as condições sociais, os níveis de vida e os papéis ["sociais"] (Barthes, 19-20).

Aqui, Barthes introduz a diferença entre sociologia e semiologia. Enquanto a sociologia se ocupa com o traje real, a semiologia se atém à representação coletiva" (Barthes, 20).

Isso nos conduz às funções da escrita. Há 1 — a função da palavra: irá ancorar (fixar) a percepção num certo nível; 2 — a função do conhecimento: irá ancorar (fixar) a informação, que a fotografia não captou, como, por exemplo, o padrão exato do tecido; 3 — a função de ênfase: destacará aquilo que o autor quer que o leitor perceba.

A importância da escrita reside no fato de que a palavra ou sintagma é capaz de mudar a mensagem. Barthes sugere a prova de comutação, isto é, tentar variar uma palavra da estrutura e observar se esta variação muda a leitura ou o uso da estrutura inteira. Há duas classes de comutação: a explícita (a roupa) e a implícita (mundo/ou moda). A roupa tem um número finito de elementos; o mundo ou a moda, um número infinito.

O signo da vestimenta pode ser lido como um discurso, que o transforma em moda (Barthes, 36).

Mundo [Moda] ≡ Vestimenta

Em outras palavras, a vestimenta realequivale ao mundo real, isto é, jeans e camiseta estão para a roupa esportiva, assim como o conjunto (sala e paletó) está para os negócios.

O conjunto (tailleur) é um objeto material. No entanto, este objeto admite intervenções, mas ao mesmo tempo possui seus limites.

Há três estágios de intervenção:

- 1 — tipo de material e cores;
- 2 — associação de cores;
- 3 — existência de uma unidade final complexa.

O processo é a concentração do significado. Pouco a pouco, o traço comum é transformado em algo original até tornar-se uma peça única (Barthes, 195).

Molloy encontra um produto final: uma peça, real e designada — um conjunto (skirted-suit) —, ao mesmo tempo objeto, suporte e variante, porque é um texto fechado.

Assim, pois, este conjunto (C) ou este uniforme X é uma invariável. X opõe-se ao resto (Y) e Y tem de passar pelos testes de incompatibilidade, a fim de provar a hipótese do autor.

X é não só o significante total, senão também corresponde ao significado total, isto é, X significa o sucesso nos negócios. Também se adapta a três domínios a: o que (transitividade, isto é, nos negócios); quando (tempo, isto é, de dia); e onde (espaço, isto é, escritório ou equivalente).

No entanto, X é um produto funcional que se opõe aos outros trajes da moda. O traje de ou em moda, segundo Barthes, "é universal, não é uma supressão, mas uma soma de particularidades; é um campo de liberdade infinita; as funções anteriores à sua neutralização final estão implicitamente presentes nos outros "papéis" que um traje único pode desempenhar (Barthes, 212). Molloy, ao contrário, suprime as particularidades. Bem diferente de Barthes, Molloy dá uma receita. Não se trata de uma dedução, mas de uma indução. Como um livro de receitas culinárias, se o usuário não obedece à lista de ingredientes, às regras e à ordem de distribuição dos mesmos, então o autor da receita não será responsável pelo resultado final.

Molloy age da mesma forma, como se dissesse: obedeça-me e eu garanto o resultado!

1 — A proposta inicial é a escolha — sexo ou sucesso — que ele substitui por dor-mitório ou escritório: "... dressing to succeed in business and dressing to be sexually attractive are almost mutually exclusive" (Molloy, 21). Isto significa, há dois resultados possíveis; se o "leitor" não seguir as regras, o receptor (feminino) passará de um extremo para o outro.

2 — O passo seguinte é o reconhecimento da oposição: as mulheres não devem vestir-se como homens. Seria uma imitação e o receptor (patrão) decodificaria a mensagem errônea e ironicamente. Por exemplo:

TERNINHO DE TRÊS PEÇAS LISTRADO

	Para homem	Para mulher
significa	masculinidade	feminilidade
	vigor	graciosidade
o resultado:	autoridade	: : perda de autoridade

3 — A fórmula do sucesso feminino:

conjunto (sala e paletó) = autoridade

"Se as mulheres desejam um sucesso amplo em todos os campos de atividade precisam adotar este uniforme. É a sua melhor pedida" (Molloy, 35).

É o caso da economista chilena do Fundo Monetário Internacional, Ana Maria Jul, que com seu "tailleur" está ditando a moda de sucesso, que significa respeito e autoridade, em 1983. No entanto, "o conjunto não é eficaz para ocasiões sociais". (Molloy, 37) O autor chega a esta conclusão após uma pesquisa exaustiva, através de ilustrações mostradas a cinco grupos de indivíduos: executivos masculino/feminino, trabalhadores masculino/feminino, e público em geral.

4 — Uma vez escolhido o objeto, suportes e variantes são transformados em elementos auxiliares, também como um texto fechado, sem escolha ou dentro de um limite mínimo (até três, no máximo).

- a) corte: clássico;
- b) tecido: lã ou linho (quando viajar, tecidos sintéticos e tweeds são permitidos);
- c) padrões: lisos, riscados ou xadrezado;
- d) cor: cinza, azul;

5 — O suporte do objeto é a blusa, com elementos fixos:

Blusa: lisa/algodão ou de seda/corte simples/sem babados ou laço

O + S: conjunto cinza + blusa branca

O autor diz que a blusa preta "é uma ofensa aos executivos".

6 — O vestido é o outro O; mas, ao contrário do conjunto, que tem um significado referencial, o vestido apresenta a seguinte ambigüidade:

"Um vestido pode dizer 'Aqui mando eu' (chefe), e também 'Estou disponível' (A dress can say 'I'm in charge', and it can say 'I'm available') (Molloy, 64).

A fim de transformá-lo num objeto de um só significado (para negócios, nesse caso), a fórmula é:

- Vestido: a) cor: azul marinho, ferrugem, bege;
b) padrão: liso
c) variante: com jaqueta

7 - X é sucesso: Y é fracasso.

Assim, os seguintes Y são fracassos:

- Saias: são itens para mulheres não executivas ou que não tratam de negócios;
Calças: são uma causa perdida, "ultra-sexy";
Terminhos: são ineficazes, quando se trata com homens;
"Suéteres": caracterizam as secretárias e são um impulso negativo para os negócios; podem ser uma peça de sedução quando justos. Caracterizam as pessoas de classe média baixa, os "perdedores" (losers) (Molloy, 77).
Colares: chamam atenção para o busto; são "sexy".

8 - Alguns O são S do Objeto principal:



mas: vestido com sapatos clássicos, de salto médio (tipo mocassim), os sapatos são S em relação ao O



- a) Os sapatos precisam ter as seguintes V: cor escura/bico fechado/salto (uma polegada e meia).

Há uma possibilidade de variação dentro da V:

cor escura: azul/preto/marrom/cinza;

b) Meia-calça: cor da pele;

c) Blazer (jaqueta): marrom claro ou azul marinho indicam status, classe média alta ou

Casaco (mantem): marrom claro, modelo clássico.

9 - Outros O são V do Objeto principal:



mas: vestido com "écharpe" (lenço no pescoço), "écharpe" aqui é V:



Enquanto o suporte, na maioria dos casos, é uma necessidade, a variante é uma possibilidade.

- a) "Écharpe": o estilo deve ser: "ascot", gravata, de escoteiro;
b) Chapéus: são símbolo de poder e autoridade. Podem funcionar tanto como adorno, quanto como indicadores de hierarquia social;
c) Luvas: de couro e marrom;
d) Óculos: em ocasiões sociais, use lentes de contato; para negócios use óculos convencionais;
e) Jóias: uma, mas de boa qualidade, o anel de casamento é a peça mais útil: anuncia que as mulheres tratam de negócios e mais nada;
f) Guarda-chuva: só os de boa qualidade;
g) Caneta: caneta Cross (o autor indica até mesmo a marca);
h) Pasta: indispensável como símbolo de autoridade;
i) Carteira: de couro marrom escuro ou cor natural;
j) Malas: um jogo de malas de lona com cintas de couro.

10 - As regras também fazem referência ao ego individual, à sua transformação numa máscara bem planejada:

- a) Cabelo: tingido faz com que a mulher adquira autoridade, e a mantenha. Molloy, inclusive sugere a possibilidade da mulher escolher sua característica: morenas indicam maior autoridade; cabelo escuro indica poder; cabelo loiro indica popularidade.

b) Maquiagem: natural, de acordo com a idade.

11 - O autor oferece um conjunto de regras, um pacote como ele o denomina, isto é, um padrão básico, regras gerativas e transformacionais, além de elementos: objeto, suporte e variantes.

A fórmula final é:



A vestimenta para negócios tem êxito quando se segue as seguintes regras: (Molloy, 157):

- nunca pareça detida em matéria de moda;
- obedeça à regra dos seis meses (para usar algo novo, teste-o primeiro);
- obedeça à regra dos seis anos (automaticamente aceitável).

Se o leitor ainda não estiver satisfeito com o produto final, então deve ler as duas últimas páginas finais do livro, onde encontrará um guia para o sucesso (Molloy, 185-6).

O sucesso do livro está no fato de o receptor confiar no intérprete (o autor); mas não percebe que ele (leitor) é o interpretante. Donde se conclui que, se uma senhora gosta de se vestir de acordo com a fórmula proposta, o resultado será um fracasso completo: a "mensagem" necessitará de uma "massagem".

MOLLOY, John. *The Women's Dress for Success*. New York, Warner Books, 1978, 189p.

Mônica Rector

EMPRÉSTIMO LINGÜÍSTICO

O empréstimo lingüístico (estudo de um caso) por Augustinus Staub, é uma coedição da Livraria Acadêmica e Revista Letras de Hoje, em outubro de 1983.

O empréstimo lingüístico para alguns lingüistas constitui um fato importante da geografia lingüística ou de línguas de contato.

A. Staub, professor titular da UnB, resolveu dedicar-se a esse ramo da sociolingüística e vai-se entranhando pelos rincões de São Martinho, distrito do Município de Santa Cruz do Sul-RS. Recorreu os caminhos de sua infância de gravadar em punho e foi colhendo tópicos dos dialetos do hundsrück, falado pelos imigrantes alemães em larga escala em diversos municípios dos Estados do Sul. Dessa tarefa paciente e cuidadosa conseguiu estabelecer o corpus de sua pesquisa, depois veio a transcrição, a análise e as conclusões. Percebeu, então, como a língua portuguesa foi penetrando nas formas dialetais do hundsrück, dando-lhe um colorido todo especial.

O empréstimo lingüístico é realmente bibliografia obrigatória para todo o estudioso de sociolingüística e de formas dialetais no interior do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, do Paraná, do Espírito Santo e do Estado do Rio de Janeiro e outros lugares de penetração da colonização alemã.

A seriedade da pesquisa dá-lhe a força científica que possui e que pode marcar caminhos e endereços para outras investigações de Sociolingüística.

A messe para investigações lingüísticas é tão grande e poucos são os obreiros que se atrevem a calfar tantos grãos que dariam excelente farinha para alimento da ciência da língua.

STAUB, Augustinus. *Empréstimo lingüístico. Estudo de caso*. Porto Alegre, Acadêmica/Letras de Hoje, 1983.

Ir. Elvo Clemente

A JUVENTUDE DA POESIA

Haydée Fernandes Togni, aos 87 anos, publica o livro de poemas *Contágio*, editora Dubus, Porto Alegre, 1983. Em sua longa trajetória existencial foi sempre poeta, sempre teve a vivência e a força da poesia. Em 1920 foi homenageado pelo poeta João de Paula que lhe dedicou o livro *Paizagens Haydéeseanas*, numa feliz alusão à musa inspiradora, Haydée.

E agora cheio de reverência me aproximo dos poemas da Haydée, poemas cheios de fragrância e de doce melodia.

Ocupa a palavra misteriosa e divina que me recomenda: "Tira as sandálias pois o solo que pisas é sagrado!". Por isso vou adentrando nesse templo de melopéias, nessas arcaas que envolvem preces, nessas colunatas que desfilam contos de rosário da vida...

Os poemas vão-se sucedendo no palpitar do coração, na aragem branda e meiga de saudade ao sopro cálido e místico da Esperança.

Poemas repletos de vida, poemas densos de sentimentos, poemas borbulhantes de entusiasmo após terem navegado pelo mar alto da vida, entre rugidos de procela e sorrisos de inocência.

Poemas carregados de amor, expressão de beijos inocentes, poemas feitos de amor e de amizade.

O mundo maravilhoso, a face bela da vida, onde o realismo não tem a sapiteza amargura, onde a realidade é sublimada na prece misteriosa a Deus Nosso Senhor.

A leitura dos poemas leva o leitor ou a leitora por esses caminhos de sonho, que são a pura realidade vivida para Haydée.

Em seus 87 anos vê a beleza da vida que viveu, contempla a sobrevida mais bela ainda que virá.

Nesses poemas tudo é confiança, tudo é amor. As dores da existência são jóias, brilhantes engastados no rosário da prece e nos raios de luz da Esperança.

A leitura dos poemas leva o leitor ou a leitora ao tabernáculo sagrado da interioridade de uma alma que viveu e vive os dias no bem-querer aos seus familiares, no bem-querer aos amigos, no bem-querer à infância, à juventude, à maturidade.

Os poemas são o bálsamo para as mágoas e para os ressentimentos. Não há dores enrustidas, Para Haydée, só há beleza, encanto e harmonia na visão beatífica da Virgem Nossa Senhora e de Deus Nosso Senhor.

Quem procura lenitivo aos males, aos dissabores, ao infortúnio, ao desesperamento do ente querido, encontrá-lo-á nos Poemas de Haydée.

O Soneto — Oitante anos — escrito em 25 de outubro de 1976, traduz, retrata em cores singelas toda a beleza e todo o encanto de uma vida que supera "os desenganos":

"Nas amizades sinceras
de todas as minhas eras
eu vejo sempre bondade.

E dos meus antes queridos
na eternidade nascidos
há em mim sempre saudade."

O ambiente fraterno, o ambiente de paz, o ambiente tranqüilo e sereno, tão necessário na hora em que vivemos, encontramos-lo na simplicidade e na união dos Poemas de Haydée.

TOGNI, Haydée F. *Contágio*. Porto Alegre, Editora Dubus, 1983.

Ir. Elvo Clemente

ANTOLOGIA DA POESIA PORTUGUESA

As Edições Júcar, Coleção LOS POETAS, Madrid, 1981, publicou, sob a direção e seleção de Angel Crespo, *Antologia da poesia portuguesa contemporânea*, em dois tomos.

É um trabalho interessante que nos apresenta um retábulo magnífico com alguns poemas de cada poeta contemporâneo português e começa por Fernando Pessoa e acabando com Fernando Assis Pacheco. Entre os dois Fernandos perfilam 38 poetas fazendo um total de 40, número significativo para a excelente Antologia bilingüe. Em cada tomo há uma introdução com a visão histórico-cultural da evolução da poesia em Portugal de 1915 até os nossos dias. A visão histórica da situação de Portugal no fim do século XIX e em todas as décadas do século XX passando da Monarquia à República, desta à Ditadura e novamente à República democrática a partir de 25/4/1974.

A visão histórico-cultural coloca os poetas em seu ambiente sócio-político-econômico e vital, podendo-se apreender o sentido e a motivação dos temas utilizados pelos autores.

Aparecem os precursores da modernidade ao iniciar o século XX e ao descambar da monarquia dos Braganças. Dá-se importância significativa a Abílio Guerra Junqueiro, a Gomes Leal e a António Nobre. Passa esquecido Antero de Quental, o grande burlador do verso parnasiano, o poeta da esperança. Ressalta a figura de Camilo Pessanha e se completa o quadro com o saudosista Teixeira de Pascoas.

Fernando Pessoa é apresentado como o poeta chave da contemporaneidade. A sua influência é decisiva no lançamento de a *Águia* (1912) e logo depois em 1915 com a publicação da revista *Orpheu* em que está presente como incantador o poeta, prematuramente desaparecido, Mário de Sá-Carneiro. Em *Orpheu* colaborou o poeta brasileiro, modernista, Ronald de Carvalho. Dessa forma a revista figurava como produção luso-brasileira. O rápido esgarço são o verdadeiro tamanho de Ronald de Carvalho, um dos paladinos da consolidação do Modernismo no Brasil, cedo colhido pela morte trágica em 1934.

Em 1927 surge a revista *Presença*, uma "folha de arte e crítica, aparecida em Coimbra precisamente no dia 10 de março, sob a direção de Branquinho da Fonseca, José Régio e João Gaspar Simões. A vida de *Presença* se prolongou até 1940 e seu estilo perdeu atualidade a partir da aparição dos poetas neo-realistas do *Novo Cancioneiro*, que foi uma reviravolta do ambiente literário português. O grupo de *Presença* marcou profundamente a literatura até a segunda guerra mundial. Entre os nomes mais representativos podem ser citados: José Régio, Miguel Torga, Casals Monteiro, Pedro Homem de Melo, Alberto de Serpa, António de Navarro, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, Carlos Queirós, Saul Dias, António Pedro, Vitorino Nemério e Francisco Bugalho.

O neo-realismo ou surrealismo se afirma com o *Novo Cancioneiro*, aparecido em Coimbra entre 1941 e 1944 cuja tocha foi recolhida a partir de 1945 pela revista *Vértice*. Sucedem-se outras revistas como *Távola Redonda*, publicada de 1950 a 1954, *Graal*, 1956; *Tempo Presente e Cidadela*, 1969 e outras mais de vida bastante efêmera nos diversos pontos do País.

Na introdução aparece a visão geral das tendências da poesia, neo-realista, surrealista, explorando as mais variadas correntes estético-ideológicas da contemporaneidade. Cada volume possui ao final notas biográficas e bibliográficas, preciosas na orientação de professores e estudiosos de Poesia Portuguesa.

Os dois tomos de *Poesia Portuguesa Contemporânea* são preciosos marcos para quem deseja começar o estudo da poesia na atualidade de Portugal.

Angel Crespo em sua vocação pertinaz de gerimpairo das literaturas brasileira e portuguesa tem mais este grande mérito da valiosa Antologia de 16 poetas portugueses contemporâneos, bilingüe para que soe a lusitana musa muito além da Taprobana...

CRESPO, Angel. *Antologia de 16 poetas portugueses contemporâneos*. Madrid, Júcar, 1981. Col. Los Poetas.

Ir. Elvo Clemente

A Livraria Editora Acadêmica em coedição com a Revista *Letras de Hoje* lança no mercado dos livros em dezembro de 1983 o trabalho sobre A IRONIA em MÁRIO QUINTANA, fruto da pesquisa de Alica Therezinha Campos Moreira, Heda Maciel Caminha e Ir. Elvo Clemente.

O livro apresenta um estudo aprofundado e didático sobre a definição, estrutura e história da ironia. A seguir vem a aplicação do estudo teórico nos textos poéticos de Mario Quintana.

Cada membro do grupo foi aplicando uma parte da teoria da ironia no estudo dos textos: Alica Therezinha Campos Moreira estabeleceu o discurso irônico; Heda Maciel Caminha aprofundou aspectos irônicos no "estar no mundo"; Ir. Elvo Clemente abordou o "fazer poético" e a situação da ironia. A parte teórica sobre ironia coube às primeiras e a introdução ao último.

O trabalho feito a seis mãos mantém a unidade do tema, com diferenças estilísticas. Permanece a diversidade de estilos no desenvolvimento da unidade temática.

O trabalho que ora se entrega ao leitor é fruto da investigação literária despretensiosa e amigável que visa, apenas, a valorizar o Poeta e sua missão de desvendador do mistério humano.

CLEMENTE, Elvo; CAMINHA, Heda Maciel; MOREIRA, Alica Therezinha C. *A ironia em Mario Quintana*. Porto Alegre, Acadêmica/Letras de Hoje, 1983.

Ir. Elvo Clemente



Av. Bento Gonçalves, 4000

Telefone 36-8300

CEP 90.000 — PORTO ALEGRE — RS — BRASIL