

## CADERNO 1 – CURSO E

## FRENTE 1 – GRAMÁTICA E REDAÇÃO

## ■ Módulo 1 – Dissertação

- 1) a) 3                      b) 2                      c) 4                      d) 6  
e) 5                      f) 1                      g) 7
- 2) a) “Defender a língua é, de modo geral, uma tarefa ambígua e até certo ponto inútil.”  
b) “A própria língua, como ser vivo que é (...) a seu modo de ser.”
- 3) O jurista Dalmo de Abreu Dallari discute, em um texto dissertativo, a “prática de tortura contra presos”, posicionando-se criticamente contra esse procedimento: “policiais incompetentes, incapazes de realizar uma investigação séria ... usam a tortura para obrigar o preso a confessar um crime”. Há também substantivos abstratos como, por exemplo, “tortura”, “investigação”, “prática”, “confissão”. As orações subordinadas do texto são adverbiais, introduzidas pela conjunção “embora” (concessiva), “quando” (temporal), “como” (causal), adjetiva explicativa (“que ofende a dignidade humana”) e adverbial consecutiva (“Ficando sujeito a severas punições”).

Resposta: B

## ■ Módulo 2 – Funções de Linguagem

- 1) a) Função referencial.                      b) Função poética.  
c) Funções referencial e metalinguística. d) Função fática.  
e) Função conativa.                      f) Função emotiva.  
g) Função metalinguística.
- 2) Função referencial.
- 3) a) Funções referencial e metalinguística.  
b) Funções referencial e metalinguística.  
c) Função referencial.  
d) Funções poética e conativa.  
e) Função fática.
- 4) Funções poética e metalinguística.
- 5) Código, emissor e mensagem.
- 6) C
- 7) a) Todo o texto é constituído de afirmações categóricas (“material moderno”, “abordagem inovadora”, “ensina de maneira cativante” etc.). Isso é próprio da publicidade, em que se faz uso da função conativa ou imperativa da linguagem, sob a aparência de função referencial ou informativa. (Nos termos do linguista Roman Jakobson, a função conativa centra-se no receptor e corresponde a um esforço para afetar seu comportamento, ao passo que a

função referencial se volta para o objeto da mensagem, fornecendo informação sobre ele.)

- b) O texto não apresenta justificativas para nenhuma das afirmações que faz: não se informa por que o material é moderno, nem por que ensina de maneira cativante etc.

- 8) Funções emotiva, poética e conativa.
- 9) Nesse fragmento de Clarice Lispector, além da preocupação introspectiva em fisgar elementos interiores, profundos, beirando uma revelação epifânica transcendental, há também a preocupação constante com a própria escritura do texto literário, usando-se a função metalinguística. A discussão ou abordagem da tessitura narrativa aparece em passagens como: “As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica (...)”, “Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras (...)” e “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida”.
- 10) Nesse fragmento, extraído de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, nota-se a digressão metalinguística, isto é, o narrador discute o próprio texto que escreve com o leitor. Essa característica é flagrante no estilo machadiano.

Resposta: C

## ■ Módulo 3 – Classes Gramaticais I

- 1) Em *abaixo-assinados*, só o último elemento é flexionado. V. Ex.<sup>a</sup> é pronomes de tratamento e só admite verbos e pronomes na 3.<sup>a</sup> pessoa: *lhe, sua*.  
Resposta: C
- 2) a) *Repentinamente, subitamente, nesse instante, nesse momento* substituem a palavra *súbito* sem alterar o sentido do texto.  
b) A classe gramatical da palavra *súbito* é advérbio, indicando circunstância de tempo.
- 3) Nos dois primeiros casos, o *que* introduz orações subordinadas substantivas; na terceira ocorrência é pronome relativo, pois inicia oração adjetiva, caracterizando *ventos frios*; *alegria* é substantivo; *alguém* é pronome indefinido; a preposição *para* indica finalidade e pode ser substituída por *a fim de*.  
Resposta: B
- 4) O pronome *eles* retoma o sujeito, *os consumidores*, presente no período anterior.  
Resposta: D
- 5) *A borboleta ... pousou na minha testa*.  
Resposta: A

- 6) a) As expressões são: “leito *tumba*”, “ossos *areia*”, “areia *múmia*”.  
b) Os termos *tumba*, *areia* e *múmia* são substantivos, mas foram empregados como adjetivos.

## ■ Módulo 4 – Classes Gramaticais II

- 1) *Minha mãe ficou-lhe grata* equivale a “*minha mãe ficou grata a ele*”, sendo o pronome *lhe* (a ele) complemento nominal do adjetivo *grata*.

Resposta: C

- 2) a) Ao se discutirem as ideias expostas na assembleia, chegou-se à seguinte conclusão: pô-las em confronto com outras menos polêmicas seria avaliar-lhes melhor o peso (ou seria avaliar melhor o peso *delas*), à luz do princípio geral que as vem regendo. (Note-se que a questão pedia que se substituíssem as expressões destacadas por *pronomes pessoais*; portanto, não seria correto o uso do pronome possessivo *seu* em *seu* peso.)

b) Quando se discutiram as ideias expostas na assembleia... (O infinitivo flexionado da oração reduzida, *discutirem*, deve ser substituído pelo pretérito perfeito, *discutiram*, por causa da correlação com o verbo da oração principal, *chegou-se*.)

- 3) *Essas eram as ideias que iam passando pela minha cabeça...* *Tal* é demonstrativo quando sinônimo de *esse*, *este*, *esta* etc.

- 4) O pronome *aquela* refere-se ao substantivo *poesia*, mencionado primeiramente. *Esta* refere-se ao substantivo *história*, mencionado por último.

Resposta: C

- 5) No primeiro caso, *bastante* é adjetivo, e significa “numeroso”, “suficiente”; foi empregado no plural porque, como adjetivo, deve concordar com a palavra que qualifica: *anos*. No segundo caso, *bastante* é advérbio e significa “muito”, “satisfatoriamente”, devendo, portanto, manter-se invariável.

- 6) O pronome possessivo *sua* refere-se, não a um termo anterior, mas sim ao sujeito da oração cujos termos essenciais vêm em seguida, como fica claro no contexto.

Resposta: B

- 7) O correto é: em *a*, *espera-se*; em *b*, *entre mim e o Jardim Botânico*; em *c*, *para eu continuar a pesquisa*; em *d*, *os pesquisadores que se preocupam*.

Resposta: E

- 8) *Até*, no enunciado, significa *inclusive*, como na alternativa *d*. Em *a*, significa limite no espaço; em *b*, *c* e *e*, limite no tempo.

Resposta: D

- 9) E

- 10) *Pisou-lhe o pé* = *pisou seu pé*; *...lhe disfarçava as ondulações do talhe* = *disfarçava as ondulações do seu talhe*. Nas demais alternativas o pronome *lhe* é pessoal oblíquo e funciona sintaticamente como objeto indireto.

Resposta: E

- 11) O pronome *o* é demonstrativo e pode ser substituído por *aquele*: *fiquei sendo aquele* (o Severino) da Maria.

Resposta: B

- 12) a) Em *voltar para a minha edícula*, a preposição *para* equivale à preposição *a* e indica *lugar de destino* (*lugar aonde* ou *para onde*). Em *poema de Drummond*, a preposição *de* indica, não exatamente *propriedade*, mas sim *pertinência*, *posse* – uma descrição mais adequada da relação entre autor e obra.

b) Trata-se do adjetivo *vasto*, empregado no grau comparativo de superioridade, *mais vasto*.

- 13) O demonstrativo *este* indica proximidade em relação ao emissor (no caso o *narrador*); *esse* indica proximidade em relação ao destinatário (o leitor).

Resposta: C

- 14) *Tal*, na alternativa *a*, significa *tamanha*; em *b*, *Tal* recupera *doce*; em *c*, *tal* refere-se a *não me sentia doido*!; em *d*, *tais* recupera *austeridade e pureza*; em *e*, *tal* recupera a ideia de um sogro que *se metera com os apostadores*.

Resposta: A

- 15) a) *Dele* é a contração da preposição *de* com o pronome pessoal *ele*. O pronome refere-se a Gil Gomes, nome que aparece no período anterior. Portanto, o termo em questão significa “de Gil Gomes”.

b) O pronome pessoal oblíquo *lhe* refere-se a *José Borges* e é, no caso, empregado com o sentido de pronome possessivo, referindo-se ao termo *sala* (*sua sala*).

- 16) a) Fora do contexto, a fala da moça significa apenas que os homens costumam mentir.

b) Seria um inviável advérbio de modo: *homemente* (“à maneira de homem”). *Tal* advérbio infringiria as regras de derivação lexical, pois advérbio de modo forma-se com o acréscimo do sufixo *-mente* à forma feminina do adjetivo, não a um substantivo.

c) Significará que ele a ama também como um homem, ou seja, de forma mentirosa.

## ■ Módulo 5 – Sujeito e Predicado

- 1) O verbo *abandonar* está no imperativo afirmativo, na 2.<sup>a</sup> pessoa do singular, o que pressupõe sujeito oculto *tu*. *Elemento indesejável* é vocativo.

Resposta: A

- 2) *Isto*, sujeito simples.

Resposta: B

- 3) Em ordem direta: *Dias de perfeita ventura lhe amanheceram aí*, com sujeito *dias de perfeita ventura*. O verbo *amanhecer* foi usado figuradamente.

Resposta: A

- 4) Para *corri*, o sujeito é elíptico (*eu*); para *podiam*, o sujeito é indeterminado indicado pelo verbo na 3.<sup>a</sup> pessoa do plural, sem referente no texto.

Resposta: C

- 5) Para *entrei*, o sujeito é elíptico (*eu*), dado pela desinência do verbo; para *ralhou*, o sujeito é simples (*ninguém*).

Resposta: A

- 6) A *mão do Aleijadinho* é sujeito do verbo *avultar*. Em *a*, a expressão *de cada recosto de montanha* é parte do adjunto adverbial de lugar, formado também pela expressão *de cada ribeirão trepidante*; em *c*, *do esplendor de outrora* é objeto indireto do verbo *restar*; em *d*, *funcionário* é predicativo do sujeito oculto *ele* ("o bandeirante"); em *e*, *o último visionário* é objeto direto do verbo *escarnecer*.

Resposta: B

- 7) No enunciado o sujeito é *nuvens de fumaça*. A oração está em ordem indireta: *Nuvens de fumaça subiam da chaminé da usina para o céu*.

Resposta: B

- 8) Os verbos *dizem* e *veem* estão na 3.ª pessoa do plural sem referente explícito no trecho, o que evidencia sujeito indeterminado.

Resposta: D

- 9) A expressão *o terreno da utopia* funciona sintaticamente como sujeito. Observe que houve inversão dos termos da oração, que, em ordem direta, ficam assim: *O terreno da utopia está aberto no espetáculo de circo*.

Resposta: C

- 10) O sujeito é indeterminado, indicado pelo verbo conjugado na 3.ª pessoa do plural (*declamam*), sem referente no texto.

Resposta: B

- 11) O termo *campestre* faz parte do sujeito: *o ar campestre*.

Resposta: D

- 12) Ao percebermos que aquela senhora velha não corresponde ao que uma respeitável velha senhora deveria ser, produzimos o riso.

- 13) a) *Alma*, no contexto, pode significar *essência* ou *fator fundamental*. O sentido, portanto, é o mesmo para ambas as personagens.

b) *O negócio é a alma da propaganda*.

## ■ Módulo 6 – Oração sem Sujeito

- 1) Verbo *haver* no sentido de *existir* é sempre indicativo de uma oração sem sujeito.

Resposta: B

- 2) O verbo *ser*, na indicação de horas (*mais de meia noite*), caracteriza oração sem sujeito ou sujeito inexistente.

Resposta: A

- 3) a) O verbo *haver* deveria concordar com o sujeito plural: *haviam* podido. Nas locuções verbais, a flexão de número recai sobre o verbo auxiliar e, no trecho dado, o verbo *haver* foi empregado como auxiliar do verbo *poder*. Não se deve, portanto, confundir esse emprego com o caso em que tal verbo é usado na acepção de *existir*, o que obrigaria a concordância exclusiva com a 3.ª pessoa do singular.

b) O verbo *haver*, no sentido de *existir*, é impessoal, devendo permanecer na 3.ª pessoa do singular: *...quando havia no mundo...*

- 4) a) A imagem apresenta um rosto alegre que se forma a partir de linhas da impressão digital em que se inscreve, como a sugerir a definição do sujeito e do objeto representados linguisticamente pelos pronomes indefinidos/interrogativos *quem* e *que*. Em outras palavras, a imagem promete a resposta às interrogações introduzidas por aqueles pronomes, pois o rosto que se forma com as linhas da impressão digital sugere a identificação do sujeito pelo qual se pergunta, assim como daquilo que ele pensa, uma vez que o rosto é representado com uma expressão denunciadora de seu estado de espírito.

b) *Descubram quem são e o que pensam os moradores de São Paulo*.

- 5) O sujeito é indeterminado em *decidiram* porque o verbo está na 3.ª pessoa do plural sem referente no texto. Em *a*, o sujeito é inexistente; em *b*, simples (os proprietários); em *d*, simples (quem); em *e*, simples (ninguém).

Resposta: C

## FRENTE 2 – LITERATURA

### ■ Módulo 1 – Classicismo (I): Camões épico – *Os Lusíadas*

- 1) São falsas: I, II, III, VII e VIII.

I. *Os Lusíadas* foram compostos integralmente em decassílabos, na *medida nova*. Formalmente, nada têm de medieval. A Idade Média sobrevive no "conteúdo" do poema: as navegações como ideal de cruzada, a fala do Velho do Restelo e o episódio cavaleiresco dos Doze de Inglaterra.

II. A narração começa em I, 19, com os navegadores em pleno Oceano Índico, no canal de Moçambique, já no meio do caminho para as Índias.

III. Não é linear, pois, além de se desenvolver do meio para o fim, há três narrativas que se alternam (a viagem, a história de Portugal e a Guerra dos Deuses) e vários narradores (o eu poemático, Vasco da Gama, Paulo da Gama).

VII. Não é uma epopeia fruto apenas da erudição clássica e histórica de Camões, é também projeção da experiência de vida do autor, também ele soldado, navegador, náufrago, "exilado" 17 anos no Oriente.

VIII. O herói principal é coletivo, todo o povo português.

- 2) *Os Lusíadas* não se compõem de sonetos, mas sim de oitavas.  
Resposta: E

- 3) I) B II) D III) C IV) A V) E  
VI) C VII) B VIII) C IX) B X) C  
XI) D

- 4) Se na poesia lírica de Camões predomina a concepção neoplatônica, idealizada e espiritualizada do Amor, na sua epopeia há um transparente apelo erótico e sensual e a noção de que não há pecado no prazer carnal. O corpo feminino e sua sensualidade são descritos com exuberância.

Camões, ousadamente, critica a misoginia (aversão às mulheres) do Rei D. Sebastião, mais amante da caça e da companhia masculina. Considera pecado grave o que fazia o rei, trocar “a gente e bela forma humana” pela “alegria bruta e insana” da caça.

Resposta: E

- 5) A ambição está incluída entre as “honras vãs”. Parafraseando o fragmento: “Por isso vocês que buscam a fama, se quiserem ser grandes no mundo, despertem do sono da preguiça ignorante, que escraviza a vontade do homem livre. E ponham um freio duro na *cobiça*, na *ambição* também (...) e no *vício da tirania* (...); porque essas honras vãs, essa riqueza, não dão às pessoas o verdadeiro mérito. É melhor merecer essas honras sem as possuir, do que possuí-las sem merecer”.

Resposta: A

- 6) Ler a paráfrase que aparece na resolução do exercício anterior.

Resposta: D

- 7) Nos versos, afirma-se “Ó ponde na cobiça um freio duro, / E na *ambição* também... / ... Porque essas honras vãs... / Verdadeiro valor não dão à gente”.

Resposta: A

- 8) Trata-se de uma digressão (dissertação) de cunho moral e filosófico que o eu poemático lança no final do canto IX.

Resposta: C

- 9) Na alternativa e, os termos não são antitéticos, mas sim quase equivalentes.

Resposta: E

- 10) I) B II) D III) C IV) E V) A  
VI) A VII) B VIII) A  
IX) D (trata-se do Consílio dos Deuses Marítimos no Palácio de Netuno, canto VI, 25, quando o narrador retoma a viagem de Vasco da Gama rumo às Índias)  
X) C

- 11) A poesia lírica é referida em “agreste *avena*” (= flauta de bambu, cana de aveia) e “*frauta ruda*” (= flauta singela). A poesia épica é representada pelo som da “*tuba canora e belicosa*”.

Resposta: B

## ■ Módulos 2 e 3 – Classicismo (II): Camões Lírico

- 1) As características contidas na alternativa e são essencialmente românticas e de algumas correntes modernistas. A atitude clássica tende ao formalismo e à imitação.

Resposta: E

- 2) A *medida nova* pressupõe a erudição, a assimilação de modelos e formas da Antiguidade (Homero, Virgílio, Horácio etc.) e do *dolce stil nuovo* da Renascença italiana (Dante, Boccaccio, Petrarca etc.).

Resposta: E

- 3) A trova e o vilancete são modalidades da *medida velha*, características da poesia palaciana, contida no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. *Trova*, originalmente, no Trovadorismo galego-português, era sinônimo de “cantiga” e designava qualquer poema destinado ao canto. Desde o século XVI, designa a composição em quatro versos ou “quadrinhas”. *Vilancete* é o poema lírico composto de uma estrofe de três versos (chamada *mote* ou *cabeça*), que funciona como matriz do poema, seguida por um número variável de estrofes (chamadas *voltas*), com cinco a oito versos, em que se desenvolve a ideia contida no mote. Quase sempre são compostas de redondilhos maiores.

Resposta: E

- 4) Estão presentes: a função poética (no trabalho com a expressividade do código, com a rima, métrica, sonoridade, seleção vocabular); a função metalinguística (a metapoesia, a poesia-sobre-poesia, pois o tema central é exatamente a composição e a recepção do lirismo amoroso); a função expressiva ou emotiva — na presença do eu lírico, em 1.ª pessoa: “(eu) tivesse” (v. 1), “me fez” (v. 4), “minha escritura” (v. 6), “escureceu-me” (v. 7); a função apelativa ou conativa, nos apelos ao leitor, ao receptor, implícito na 2.ª pessoa do plural, a partir do verso 9: “Ó vós”, “quando lerdos”, “sabeis”, “tereis”.
- 5) Encadeamento, cavalgamento ou *enjambement*.

- 6) Nos versos 5 e 9, o poeta refere-se ao Amor como um conceito, um valor intemporal, universal, abstrato e absoluto. Por isso, vale-se da inicial maiúscula, da chamada *maiúscula alegorizante*. No verso 13, *amor* está grafado com minúscula por referir-se à experiência humana, à relação interpessoal, concreta, à relação amorosa vivida, não idealizada.

- 7) a) En / quan / to / quis / For / tu / na / que / ti / ve // sse  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
Es / pe / ran / ça / de al / gum / con / ten / ta / men // to  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Os versos são decassílabos.

- b) Nos quartetos, as rimas são interpoladas ou opostas:

ABBA-ABBA (ESSE-ENTO-ENTO-ESSE).

Nos tercetos, são alternadas ou intercaladas:

CDE-CDE (EITOS-ERDES-ERSOS).

- 8) a) “triste e leda” (v. 1) e “fogo frio” (v. 13).  
b) “... as lágrimas ... Que ... Se acrescentaram em grande e largo rio”.

c) Entre os versos 5 e 6.

- 9) Até as almas condenadas ao sofrimento das chamas infernais se consolariam de seus padecimentos diante do sofrimento maior, a dor dos amantes que se separam.

- 10) Guilherme de Almeida e Vinícius de Moraes são exemplos de poetas do século XX, modernistas do primeiro e segundo tempos, que praticaram, com assiduidade, várias formas da lírica de Camões, especialmente o soneto.

Resposta: D

- 11) Camões subverte, a favor da exaltação amorosa e lírica, o texto bíblico. O soneto camoniano sugere que Jacó tenha trabalhado quatorze anos para o sogro e, só depois desses dois períodos de sete anos, fez jus à amada Raquel. Não é o que diz o Antigo Testamento, que reduz esse prazo aos sete primeiros anos, mais uma semana, ou seja, Jacó casou-se com Lia e, sob promessa de cumprir, posteriormente, o outro período de trabalho, casou-se, na semana seguinte, também com Raquel, vivendo em bíblica e sacrossanta bigamia.
- 12) Além da forma fixa do soneto, com a estrofação métrica e rima peculiares à modalidade clássica, observam-se: a clareza e concisão (não há um vocábulo “difícil”, a adjetivação é precisa e parcimoniosa); a simplicidade, apenas rompida pelo emprego do mais-que-perfeito do indicativo, hoje pouco usual (“*tivera*” = tivesse, “*servira*” = serviria, “*fora*” = fosse); o racionalismo, presente na capacidade de conter emoções e na admirável capacidade de síntese narrativa.
- 13) a) Entre os versos 1 e 2, 9 e 10, 13 e 14.  
b) “... *se não fora / Para tão longo amor tão curta a vida.*”  
c) Exatamente o verso 14, espécie de síntese conceitual da narrativa contida no soneto.

## ■ Módulo 4 – Barroco (I): Introdução e Características

- 1) O Barroco é particularista e tende a assumir características peculiares, conforme as coordenadas locais.  
Resposta: E
- 2) A alternativa *b* é a única possível, visto contemplar características da poesia barroca, como o uso frequente de antíteses, paradoxos e o registro de impressões sensoriais (este também presente na poesia simbolista).  
Resposta: B
- 3) Ao contrário do que se afirma em *e*, a linguagem barroca tende a construções linguísticas complexas; é correto, porém, o que se afirma sobre o emprego de figuras de linguagem, sobretudo, entre as que mais se destacam quando se trata de poesia barroca, a antítese, o paradoxo e o oxímoro.  
Resposta: E
- 4) O que se afirma na alternativa *c* pode ser confirmado logo no início do texto: “Até há uns trinta anos, a expressão *Barroco* designava um fenômeno específico da pintura, da escultura e da arquitetura (...). Revisto, foi valorizado como uma constante histórica reconhecível em todas as manifestações artísticas e mesmo em toda a civilização, opondo-se ao Classicismo mais do que o próprio Romantismo.”  
Resposta: C
- 5) A resposta a este teste está em dois momentos diferentes do texto: no trecho “Foi assim que a expressão [Barroco] passou a ser adotada pela crítica e história literárias, com um sentido global e universal, aplicável a épocas distintas”, confirma-se o que se diz no enunciado a respeito do que dizem as

“modernas concepções da crítica e da história literárias”; no trecho “Opondo-se ao normativo e racional do Classicismo, o Barroco se define libertador (...)”, fica evidente a oposição Classicismo *versus* Barroco.

Resposta: D

- 6) Segundo o texto, o Barroco opõe-se ao normativo e racional característicos do Classicismo, é dinâmico, imaginativo e exagerado (hiperbólico).  
Resposta: D
- 7) O Barroco representa uma oposição ao ideal de equilíbrio e comedimento da cultura greco-latina e da renascentista.  
Resposta: B
- 8) I) V      II) F      III) V      IV) V      V) V  
O item II é falso porque a distinção rigorosa, clara, entre aspectos cultistas e conceptistas de um texto barroco nem sempre é possível, já que esses aspectos são simultâneos muitas vezes, sobrepondo-se.
- 9) O soneto marca-se pela predominância do aspecto *cultista* ou *gongórico*, pelo jogo de palavras, pela ênfase no elemento sensorial, pela sintaxe apoiada na inversão e na repetição de elementos oracionais.
- 10) O Amor, em um primeiro plano, é metaforicamente associado às palavras: *ardor, pranto, rio de neve, fogo, cristais, chamas, neve*, algumas reiteradas no texto, reafirmando a intensidade do sentimento.

- 11) O poeta entretete as metáforas por meio de um jogo de oposições, em torno do eixo *quente x frio*:
- |                 |   |                           |
|-----------------|---|---------------------------|
| <i>incêndio</i> | x | <i>mares d'água</i>       |
| <i>fogo</i>     | x | <i>rio de neve</i>        |
| <i>fogo</i>     | x | <i>cristais</i>           |
| <i>chamas</i>   | x | <i>cristal</i>            |
| <i>fogo</i>     | x | <i>passas brandamente</i> |
| <i>ardente</i>  | x | <i>neve</i>               |
| <i>chama</i>    | x | <i>fria</i>               |

## ■ Módulo 5 – Barroco (II): Antônio Vieira

- 1) a) As *antíteses*, contrapondo a opulência dos senhores à miséria dos escravos. O fragmento todo é uma sucessão de antíteses: “*poucos*” x “*muitos*”; “*galas*” x “*despidos e nus*”; “*ouro e prata*” x “*ferro*” etc.  
b) “*Perecendo à fome*”, “*nadando em ouro e prata*”, “*adorando-os e temendo-os como deuses*”.  
c) A estrutura paralelística, na repetição das mesmas construções sintáticas: orações bimembres e utilização de anáfora, na repetição dos sintagmas “os senhores” x “os escravos” no início de todas elas.
- 2) I. ( F ) A linguagem de Vieira é exclusivamente lusa.  
II. ( F ) Apesar da predominância conceptista, há elementos cultistas em sua obra.  
III. ( V )



- IV. ( F ) Vieira privilegiou os temas ligados à realidade do homem de seu tempo, que procurou interpretar à luz de sua formação religiosa.
- V. ( F ) Vieira não foi poeta, foi eminentemente prosador, ainda que sua prosa possa se revestir de alguns elementos de poeticidade.
- VI. ( F ) A linguagem é sempre culta, sem concessões, mesmo quando procura atrair a plateia, articulando um hipotético diálogo com o ouvinte.
- VII. ( V )
- VIII. ( F ) Os colonos eram hostis à política indigenista da Companhia de Jesus, pois a libertação dos escravos índios feria seus interesses.
- IX. ( V )
- X. ( V )
- 3) a) Dirigem-se aos exageros verbais, ao rebuscamento e ao artificialismo da linguagem cultista ou gongórica, que o orador defende como estilo “*empeçado*” (= emaranhado, confuso), “*afetado*”, “*difícil*”, “*encontrado*” (= contrário) à arte e à natureza. No texto II, ironiza os pregadores cultistas ou gongóricos mencionando a frivolidade das imagens e temas de seus discursos: “*a requintar finezas*”, “*lisonjear precipícios*”, “*desmaiar jasmims*”, atitudes qualificadas como “*indignidades*”.
- b) Do *Sermão da Sexagésima*, também chamado *Sermão da Palavra de Deus*, pregado na Capela Real, Lisboa, em 1655.
- 4) De cinco partes, a saber: o *tema* (citação da passagem bíblica que sustente a intenção do discurso); o *introito* (exposição do plano geral, antecipando as questões que serão desenvolvidas); a *invocação* (pedido de inspiração); a *argumentação* (corpo do sermão, desdobrando o plano exposto no introito com exemplos, citações, deduções lógicas, parenética etc.); a *peroração* (conclusão e exortação à observância dos preceitos e verdades defendidos na pregação). Alguns livros didáticos simplificam as partes estruturais e identificam apenas três partes: *exórdio* ou *introdução* (fundindo numa só unidade o tema, o introito e a invocação), *argumento* e *conclusão*. Esta simplificação desrespeita os princípios da retórica clássica, que Vieira sempre acatou.
- 5) Vieira é um autor português por vários fatores, a começar pela nacionalidade. Do ponto de vista linguístico, Vieira utilizou-se da linguagem culta e literária do Barroco português, representando o ponto alto da prosa conceptista, que lhe valeu o apelido, dado por Fernando Pessoa, de “O Imperador da Língua Portuguesa”. Do ponto de vista político e ideológico, é também português, no sebastianismo das obras proféticas, no nacionalismo, na defesa dos interesses do Império e de D. João IV, de quem foi confessor, conselheiro e representante diplomático. Contudo viveu no Brasil metade de seus 89 anos, atuando como missionário, jesuíta, agente da Fé e do Império; suas cartas e sermões são permeáveis à realidade colonial, às questões do índio e do negro escravizados, das invasões holandesas, da exploração da Metrópole, da ambição dos colonos etc. Por isso, fala-se também num Vieira “brasileiro”. Essa é a posição que a historiografia literária brasileira (não sem contestações) assumiu e o examinador encampou.
- 6) I) D      II) A      III) E      IV) C      V) B
- 7) Vieira distingue três espécies de “amor”: 1) o amor que tem “*causa*” (aquele de quem ama porque o amam); 2) o amor que tem “*fruto*” (aquele de quem ama para que o amem); 3) o amor “*fino*” (que não possui nem causa, nem fruto, ou seja, o de quem ama “*não porque o amam, nem para que o amem*”).
- 8) O amor de Cristo por Judas e pelos apóstolos foi um amor “consciente”, fundado no conhecimento que tinha de suas virtudes e defeitos. Especialmente Judas, de quem Cristo conhecia toda a fraqueza e vilania e, mesmo assim, amou seu traidor, sem nada exigir ou esperar. Este é o que se define como “*amor fino*”, um amor que se completa no próprio exercício de amar, sem causa ou finalidade.
- 9) a) As relações textuais entre o conectivo “*porque*” e “*causa*” e entre “*para que*” e “*fruto*” são relações de causalidade e de finalidade, respectivamente.
- b) “*Porque*” associa-se à espécie de amor que tem “*causa*”, que é uma obrigação do sujeito agradecido por ser amado. “*Para que*” relaciona-se a “*fruto*” e explica o amor que tem uma finalidade, um interesse, convertendo-se em uma espécie de negociação. O “*amor fino*”, em oposição a esses dois, é o amor consciente e gratuito, amor “*que não há de ter porquê, nem para quê*”.
- 10) Em tom corrosivo, com seu estilo elíptico, alusivo, o modernista Oswald de Andrade critica e renega o processo de colonização do Brasil e vê no Padre Vieira um agente dos interesses da Metrópole, subjugando a cultura e os interesses da Colônia. O texto alude à criação de um imposto sobre o açúcar brasileiro para custear a defesa naval contra a ameaça da esquadra holandesa.
- 11) O amor néscio (ignorante) dos homens e o amor consciente de Cristo. O tema central do *Sermão do Mandato* é exatamente a diferença entre o amor humano e o divino, em suas diversas nuances.
- 12) Amor humano x Amor de Cristo  
 “*não se conhecesse a si*” x “*conhecia-se a si*”  
 “*não conhecesse a quem amava*” x “*conhecia a quem amava*”  
 “*não conhecesse o amor*” x “*conhecia o amor*”  
 “*não conhecesse o fim onde há de parar amando*” x “*conhecia o fim onde havia de parar amando*”  
 Observe que o raciocínio se apoia no jogo de oposições (antíteses), dispostas em estruturas paralelísticas e em construções simétricas que vão desenvolvendo e ampliando os conceitos.
- 13) Trata-se da *paronomásia*, figura de linguagem que consiste no emprego de palavras cujas sonoridades se assemelham ou são idênticas, como em *variar* e *tresvariar*.  
 Resposta: D
- 14) A afirmação contida na alternativa d extrapola o sentido do texto.  
 Resposta: D

## ■ Módulo 6 – Barroco (III): Gregório de Matos

- 1) A alternativa *a* elenca as três vertentes da poesia barroca de Gregório de Matos: lírica, religiosa e satírica.  
Resposta: A
- 2) Itens certos: (0), (3) e (4).  
Itens errados: (1) e (2).  
(1) O texto não trata da disputa entre intelectuais e militares pela permanência no governo, e sim pela importância social.  
Resposta: D
- 3) Trata-se de poesia satírica de Gregório de Matos, a respeito das operações de mercado na Bahia colonial.  
Resposta: B
- 4) Na alternativa *c*, a antítese presente em “na alegria, sinta-se tristeza” expressa o conflito de que se fala no enunciado do teste.  
Resposta: C
- 5) Os versos de Gregório de Matos desenvolvem o tema do *carpe diem* (“colhe, aproveita o dia”), exaltando o gozo, a fruição, do momento presente e da juventude.  
Resposta: B
- 6) a) O soneto sacro, ou lírico-religioso, de Gregório de Matos parafraseia o tema bíblico *quia pulvis est* (“porque és pó”), aludindo também ao rito litúrgico da Quarta-Feira de Cinzas, que consiste em ungir com uma cruz de cinzas a testa do fiel. Valendo-se intensivamente da metaforização, o poeta diz que o homem é um barco (= baixel) que navega sem segurança nos “mares da vaidade”, e que a única possibilidade de salvação é a Igreja e a penitência quaresmal. Assim, no primeiro verso, “terra” equivale semanticamente a *pó*, nas duas vezes em que a palavra aparece. No oitavo e no décimo primeiro versos, “terra” equivale semanticamente a *solo*, *terra firme*, metaforizando a *salvação*. Nos dois últimos versos, “terra” significa a cinza penitencial que o católico recebe no primeiro dia da quaresma.  
b) – a vida: “*mares da vaidade*”;  
– o homem: “*pó*”, “*baixel*” (= barco).
- 7) Por meio de versos simétricos (em que a estrutura sintática se repete) e pares antitéticos, como *incêndio x mares de água*, *rio de neve x fogo*, o poeta discorre sobre a natureza contraditória do amor.  
Resposta: C
- 8) a) Barroco, na vertente cultista ou gongórica.  
b) O soneto, representativo da poesia lírica de Gregório de Matos Guerra, exemplifica cabalmente a estética barroca e, dentro dela, o cultismo ou gongorismo. Seguindo o modelo do soneto clássico quinhentista, quanto ao aspecto estrófico, métrico e rimático, os elementos barrocos impõem-se no tema e no seu desenvolvimento. O caráter paradoxal do amor, a oposição sensualidade *versus* refreamento — temas recorrentes na lírica camoniana — são retomados por Gregório de Matos, que os desenvolve através de

impressões sensoriais (metáforas), dispostas em pares antitéticos, em torno de um eixo: a oposição quente x frio, fogo x água, que se desdobra em imagens: “ardor” x “pranto”, “incêndio” x “mares de água”, “rio de neve” x “fogo”, “abrasas” x “correr”, “fogo” x “cristais”, “cristal” x “chama”, “fogo” x “passas brandamente”, “neve” x “queimar com porfia”, “neve” x “ardente”, “chama” x “fria”.

No plano sintático, a estrutura paralelística, a construção quiasmática e os versos bímembres sustentam o intrincado jogo de imagens característico da retórica barroca.

- 9) Ninguém escapou às críticas ferozes de Gregório de Matos, que, por meio da sátira, atacou os desmandos dos poderosos e os vícios da sociedade.  
Resposta: D
- 10) a) “*Tenta*” x “*guarda*” (= salva), “*flor*” x “*anjo*”, que constituem o eixo metafórico e antitético central. Através de jogos de palavras (atitude lúdica característica do Barroco), o poeta desenvolve o tema do paradoxo da amada, da tensão sensualidade e refreamento, em torno de dois núcleos semânticos dispostos em pares antitéticos: *Anjo*, *Angélica*, *Custódio*, que metaforizam pureza, espiritualidade, e *flor*, *florente*, *florescente*, que metaforizam desejo, carnalidade. O jogo gongórico ou cultista de imagens desemboca no paradoxo do verso final.  
b) “*Sois anjo, que me tenta, e não me guarda*”, chave de ouro que sintetiza, em paradoxo, o caráter contraditório da amada. Parafraseando, teríamos: D. Angela, sois um anjo que, em vez de me salvar, provoca-me o desejo, a tentação. “*Angela flor*” e “*Anjo florente*” são duas outras expressões que sintetizam a tensão sensualidade x refreamento.
- 11) Sua poesia sacra expressa a cosmovisão barroca: a insignificância do homem perante Deus, a consciência do pecado e a busca do perdão.  
Resposta: C
- 12) No poema em questão, Gregório de Matos desenvolve o tema da instabilidade de todas as coisas.  
Resposta: A
- 13) d, c, a, b (mas também: c, c, a, b).
- 14) O poeta explora o contraste entre *luz* e *escuridão* nos dois quartetos e no primeiro terceto.  
Resposta: E
- 15) Há antítese entre *Sol/Luz* x *noite escura*, *tristes sombras* x *formosura*, *nasce* x *morre/não dura*, *tristeza* x *alegria*.  
Resposta: A
- 16) Em cada um dos textos, o poeta lança sua dura crítica aos vícios e desmandos que caracterizavam a Bahia durante o período colonial.  
Resposta: C

- 17) a) Na lírica amorosa de Gregório de Matos, a mulher ora aparece como um ser espiritualizado, inacessível, angelical, ora aparece como um ser tentador, erotizado, carnal. Essa duplicidade, que em alguns poemas se concentra na mesma mulher, revela as contradições, os paradoxos, as antíteses que caracterizam o estilo literário no qual o escritor criou grande parte de seus poemas: o Barroco.
- b) Na lírica religiosa de Gregório de Matos, as ideias de Deus e do pecado aparecem como representação poética, no contexto do estilo barroco, da essência contraditória do cristianismo. De acordo com ela, a função de Deus é salvar o pecador, isto é, proporcionar-lhe que entre no reino dos céus, enquanto a função do pecador é justamente *pecar* para, arrependendo-se dos pecados, merecer a salvação divina.

## ■ Módulo 7 – Arcadismo (I): Cláudio Manuel da Costa

- 1) O que se afirma na alternativa c aplica-se ao Barroco.  
Resposta: C
- 2) Trata-se de um soneto (estrutura formal rígida) árcade, cujo tema é a vida pastoril simples, distante do cotidiano das grandes cidades e de todos os problemas ali presentes.  
Resposta: D
- 3) Trata-se de um soneto, de feitio petrarquista (relativo ao poeta Petrarca), formado, portanto, por dois quartetos e dois tercetos.  
Resposta: D
- 4) O texto I, uma estrofe de um célebre soneto de Gregório de Matos, é marcado por uma disposição “truncada” das orações e de seus termos. Diferentemente, o texto II, uma estrofe de Tomás Antônio Gonzaga, apresenta sintaxe e vocabulário mais próximos do uso corrente da língua, despojando-se, portanto, como se afirma na alternativa b, das “ousadias sintáticas da estética anterior”.  
Resposta: B
- 5) Os poetas árcades retomaram os preceitos da arte clássica, como o equilíbrio, a simplicidade e a clareza da linguagem. Disso deriva o fato de o Arcadismo também ser chamado *Neoclassicismo*.  
Resposta: E
- 6) A alternativa transcreve um conhecido postulado simbolista, de Stéphane Mallarmé, na defesa da “estética da sugestão”. As demais alternativas relacionam-se, inequivocadamente, à estética neoclássica e ao contexto histórico-cultural em que prospera. Em a, contempla-se a retomada dos valores clássicos e dos tópicos horacianos. Em b, o contexto do Iluminismo, que deu sustentação filosófica à poesia da época. Em d, fala-se do bucolismo, do *locus amoenus*, do cenário convencional da lírica pastoril, típica da escola. Em e, temos a referência ao universalismo temático, que os árcades retomam da tradição clássica.  
Resposta: C
- 7) Nos versos de Cláudio Manuel da Costa predomina o ideal do

*fugere urbem*, segundo o qual se deve fugir da vida urbana, pois na cidade tudo se encontra corrompido. Na primeira das duas estrofes de Tomás Antônio Gonzaga (“O ser herói, Marília, não consiste”), está presente o ideal da *aurea mediocritas*, em que se exalta o justo e o comedido. Por fim, na segunda estrofe de Gonzaga, exalta-se a fruição do momento presente; trata-se, portanto, do tema poético conhecido como *carpe diem*.

Resposta: A, C e B.

- 8) É procedimento literário emular obras conhecidas, seja para mostrar maestria (domínio de técnicas compositivas e erudição) por parte daquele que emula, seja para resgatar uma certa tradição literária. Ao “recriar” Camões, Cláudio Manuel da Costa não apenas se alça ao nível do poeta renascentista português, como também retoma um tema caro à tradição poética.  
Resposta: C
- 9) Cláudio Manuel da Costa foi, entre os árcades brasileiros, o mais apegado à paisagem de sua terra natal, com suas montanhas, vales e rios.  
Resposta: A
- 10) Nesse soneto de Cláudio Manuel da Costa, há a oposição entre a terra natal rude, bucólica (Minas Gerais) e a metrópole refinada, culta (Lisboa). Esse conflito, entre a *choupana* e a *Cidade*, encontra-se representado na antítese “gabões (...) grosseiros” x “traje da Corte rico e fino”.  
Resposta: A
- 11) a) O poema exemplifica: 1) o bucolismo típico da poesia árcade, com descrição estereotipada de elementos da natureza; 2) a linguagem simples, sem a sobrecarregada ornamentação barroca; 3) o desenvolvimento de um motivo clássico: o poeta dotado de poderes sobre-humanos.
- b) 1) “cristalino rio”, “úmidas ribeiras”, “brancas ovelhas”, “bárbaras penhas”; 2) “Sobre uma rocha sentado / Caladamente se queixa”; 3) “Aquele, que muitas vezes / Afinando a doce avena (instrumento de pastor), parou as ligeiras águas, / Moveu as bárbaras penhas”.
- 12) A oposição se dá entre campo x cidade. O primeiro é o lugar da paz, da inocência, da sinceridade e verdade; o segundo é o lugar da violência, da aparência, dissimulação e da mentira.
- 13) O poeta se compara com a avezinha presa.  
Resposta: C
- 14) A passagem de “aquela avezinha” para “esta avezinha” marca a identidade entre o destino da ave que é observada (*aquela* ave) e o destino do eu lírico (*esta* ave), já que ambos se encontram sob o “laço” e o domínio de outrem (a avezinha, sob o domínio e controle do menino; o eu lírico, sob o domínio e controle de seu amor por Nise).  
Resposta: A



## ■ Módulo 8 – Arcadismo (II): Tomás Antônio Gonzaga

- 1) A menção ao pseudônimo literário *Dirceu* não deixa dúvidas de que se trata de Tomás Antônio Gonzaga, bastando recordar o título da obra *Liras de Marília de Dirceu*, de sua autoria.  
Resposta: D
- 2) O Arcadismo brasileiro marcou-se sobretudo pela poesia lírica (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama) e épica (Basílio da Gama e Frei Santa Rita Durão).  
Resposta: E
- 3) Sim. Nos versos iniciais Gonzaga descreve, com realismo moderado, as atividades econômicas da Colônia (mineração – v.5/8, agricultura fumageira e canavieira – v.13/16). Há uma palavra brasileira: “bateia” (v.8).
- 4) É contraposto o trabalho braçal (versos de 1 a 16) ao trabalho intelectual (versos 17 a 32), e o autor, orgulhando-se da condição de trabalhador intelectual, deprecia os que tiram o cascalho nos garimpos, derrubam os matos etc. As expressões do texto: “feitos” (= processos), “decidir os pleitos” (= decidir os processos), “consultos” (= obras jurídicas) e “processo” permitem identificar a profissão de magistrado (juiz).
- 5) Sim. Além da expressão envaidecida da condição “superior” de intelectual, há, na última estrofe, a consciência da importância do poeta, capaz de levar a beleza de Marília à mais remota idade. E Gonzaga, sem dúvida, conseguiu-o.
- 6) Ao contrário do que se afirma na alternativa a, não há nos versos “sensualismo e subjetivismo exagerados”; a linguagem é equilibrada, sem marcas das emoções do eu lírico.  
Resposta: A
- 7) Ao lado de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga foi uma das grandes figuras do nosso Arcadismo, com sua obra *Marília de Dirceu*, uma série de líras dedicada à sua musa, Marília. Seus versos são marcados por linguagem simples e fluida.  
Resposta: E
- 8) Os itens II e IV estão corretos. O item I está errado porque afirma que a poesia árcade busca comunicabilidade e sociabilidade, afirmação que estaria sustentada pelo fato de ambos os textos apresentarem interlocutores; na verdade, trata-se antes de seguir uma convenção literária do que buscar comunicação e socialização. O item III é incorreto porque atribui ao texto de Gonzaga uma característica descabida (“uma visão e um sentimento do mundo conflitivos”). O item V, por sua vez, nega que o soneto de Cláudio Manuel da Costa apresente certas convenções árcades; no entanto, o poeta, ainda que numa abordagem menos convencional, canta a natureza (o “pátrio Rio”) e tem como referencial poético, mesmo que para negá-las, imagens do universo arcádico, sugerido nas figuras da “ninha”, do “gado” e do *locus amoenus*. Por fim, o item VI interpreta

inadequadamente a expressão “as porções de riquíssimo tesouro”, que se refere ao ouro encontrado e explorado em Minas Gerais, e não à cana-de-açúcar.

Resposta: II e IV

- 9) As imagens do poema evocam a felicidade contemplativa e serena da vida no campo e de atitudes singelas e despreziosas, como, por exemplo, a sesta dormida sob as árvores, junto aos pastores e na companhia da amada.  
Resposta: B
- 10) Gonzaga, como poeta árcade, assimila o ideal de uma natureza idílica, convencional, e faz uso de imagens que remetem a uma vida simples, em um ambiente pastoril.  
Resposta: C

## ■ Módulo 9 – Arcadismo (III): autores épicos e antecipações do Romantismo no Brasil

- 1) A alternativa d é a única que apresenta somente personagens de *O Uruguai*, de Basílio da Gama; as demais alternativas misturam personagens desse poema com personagens de outro poema épico, a obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão.  
Resposta: D
- 2) a) Pode-se dizer que o tema do *carpe diem* se desenvolve no poema de Basílio da Gama, sobretudo se forem consideradas a 2ª e a 3ª estrofes apresentadas, nas quais é explícito o convite persuasivo que o poeta faz à amada, para gozar a vida, o amor, antes que o tempo lhe roube a formosura, o frescor.  
b) Na 2ª estrofe, o poeta argumenta contra as recusas da amada, ressaltando os efeitos que o tempo teria sobre a beleza e a vivacidade dela, até que se decidisse. A argumentação de que se vale o poeta se apresenta ao leitor por meio de várias metáforas indicativas de uma beleza efêmera: Assim, têm-se em lugar de *olhos, estrelas*; em lugar de *rosto, flor*; em lugar de *faces belas, pétalas*; em lugar de *tranças d’ouro* (cabelos loiros), *tranças em prata* (cabelos grisalhos).  
c) Trata-se de um soneto, porque o poema está estruturado em dois quartetos e dois tercetos, cujos versos são decassílabos e obedecem ao esquema de rimas interpoladas nos quartetos: ABBA; e alternadas, nos tercetos: CDCDCD.
- 3) A personagem Moema não pertence à mesma obra a que pertence Cacambo. A primeira é personagem de *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e a segunda pertence a *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Além disso, Moema morre após ser abandonada por Diogo, que parte para a Europa em companhia de Paraguaçu.  
Resposta: E
- 4) O poema épico neoclássico de Basílio da Gama, *O Uruguai* (1769), revela a ideologia pombalina, ao narrar a Guerra das Missões (segunda metade do séc. XVIII). Essa obra apresenta o índio como herói e os jesuítas como



4) Diferentemente do que ocorreu em outros países, Portugal permaneceu um país predominantemente agrário, não se industrializou, não tinha uma classe média ampla e poderosa. Por isso, foi um romantismo tardio, dependente e menos ousado que o de seus vizinhos. De qualquer modo, atualizaram-se, nos limites das condições lusitanas, a produção, as formas e o gosto literários.

Resposta: B

5) O texto transcrito em II desenvolve um tema muito presente na poesia árcade, mas não na poesia romântica: o tema do *fugere urbem*; em IV, apesar do tom fortemente emotivo do texto, o que permite vinculá-lo ao Romantismo, não há correspondência completa entre o texto e as características apresentadas, pois não se pode falar, no caso, em “natureza participante”.

6) Erros das demais alternativas: a) objetividade, b) valores absolutos e d) natureza convencional e objetividade.

Resposta: C

## ■ Módulo 12 – Romantismo em Portugal (II): Almeida Garrett e Alexandre Herculano

1) • Camões pede às Tágides, ninfas do Rio Tejo, figuras da mitologia pagã, que o inspirem em seu canto. Garrett pede inspiração à saudade, não recorrendo, portanto, à mitologia pagã. Afasta-se, pois, da tradição clássica.

• Camões utiliza-se da oitava-rima (ABABABCC). Garrett vale-se de versos brancos, sem rima.

• A linguagem clássica é mais sóbria, contida. A invocação de Garrett é intensamente sentimental, seja pelo tom enfático, seja pela frequência das palavras que nos remetem à vida afetiva: “saudade” (três vezes), “dor” (duas vezes), “gosto amargo de infelizes”, “pungir” (= doer), “íntimo peito”, “dilacera os seios d’alma”, “corações”, “lágrimas”.

2) “Delicioso pungir” e “Mas dor que tem prazeres”.

3) Mas / dor / que / tem / pra / ze / res. / Sa / u / da // de!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

So / ro / de es / tan / ques / lá / gri / mas. / Sau / da // de!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Os dois versos são decassílabos heroicos, pois a sexta e a décima sílabas são tônicas. No primeiro verso, Garrett valeu-se de um recurso denominado *hiatização*, transformando o ditongo *au* em hiato e obtendo uma sílaba a mais em: *sa-u-da-de*. No segundo verso, o poeta metrificou a palavra *saudade* com o ditongo: *sau-da-de*. A hiatização é um recurso frequentemente utilizado por poetas de todas as épocas.

4) Há contração dos pronomes oblíquos átonos *me* e *o*, que substituem, respectivamente, *em mim* e *este inferno de amar*.

Resposta: A

5) A presença marcante da primeira pessoa do singular, do *eu* que se manifesta; a expressão enfática do sofrimento do eu lírico, por meio do emprego de frases interrogativas, reticentes, intercaladas; descrição hiperbólica, exagerada, do sentimento amoroso.

6) O título refere-se às cinco sensações por meio das quais o eu poético traduz a sua paixão amorosa, lançando da primeira à quinta estrofe, sucessivamente, as imagens visuais (“olhos”, “não vejo outra beleza”); auditivas (“a voz que afina saudosa”, “rouxinol que trina”, “não oiço a melodia”, “harmonia”); olfativas (“incenso de perfume agreste”, “doce aroma”); gustativas (“pomos saborosos”, “néctar”, “fome e sede”); táteis (“macia”, “tocar noutras delícias”), imagens que traduzem a intensidade do sentimento e do desejo.

7) O poema de Garrett é fortemente sensual e o desejo físico é expresso com grande franqueza e descrito com uma verdade e convergência de efeitos que lembra os poetas modernos (José Régio e Antônio Botto, entre os portugueses; Vinicius de Moraes e a erótica de Drummond, entre os brasileiros). Nos versos “E eu tenho fome e sede ... sequiosos, / famintos meus desejos / Estão ... mas é de beijos”, o desejo se explicita sem qualquer pudor. Contudo, romanticamente, a última estrofe, fundindo na figura da amada todas as sensações, aproxima amor e morte, desejo e delírio, e transporta as sensações para um plano imaterial, uma união “mística” entre amante e amada, uma integração absoluta e intensa, o “morrer de amor”, que recoloca a visão amorosa no plano do ideal, do irrealizável — o amor que transcende à experiência vivida.

8) Partindo das imagens visuais e passando, sucessivamente, nas estrofes seguintes, pelas imagens auditivas, olfativas, gustativas e táteis, o poema estabelece uma gradação em clímax, no sentido de uma crescente aproximação “física”, de uma intensidade sensual/sensorial cada vez maior, até a síntese que integra todas as sensações na última estrofe. Amor e morte, Eros e Tanatus como os instantes de maior intensidade da experiência humana, momentos culminantes da vida.

9) O poema “A Cruz Mutilada”, como o próprio título indica, versa sobre um dos símbolos mais expressivos do cristianismo, evidenciando-se o apego religioso do poeta. Trata-se, pois, do tema da religião ou da religiosidade.

10) A mensagem está centrada nas emoções do eu lírico, que fala de seu amor à cruz e ao que ela representa (os valores cristãos).

Resposta: A

11) Erros das demais alternativas: Alexandre Herculano cultivou o estilo clássico (alternativa a); o autor da peça *Frei Luís de Sousa* é Almeida Garrett (alternativa b); Herculano destacou-se sobretudo por seu romance histórico (alternativa d); o enredo de *Eurico, o Presbítero* transcorre no século VIII, à época da invasão árabe, e narra a história de amor entre Eurico e Hermengarda (alternativa e).

Resposta: C

12) Trata-se de um romance histórico, gênero literário consolidado no período romântico, no início do século XIX, em substituição às epopeias clássicas em verso. É uma narrativa épica, em prosa, que exalta a ação heroica de um “santo-guerreiro” — homem invencível e cristão incorruptível —, misturando elementos lendários, míticos, ou criados pela imaginação do autor, com cenários, fatos e personagens reais. A matéria histórica funde-se com o lirismo, a poetização da prosa, a intenção nacionalista e moralizante, a aventura, em torno de temas como a honra, a lealdade, a vingança, as virtudes cristãs e patrióticas, a exuberância da paisagem etc. Consolidado na Inglaterra, com Walter Scott (*Ivanhoé, Os Puritanos da Escócia*), e na França, com Victor Hugo e Alexandre Dumas, ganhou grande popularidade, que se estende até os nossos dias, perpetuando os esquemas narrativos consagrados (com eventuais inovações) em muitos dos mais retumbantes *best-sellers*, desde livros instigantes como *O Nome da Rosa* (Umberto Eco) e *O Queijo e os Vermes* (Carlo Ginsburg) até *Código da Vinci* (Dan Brown) e toda uma galeria de heróis gregos, imperadores romanos e rainhas egípcias ressuscitados pelas estratégias do *marketing* editorial.

13) A ação transcorre na Idade Média, mais especificamente na Alta Idade Média, retratando a invasão árabe na Península Ibérica. (Em 711, Tariq invade a Europa e inicia o período de dominação muçulmana que se estenderá até 1492, por sete séculos, até a expulsão do último reduto árabe.) *Eurico, o Presbítero* recria a fase inicial desse período, quando os árabes, superiores do ponto de vista militar e cultural, estão na ofensiva, forçando os povos bárbaros, recém-cristianizados, a recuarem para o norte da Espanha, onde começam a organizar a resistência e, mais tarde, a contraofensiva cristã (a Guerra de Reconquista, as Cruzadas). As expressões do texto que nos remetem a esse período são: “armas muçulmanas”, “godos”, “solo da Espanha”, “cidades incendiadas”, “cristãos”, “os vencedores” (= os muçulmanos), “nação conquistada” (referência à Península Ibérica, antes da definição dos Estados nacionais, que ainda não existiam como tais: Espanha, Portugal).

14) O conflito “insolúvel” entre a honra (instituída, no sacramento da ordenação, pelo voto da castidade, irretirável e irrevogável) e o amor (impulso mais forte do sentimentalismo romântico). A “tese” romântica que se pode subentender nesse conflito é o questionamento do celibato clerical, visto como uma violência contra o sentimento amoroso, como uma destinação trágica, mesmo quando o sacerdócio decorre do equívoco de vocação, imposição familiar ou desilusão afetiva.

## ■ Análise de Texto I

- 1) A forma fixa do soneto clássico petrarquista é, por si mesma, um exercício de contenção verbal e rigor construtivo: o poeta tem que se limitar a 140 sílabas métricas, dispostas em 14 versos decassílabos, organizados em duas quadras ou quartetos e dois tercetos.
- Como o examinador impôs apenas um procedimento, o

candidato tinha uma gama enorme de opções: a estrutura do soneto; a métrica decassilábica; a rima interpolada nos quartetos e intercalada nos tercetos; a seleção vocabular; a linguagem clara e elegante.

- 2) Além de omitir a condição inicial da narrativa bíblica, na qual a relação de trabalho com o futuro sogro, Labão, é revelada antes da indicação do amor por sua filha Raquel, Camões quase subverte o desfecho da Bíblia. No soneto de Camões, Jacó aguardou sete anos, casado com Lia, para só depois desfrutar das primícias conjugais com a amada Raquel. Não é o que diz a Bíblia. Nela, após uma semana do casamento com Lia, Jacó casa-se também com Raquel, assumindo a obrigação de cumprir, após o casamento com esta última, mais sete anos de trabalho, vivendo em bíblica e respeitável bigamia.
- 3) O mesmo procedimento estilístico ocorre em “Vendo o triste pastor que com enganos”.
- 4) A anteposição do adjetivo serve para intensificar a ideia de tristeza em relação a *pastor*. Note-se, porém, que esta resposta se baseia em impressão subjetiva e não há forma objetiva de comprovar a veracidade desta ou de outra possível resposta.
- 5) As passagens são:  
“Como se a não tivera merecida” — pretérito mais-que-perfeito do indicativo, usado no lugar do imperfeito do subjuntivo.  
“Dizendo: — Mais servira, se não fora...” — pretérito mais-que-perfeito do indicativo, usado no lugar do futuro do pretérito e imperfeito do subjuntivo, respectivamente.
- 6) Reescrevendo as passagens, temos:  
“Como se não a tivesse merecida” e  
“Dizendo: — Mais serviria se não fosse...”

## ■ Análise de Texto II

- 1) *O caso triste e dino da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de ser morta foi Rainha.*
- 2) Apóstrofe corresponde à invocação ou interpelação brusca de uma pessoa ou coisa, geralmente ausentes. Na estrofe 119, ocorre uma apóstrofe do Amor, que é tratado como um ser animado — não propriamente uma pessoa, mas um deus. Por isso, trata-se também de prosopopeia — figura que consiste em tratar um ser inanimado como se tivesse vida, desejos etc.
- 3) Porque se trataria de um deus para quem seriam insuficientes as lágrimas e o sofrimento de seus adoradores; ele exigiria sacrifícios humanos, ou seja, em seus altares teriam de ser sacrificados, em oferenda, não animais, mas pessoas. Camões, num soneto que se inicia com o verso “Em

prisões baixas fui um tempo atado”, diz “Sacrifiquei a vida a meu cuidado [isto é, à minha paixão] / Que Amor não quer cordeiros nem bezerros” — ou seja, Amor é uma divindade cruel que exige o sacrifício dos próprios amantes.

- 4) A hipérbole (exageração) dessa estrofe está no verso 6, em que se diz que o rio nunca secava, porque Inês estava sempre chorando à sua margem. Outro caso de hipérbole — caso menos típico — está nos versos 7-8, em que se diz que Inês ensinava o nome do amado aos montes e às ervas, de tanto que ela o repetia.
- 5) Longe de Inês, o príncipe pensava nela o dia inteiro e, à noite, sonhava com ela.
- 6) *Fermosos* se refere a *olhos*, tratando-se dos olhos de Inês. A elipse do substantivo deve-se ao fato de ele já ter aparecido no verso anterior, referindo-se então aos olhos do príncipe. Ocorre aí, pois, um caso de zeugma (elipse de um termo próximo, que aparece no texto um pouco antes ou um pouco depois).
- 7) As razões foram a disposição do príncipe de não se casar com outra mulher e os rumores que corriam entre o povo em decorrência disso. Trata-se de razões de Estado, pois não são as pessoas que estão em causa, mas sim os interesses da Coroa portuguesa, já que Pedro sucederia ao pai no trono e, assim, esperava-se que seu casamento atendesse a interesses políticos do país.

## ■ Análise de Texto III

- 1) As expressões apresentadas “em paralelo” são: semente — “o que semeia”, pregador — “o que prega”, soldado — “o que peleja”, governador — “o que governa”.
- 2) Para Vieira, o nome não implica que aquele que o ostenta pratique a ação que lhe corresponde; por isso, pode haver (Vieira afirma que há) muita diferença entre o semente e o que semeia, como entre o pregador e o que prega, o soldado e o que peleja, o governador e o que governa. Em outras palavras, nem sempre o semente, o pregador, o soldado e o governador praticam as ações que fariam deles, em verdade, semente, pregador, soldado e governador.
- 3) O verbo *reparar* — “Reparai” — interrompe a argumentação parenética, desenvolvida até então, para envolver o leitor-ouvinte no cerne da argumentação que, no desdobramento, irá invocar o discurso da autoridade, inquestionável: a palavra de Cristo, revelada no Novo Testamento.
- 4) Modo imperativo afirmativo, segunda pessoa do plural: “Reparai” (vós). A segunda pessoa pronominal é exatamente a que indica o destinatário, o receptor da mensagem, a(s) pessoa(s) com quem se fala. Antes de arrolar o discurso de autoridade, a “palavra de Deus”, em abono às premissas iniciais, o orador instiga a atenção da plateia, como apelo enfático à atenção e ao raciocínio do ouvinte.

- 5) No texto do Padre Vieira, percebem-se várias construções em que o orador se dirige ao receptor, ao ouvinte do sermão: “Ora, (...) perguntar-me-eis”, “Não é assim?”. Essas expressões, que buscam o contato com o receptor, são bem próprias do discurso falado. A própria série de orações interrogativas pressupõe um receptor de um discurso falado.
- 6) No trecho em negrito, percebe-se o movimento (“anda, corre, voa”). A construção deste trecho, visando-se a expressão de movimento, contém gradação (“anda, corre, voa”), antítese (“entra por esta rua”, “sai por aquela”; “já vai adiante, já torna atrás” e a anáfora de *tudo* (“tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba...”).
- 7) No texto do Padre Vieira se evidenciam várias características barrocas, tais como o rebuscamento da linguagem, as construções anafóricas (“Os vivos são pó levantado... Os vivos são pó que anda”), o jogo de palavras e de conceitos (“distingue-se o pó do pó”), o conflito do teocentrismo com o antropocentrismo.
- 8) O fundamento incontestável é “pois Deus o disse”.

## ■ Análise de Texto IV

- 1) Todos os itens apresentam fatores que explicam corretamente as causas da perplexidade vivida pelo autor, então um rapaz ingênuo, ao deparar-se pela primeira vez com a figura do homem-sanduíche.  
Resposta: E
- 2) As expressões “placa com pernas” e “suporte móvel” são adequadas para indicar a condição do homem-sanduíche, segundo a perspectiva do autor.  
Resposta: C
- 3) O paradoxo da passagem apresentada na alternativa *d* consiste no fato de aquele que carrega a mensagem sobre compra de ouro e oferta de emprego ser apenas um intermediário, sujeito em condições precárias, não tendo ele mesmo, paradoxalmente, condições de comprar ou oferecer aquilo que diz comprar e oferecer: ouro e emprego, respectivamente.  
Resposta: D
- 4) Pelo que se depreende do final do último parágrafo, o autor atribui a todos nós — sociedade — a responsabilidade pela condição do homem-sanduíche, e não àquela pequena multidão que dele se acerca em busca de emprego.  
Resposta: E
- 5) A alternativa *c* é a única que apresenta um sentido equivalente entre as expressões dadas. Nas demais, não há equivalência de sentido, pois algo “muito expressivo” não é algo “enigmático”, tampouco uma “designação” é uma “sugestão” (alternativa *a*); “figuras híbridas” são figuras compostas com a mistura de elementos, nada havendo, portanto, com o sentido da expressão “imagens falsas”



(alternativa b); “suporte móvel” não é, necessariamente, uma “base instável”, tampouco “mercado alheio” pode ser entendido como “comércio precário” (alternativa d); por fim, “mais amenas rotinas” significa rotinas mais suaves, leves, e não “experiências longínquas e vazias”.

Resposta: C

- 6) *Exótico* é algo fora do comum, estranho, mesmo sentido que tem a palavra *esdrúxulo*. *Ensanduichado* é algo que se encontra comprimido, espremido ou imprensado. Por fim, *disputar* significa lutar por algo ou *pleitear* algo. A alternativa a é a única que apresenta os sinônimos grafados corretamente.

Resposta: A

- 7) Os erros ortográficos presentes nas demais alternativas são: \*provinceano, quando o correto é *provinciano* (alternativa a); \*ingênuidade e \*momentâneamente, quando as formas corretas são *ingenuidade* e *momentaneamente* (alternativa b); \*pretenções e \*divizar, quando o correto é *pretensões* e *divisar* (alternativa c); \*aneis e \*despezas, cujas formas corretas são *anéis* e *despesas* (alternativa e). Observe-se que, na alternativa a, *extático* deve ser entendido como o adjetivo correspondente ao substantivo *êxtase*.

Resposta: D

## ■ Análise de Texto V

- 1) Antítese, que ocorre entre “males” e “prazeres” e entre “ventura” e “desgraça” (as antíteses podem ser, também, entre “males” e “ventura” e entre “prazeres” e “desgraça”).
- 2) Trata-se de aliteração de r (“... aRRanca os fRios ossos / feRRo do toRto aRado”). Essa aliteração é muito sugestiva, pois se associa ao movimento, ao barulho e à brutalidade do arado a revolver os ossos de quem foi enterrado ou abandonado no campo em que morreu. (Supõe-se que tenha morrido lutando e que, em tempos de paz, o campo de batalha se tenha transformado em plantação cultivada pelo agricultor.)

Resposta: C

- 3) Até depois da morte nosso destino é incerto: uns repousam no túmulo familiar, outros ficam enterrados no campo de batalha, sujeitos a todos os azares.
- 4) Enquanto é possível, gozemos o presente, que o tempo passa sem parar e jamais retorna.
- 5) O velho cordeiro triste é imagem da velhice; o jovem cordeirinho alegre e saltitante é imagem da juventude.
- 6) O sentido básico é o do tema clássico do *carpe diem* (“colhe o dia”). A expressão que o resume é “aproveite-se o tempo” (antepenúltimo verso).
- 7) O ponto comum mais notável é o tema clássico do *carpe diem*; a diferença básica, quanto à ambientação, deve-se ao fato de que o poema de Gonzaga é bucólico (ambientado no

campo: fala-se, por exemplo, em fazer um leito de feno), ao passo que o de Gregório de Matos e o de Basílio da Gama não são bucólicos nem apresentam qualquer cenografia. [Observe-se, porém, que o soneto barroco faz alusão à mitologia greco-latina.]

## ■ Análise de Texto VI

- 1) O autor refere-se ao teatro e ao romance (“Trata-se de um romance, de um drama”, “Todo o drama e todo o romance precisa...”).
- 2) Os principais defeitos apontados por Garrett são a falta de criatividade, imitando-se os “figurinos franceses”, diluindo-se elementos dos romances de Victor Hugo, Eugène Sue e Dumas. Há transposição de estruturas narrativas, simplificando-se e sentimentalizando-se o enredo. Enfim, nada há de original, o escritor busca o efeito literário, o *Kitsch*, procurando agradar ao gosto dominante.
- 3) O tom informal ocorre em expressões como “leitor benévolo”, “a nossa literatura”, “Não seja pateta, senhor leitor”. Quanto à mudança nas formas de tratamento, observa-se o emprego da 2.ª pessoa do singular em: “por esta ocasião te vou explicar” (1.º parágrafo), “*Saberás*, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler” (1.º parágrafo), “*Cuidas* que vamos estudar” (2.º parágrafo), bem como da 3.ª pessoa do singular: “Não *seja* pateta, senhor leitor, nem *cuide* que nós o somos” (2.º parágrafo) e “Eu lhe explico” (2.º parágrafo).
- 4) O autor acabara de dar a “fórmula” segundo a qual são feitos os romances e dramas em seu tempo, a partir de uma espécie de “colagem” de personagens e enredos de obras e autores consagrados, retemperados com “nomes e palavras velhos”, extraídos de antigas crônicas. A ironia consiste, pois, em chamar de *original* a essa literatura do tipo *scrapbook*.
- 5) A natureza na estética romântica é expressiva da emoção, ligando-se indissolavelmente à subjetividade do emissor ou da personagem. É simbólica, panteísta, nacional, engrandecendo o homem e o país. Neste fragmento, a natureza é caracterizadora da subjetividade de Joaninha, a “menina dos rouxinóis”. Nota-se a moldura idílica, em consonância com a protagonista da novela, inserida como índice de Portugal harmonioso, singelo, espontâneo, que o passado sepultou, com a ambição capitalista dos barões. A habitação antiga, o pôr do sol visto da janela, os rouxinóis, a alvorada de maio (primavera no Hemisfério Norte) são os elementos que compõem esse quadro.
- 6) Na passagem dada, o advérbio *meio* aparece flexionado no feminino, concordando com o adjetivo *aberta*; essa forma contraria, portanto, o que diz a norma gramatical de nossos dias, segundo a qual o advérbio é invariável: janela *meio aberta*.