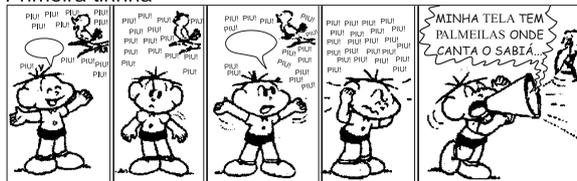


PORTUGUÊS

INSTRUÇÃO: As questões de números **01** a **08** baseiam-se em duas tirinhas de quadrinhos, de Maurício de Sousa (1935–), e na "Canção do exílio", de Gonçalves Dias (1823–1864).

Primeira tirinha

Primeira tirinha



(Estúdio Maurício de Sousa. *Bidu Especial*. São Paulo: Abril, 1975)

(Estúdio Maurício de Sousa. *Bidu Especial*.
São Paulo: Abril, 1975)

Segunda tirinha

Segunda tirinha



(Estúdio Maurício de Sousa. *Bidu Especial*. São Paulo: Abril, 1973)

(Estúdio Maurício de Sousa. *Bidu Especial*.
São Paulo: Abril, 1973)

Canção do Exílio

(...)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores

Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

(Antônio Gonçalves Dias, *Primeiros Cantos*)

1 c

Nas histórias em quadrinhos, geralmente, os balões contêm os diálogos, falas e monólogos interiores dos personagens. Entre os personagens de Maurício de Sousa, destaca-se o garoto Cebolinha, conhecido por trocar o som do "r" pelo do "l", como fazem muitas crianças. No primeiro e terceiro quadrinhos da primeira tirinha, os balões, colocados acima da cabeça de Cebolinha, encontram-se vazios. Considerando o contexto, e, inclusive, o último quadrinho, pode-se interpretar que:

- Cebolinha permaneceu calado, ou não exprimiu pensamentos, nos balões do primeiro e terceiro quadrinhos. Isto indica sua falta de diálogo com o entediante passarinho.
- O personagem anuncia em voz baixa, no terceiro quadrinho, que irá declamar uma poesia romântica. Realiza seu desejo, utilizando-se de um megafone, no último quadrinho.
- Cebolinha emitiu discursos diretos, no primeiro e terceiro quadrinhos. No entanto, o que disse não pôde ser ouvido porque sua voz foi abafada pelas onomatopéias que expressam o piado alto, insistente e perturbador do passarinho.
- A expressão facial de Cebolinha, no primeiro quadrinho, indica que ele se esqueceu do que iria dizer, no terceiro quadrinho.
- Os balões encontram-se vazios porque Cebolinha emitiu frases impróprias, ou não-publicáveis, no primeiro e terceiro quadrinhos. Por isso, sua voz não pode ser ouvida.

Resolução

Por convenção, a linha contínua do desenho dos balões vazios, que conteriam a fala inaudível de Cebolinha, indica tratar-se de discurso direto. É estranho que uma questão de Português diga respeito a uma convenção vigente no universo das histórias em quadrinhos.

2 e

A "Canção do exílio" é um dos textos mais citados e parodiados da Língua Portuguesa. Os versos *Teus risonhos lindos campos têm mais flores, Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida no teu seio mais amores.*

que remetem, de modo flagrante, ao poema de Gonçalves Dias, ocorrem

- na "Nova canção do exílio", de Carlos Drummond de Andrade, publicada em *A rosa do povo*.
- na letra de "Sabiá", de Tom Jobim e Chico Buarque.
- no poema "Canto de regresso à pátria", do moder-

- nista Oswald de Andrade.
- d) em "Ainda irei a Portugal", de Cassiano Ricardo, um dos líderes da Semana de Arte Moderna.
- e) na letra do *Hino Nacional Brasileiro*, de Joaquim Osório Duque Estrada, oficializada em 1922.

Resolução

Aqui, o que está sendo testado é o conhecimento da letra do Hino Nacional. Trata-se de uma questão que, na terminologia hoje corrente, envolve um aspecto intertextual do Hino.

3 b

Observe com atenção a segunda tirinha, na qual também há referências à "Canção do exílio". Caso os balões dessa tirinha não estivessem com todas as falas dos personagens escritas em letras maiúsculas, a palavra *palmeiras*, que aparece em uma frase entre aspas, no segundo quadrinho, deveria ser escrita

- a) com inicial maiúscula, por se tratar de um substantivo próprio, nome do famoso time brasileiro de futebol.
- b) com inicial minúscula, por se tratar de um substantivo comum, nome da planta referida por Gonçalves Dias, na "Canção do exílio".
- c) com inicial maiúscula, por se tratar de um substantivo comum, nome da planta referida por Gonçalves Dias.
- d) com inicial minúscula, por se tratar de um substantivo com valor de adjetivo, a designar um time brasileiro de futebol.
- e) com inicial minúscula, por se tratar de um substantivo próprio, nome da planta referida na "Canção do exílio".

Resolução

O candidato deveria perceber que, no segundo quadrinho, a personagem, ao corrigir a outra, está citando o texto da "Canção do Exílio", no qual a palavra palmeiras é um substantivo comum, não o nome de um time de futebol. Todo o humor da tirinha se deve à confusão entre o nome próprio e o comum.

4 b

Gonçalves Dias consolidou o romantismo no Brasil. Sua "Canção do exílio" pode ser considerada tipicamente romântica porque

- a) apóia-se nos cânones formais da poesia clássica greco-romana; emprega figuras de ornamento, até com certo exagero; evidencia a musicalidade do verso pelo uso de aliterações.
- b) exalta terra natal; é nostálgica e saudosista; o tema é tratado de modo sentimental, emotivo.
- c) utiliza-se do verso livre, como ideal de liberdade criativa; sua linguagem é hermética, erudita; glorifica o canto dos pássaros e a vida selvagem.
- d) poesia e música se confundem, como artifício simbólico; a natureza e o tema bucólico são tratados

- com objetividade; usa com parcimônia as formas pronominais de primeira pessoa.
- e) refere-se à vida com descrença e tristeza; expõe o tema na ordem sucessiva, cronológica; utiliza-se do exílio como o meio adequado de referir-se à evasão da realidade.

Resolução

Embora se possa considerar que o adjetivo "sentimental", dependendo do sentido que se lhe atribua, seja inadequado para qualificar o lirismo a um tempo emotivo e "enxuto" da "Canção do Exílio", não há nenhuma outra alternativa que possa ser admitida. É preciso não confundir sentimentalidade com sentimentalismo. Este último é totalmente estranho à obra-prima de Gonçalves Dias.

5 d

Entre as figuras de sintaxe, como recursos que um autor emprega para obter maior expressividade, existe a *zeugma*. Uma das formas de *elipse*, a *zeugma* consiste na supressão de um vocábulo, já enunciado em frase anterior, por estar subentendido. No poema de Gonçalves Dias, a *zeugma* ocorre apenas em

- a) Sem qu'inda aviste as palmeiras.
- b) Em cismar, sozinho, à noite.
- c) As aves, que aqui gorjeiam.
- d) Nossa vida mais amores.
- e) Nosso céu tem mais estrelas.

Resolução

A elipse por zeugma ocorre em "Nossa vida mais amores", onde se subentende o verbo "tem", já presente em orações anteriores. Aqui, esperava-se do candidato apenas que compreendesse a definição da figura e fosse capaz de a identificar no texto.

6 b

Os versos da "Canção do exílio" são construídos nos moldes da redondilha maior, com predominância dos acentos de intensidade nas terceiras e sétimas sílabas métricas. Um verso que não segue esse padrão de tonicidade é

- a) Minha terra tem palmeiras;
- b) As aves, que aqui gorjeiam,.
- c) Nosso céu tem mais estrelas.
- d) Em cismar, sozinho, à noite.
- e) Onde canta o Sabiá.

Resolução

Como notou o crítico José Guilherme Merquior, os versos que se referem ao cá (o exílio) contrastam ritmicamente com os versos do lá (a pátria). Estes têm andamento anapéstico (fraca-fraca-forte: mi-nha-TER-ra); aqueles, andamento iâmbico (fraca-forte: as-A-ves).

7 a

Nas falas "Minha terra tem Coríntios, onde canta o

sabiá!" e "cada um tem o time *que* quiser!...", da segunda tirinha, os vocábulos em destaques estabelecem, respectivamente, as relações sintático-semânticas de

- a) conector de oração adjetiva em relação a minha terra e conector de oração adjetiva em relação a o time.
- b) conector de oração adverbial em relação a terra e conector de oração adjetiva em relação a time.
- c) conector de oração adjetiva em relação a Corinthians e conector de oração adjetiva em relação a cada um.
- d) conector de oração adverbial em relação a Corinthians e conector de oração adverbial em relação a um.
- e) conector de oração adverbial de lugar em relação a minha terra e conector de oração adjetiva em relação a cada um.

Resolução

Seria mais natural entender que onde retoma "Corinthians", não "minha terra", assim como, no texto original do poema, o mesmo pronome retoma "palmeiras". De qualquer forma, a leitura proposta na alternativa a não é absurda. As demais afirmações são corretas.

8 d

Na frase "Cada um tem o time que quiser", da segunda tirinha, o verbo *querer* se apresenta conjugado:

- a) no infinitivo impessoal.
- b) no modo subjuntivo, tempo pretérito imperfeito, primeira pessoa do singular.
- c) no modo indicativo, tempo futuro do pretérito, terceira pessoa do singular.
- d) no modo subjuntivo, tempo futuro, terceira pessoa do singular.
- e) no infinitivo pessoal, terceira pessoa do singular.

Resolução

O futuro do subjuntivo forma-se a partir do radical perfeito do indicativo (quiseste, omitindo-se o sufixo -ste: quise-).

INSTRUÇÃO: As questões de números **09** a **14** são relacionadas a uma passagem bíblica e a um trecho da canção "Cálice", realizada em 1973, por Chico Buarque (1944-) e Gilberto Gil (1942-).

TEXTO BÍBLICO

Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita! (Lucas, 22)

(in: *Bíblia de Jerusalém*. 7ª impressão. São Paulo: Paulus, 1995)

TRECHO DE CANÇÃO

Pai, afasta de mim esse cálice!
Pai, afasta de mim esse cálice!
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue.

Como beber dessa bebida amarga,

Tragar a dor, engolir a labuta,
Mesmo calada a boca, resta o peito,
Silêncio na cidade não se escuta.
De que me vale ser filho da santa,
Melhor seria ser filho da outra,
Outra realidade menos morta,
Tanta mentira, tanta força bruta.

.....
(in: www.uol.com.br/chicobuarque/)

9 a

Um texto pode se revelar, na forma e/ou no conteúdo, como absorção e transformação de um ou mais textos. Por isto, quando ele é lido, algumas de suas partes podem lembrar o que já foi lido em outro(s) texto(s). A essa relação de semelhança e superposição de um texto a outro dá-se o nome de *intertextualidade*. Inúmeros autores extraem desse procedimento interessantes efeitos artísticos. Comparando-se a primeira estrofe de "Cálice" com o texto bíblico, pode-se afirmar corretamente que

- ocorre intertextualidade porque a estrofe contém, na forma e no conteúdo, parte da passagem evangélica.
- não há intertextualidade porque, na estrofe, foi omitida a outra frase atribuída a Jesus.
- não há intertextualidade porque, na estrofe, não há menção ao sentido condicional presente na primeira frase atribuída a Jesus.
- ocorre intertextualidade, mas apenas quanto aos elementos morfossintáticos da frase atribuída a Jesus.
- não há intertextualidade porque a estrofe transforma, semanticamente, a passagem evangélica, dando-lhe uma conotação política.

Resolução

A canção popular retoma a citação bíblica, a partir da qual constrói um vigoroso protesto. Bastava lembrar que intertextualidade ocorre quando um texto se constrói a partir de outro texto.

10 d

Os três primeiros versos de "Cálice" apresentam a mesma estrutura sintática, cujos elementos constitutivos são, na seqüência,

- um sujeito, *Pai*; um verbo no presente do indicativo, na segunda pessoa do singular, *afasta*; objeto indireto, *de mim*; objeto direto, *esse cálice*.
- um vocativo, *Pai*; um sujeito oculto, *tu*; um verbo no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular, *afasta*; objeto indireto, *de mim*; objeto direto, *esse cálice*.
- uma interjeição de chamamento, *Pai*; um sujeito oculto, *tu*; um verbo no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular, *afasta*; objeto indireto, *de mim*; objeto direto, *esse cálice*.
- um vocativo, *Pai*; um sujeito oculto, *tu*; um verbo no imperativo afirmativo, na segunda pessoa do singu-

- lar, *afasta*; objeto indireto, *de mim*; objeto direto, *esse cálice*.
- e) um vocativo, *Pai*; um sujeito oculto, *tu*; um verbo no presente do subjuntivo, na terceira pessoa do singular, *afasta*; adjunto adnominal de posse, *de mim*; sujeito, *esse cálice*.

Resolução

Identificam-se nos três primeiros versos da canção Cálice: vocativo, *pai*; sujeito oculto, *tu*; verbo no imperativo afirmativo, na 2ª pessoa do singular, *afasta*; objeto indireto, *de mim*; objeto direto, *esse cálice*.

11 c

Na língua portuguesa escrita, quando duas letras são empregadas para representar um único fonema (ou som, na fala), tem-se um *dígrafo*. O dígrafo só está presente em todos os vocábulos de

- a) *Pai*, *minha*, *tua*, *esse*, *tragar*.
- b) *afasta*, *vinho*, *dessa*, *dor*, *seria*.
- b) *queres*, *vinho*, *sangue*, *dessa*, *filho*.
- d) *esse*, *amarga*, *Silêncio*, *escuta*, *filho*.
- e) *queres*, *feita*, *tinto*, *Melhor*, *bruta*.

Resolução

Ocorre dígrafo (duas letras empregadas para representar um único fonema) em **queres**, **vinho**, **sangue**, **dessa** e **filho**.

12 a

A frase *Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!* contém dois conectivos adversativos. O conectivo *mas* estabelece coesão entre a oração *a tua [vontade] seja feita* e a oração *não [seja feita] a minha vontade*. O conectivo *contudo* estabelece coesão entre

- a) a oração implícita [se não queres] e a oração *não [seja feita] a minha vontade*.
- b) a oração *se queres* e a oração *não [seja feita] a minha vontade*.
- c) a oração *afasta de mim este cálice!* e a oração *a tua [vontade] seja feita*.
- d) a oração implícita [se não queres] e a oração *a tua [vontade] seja feita*.
- e) a oração *a tua [vontade] seja feita* e a oração *não [seja feita] a minha vontade*.

Resolução

O conectivo adversativo *contudo* estabelece relação de oposição com a oração "se queres", que fica implícita no trecho introduzido pela conjunção: *Contudo, se não queres*. O advérbio de negação *não* confirma a relação de oposição. O conectivo *contudo* introduz a oração "Contudo, não a minha vontade", em que, no lugar da vírgula, foi omitida a locução verbal *seja feita* que aparece na oração seguinte "Contudo, não seja feita a minha vontade, mas a tua seja feita!"

13 d

Entendendo-se por rima a identidade ou semelhança de sons em lugares determinados dos versos, nota-se, nas linhas pares da segunda estrofe de "Cálice", que o único verso que frustra a expectativa de rima é

- a) Como beber dessa bebida amarga.
- b) Silêncio na cidade não se escuta.
- c) De que me vale ser filho da santa.
- d) Melhor seria ser filho da outra.
- e) Tanta mentira, tanta força bruta.

Resolução

A rima consoante que se instaura a partir do segundo verso da segunda estrofe, e se repete nos demais versos pares dessa estrofe, "uta", é quebrada no sexto verso, sugerindo e fazendo ecoar a expressão chula que se contornou com o vocábulo outra.

14 b

Gilberto Gil declarou, numa entrevista, que escreveu a primeira estrofe de "Cálice" inspirado na contemplação de uma procissão de Sexta-feira Santa, em Salvador. Levou-a Chico Buarque, pois deveriam compor uma canção em parceria. Naquela época, os artistas brasileiros viviam sob fortes restrições à liberdade de expressão, impostas pelo Regime Militar. Chico leu a estrofe, ponderou, pensou e, em dado momento, pronunciou em voz alta: *Cálice... Cale-se!*.

Assim, com o *cale-se* em mente, viu-se estimulado dar continuidade à letra da canção, e, em linguagem figurada, escreveu a segunda estrofe. Leia-a com atenção, aponte em qual verso, com a expressão correspondente, poeta demarcou o referido estímulo.

- a) *Como beber* dessa bebida amarga.
- b) *Mesmo calada a boca*, resta o peito.
- c) *De que me vale* ser filho da santa.
- d) Melhor seria ser *filho da outra*.
- e) Outra realidade *menos morta*.

Resolução

O verso *Mesmo calada a boca* corresponde à metáfora da impossibilidade de exercer a liberdade de expressão, em *resta o peito a linguagem figurada* reafirma a persistência do sentimento que os moveu a continuar a canção.

INSTRUÇÃO: As questões de números **15 a 17** baseiam-se no seguinte fragmento do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857–1913).

O cortiço

Fechou-se um entra-e-sai de marimbondos defronte daquelas cem casinhas ameaçadas pelo fogo. Homens e mulheres corriam de cá para lá com os tarecos ao ombro, numa balbúrdia de doidos. O pátio e a rua enchiam-se agora de camas velhas e colchões espocados. Ninguém se conhecia naquela zumba de gritos sem nexos, e choro de crianças esmagadas, e pragas arrancadas pela dor e pelo desespero. Da casa do Barão saíam clamores apopléticos; ouviam-se os guinchos de Zulmira que se espolinhava com um ata-

que. E começou a aparecer água. Quem a trouxe? Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sobre as chamas.

Os sinos da vizinhança começaram a badalar.

E tudo era um clamor.

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa. Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca.

la atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada, que abateu rapidamente, sepultando a louca num montão de brasas.

(Aluísio Azevedo. *O cortiço*)

15 e

Em *O cortiço*, o caráter naturalista da obra faz com que o narrador se posicione em terceira pessoa, onisciente e onipresente, preocupado em oferecer uma visão crítico-analítica dos fatos. A sugestão de que o narrador é testemunha pessoal e muito próxima dos acontecimentos narrados aparece de modo mais direto e explícito em

- a) Fechou-se um entra-e-sai de marimbondos defronte daquelas cem casinhas ameaçadas pelo fogo.
- b) Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sobre as chamas.
- c) Da casa do Barão saíam clamores apopléticos...
- d) A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa.
- e) la atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada...

Resolução

Pode-se inferir na locução adverbial "cá para fora" a proximidade do narrador em relação ao que se está narrando.

16 a

O caráter naturalista nessa obra de Aluísio Azevedo oferece, de maneira figurada, um retrato de nosso país, no final do século XIX. Põe em evidência a competição dos mais fortes, entre si, e estes, esmagando as camadas de baixo, compostas de brancos pobres, mestiços e escravos africanos. No ambiente de degradação de um cortiço, o autor expõe um quadro tenso de misérias materiais e humanas. No fragmento, há várias outras características do Naturalismo. Aponte a alternativa em que as *duas características* apresentadas são corretas.

- a) Exploração do comportamento anormal e dos instintos baixos; enfoque da vida e dos fatos sociais contemporâneos ao escritor.

- b) Visão subjetivista dada pelo foco narrativo; tensão conflitiva entre o ser humano e o meio ambiente.
- c) Preferência pelos temas do passado, propiciando uma visão objetiva dos fatos; crítica aos valores burgueses e predileção pelos mais pobres.
- d) A onisciência do narrador imprime-lhe o papel de criador, e se confunde com a idéia de Deus; utilização de preciosismos vocabulares, para enfatizar o distanciamento entre a enunciação e os fatos enunciados.
- e) Exploração de um tema em que o ser humano é aviltado pelo mais forte; predominância de elementos anticientíficos, para ajustar a narração ao ambiente degradante dos personagens.

Resolução

A predileção por casos patológicos, por cenas escabrosas e por ambientes degradados é um dos traços mais contundentes do naturalismo, que também privilegia os temas contemporâneos, que passam a ser objetos da análise do escritor, que deles se aproxima munido das teorias científico-filosóficas do final do século XIX.

17 e

Releia o fragmento de *O cortiço*, com especial atenção aos dois trechos a seguir.

Ninguém se conhecia naquela zumba de gritos sem nexo, e choro de crianças esmagadas, e pragas arrancadas pela dor e pelo desespero.

(...)

E começou a aparecer água. Quem a trouxe? Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sobre as chamas.

No fragmento, rico em efeitos descritivos e soluções literárias que configuram imagens plásticas no espírito do leitor, Aluísio Azevedo apresenta características psicológicas de comportamento comunitário. Aponte a alternativa que explicita o que os dois trechos têm em comum.

- a) Preocupação de um em relação à tragédia do outro, no primeiro trecho, e preocupação de poucos em relação à tragédia comum, no segundo trecho.
- b) Desprezo de uns pelos outros, no primeiro trecho, e desprezo de todos por si próprios, no segundo trecho.
- c) Angústia de um não poder ajudar o outro, no primeiro trecho, e angústia de não se conhecer o outro, por quem se é ajudado, no segundo trecho.
- d) Desespero que se expressa por murmúrios, no primeiro trecho, e desespero que se expressa por apatia, no segundo trecho.
- e) Anonimato da confusão e do "salve-se quem puder", no primeiro trecho, e anonimato da cooperação e do "todos por todos", no segundo trecho.

Resolução

O anonimato é o mesmo, no egoísmo do "salve-se quem puder" ou na solidariedade dos que ajudam a debelar o incêndio. Essa é uma das características cen-

trais desse "romance de espaço", que tem como protagonista a habitação coletiva.

INSTRUÇÃO: As questões de números **18** a **21** tomam por base a primeira estrofe de "O menino da porteira", de Teddy Vieira (1922–1965) e Luís Raimundo (1916 –), o Luisinho, e a letra de "Meu bem-querer", de Djavan (1949–).

O Menino da Porteira

Toda a vez que eu viajava
Pela estrada de Ouro Fino,
De longe eu avistava
A figura de um menino,
Que corria abri[r] a porteira
Depois vinha me pedindo:
– Toque o berrante, seu moço,
Que é p'ra mim ficá[ar] ouvindo.

(Luisinho, Limeira e Zezinha, 1955)

Meu bem querer

Meu bem-querer
É segredo, é sagrado,
Está sacramentado
Em meu coração.
Meu bem-querer
Tem um quê de pecado
Acariciado pela emoção.
Meu bem-querer, meu encanto,
Tô sofrendo tanto, amor.

E o que é o sofrer
Para mim, que estou
Jurado p'ra morrer de amor?

(Djavan. *Alumbramento*. Emi-Odeon. 1980)

18 d

"O menino da porteira", cururu gravado em 1955, mostra-se como um significativo exemplo de projeção da linguagem oral cotidiana na poesia-canção popular brasileira. Observe o verso *Que é p'ra mim ficá[ar] ouvindo*, e compare-o com o verso *Pra mim, que estou*, de Djavan. Num deles ocorre um fato lingüístico que a gramática normativa considera "erro de português". A indicação do "erro" e a "correção" correspondente estão em

- p'ra mim*, de "O menino da porteira", que deveria ser corrigida para *p'ra eu*, pois o pronome pessoal *eu* é objeto direto da locução verbal *ficá ouvindo*.
- para mim*, de "Meu bem-querer", que deveria ser corrigida para *para eu*, porque o pronome pessoal *eu* é sujeito do verbo *estou*.
- para mim*, de "Meu bem-querer", que deveria ser corrigida para *p'ra eu*, por analogia a *p'ra morrer*, do verso seguinte.
- p'ra mim*, de "O menino da porteira", que deveria ser corrigida para *p'ra eu*, uma vez que o pronome

pessoal *eu* é sujeito da locução verbal *ficá ouvindo*.
e) *p'ra mim*, de "O menino da porteira", que deveria ser corrigida para *para eu*, por se tratar de uma locução adverbial.

Resolução

A expressão *p'ra mim* deveria ser substituída por *p'ra eu*, pois, segundo a norma culta, apenas o pronome *eu* pode exercer a função sintática de sujeito; no caso, o pronome pessoal do caso reto é sujeito da locução verbal *ficá ouvindo*.

19 d

O processo estilístico em que um verso se estende no outro, sintática e semanticamente, é conhecido como *encavalgamento*, *cavalgamento* ou, muitas vezes, pelo termo francês *enjambement*. Esse recurso é frequente na estrutura do texto poemático. As estrofes da poesia-canção de Djavan, por exemplo, têm seus versos quase que inteiramente estruturados por esse processo. Indique a alternativa em que *não* ocorre encavalgamento.

- a) Meu bem-querer / É segredo, é sagrado,
- b) Meu bem-querer / Tem um quê de pecado
- c) E o que é o sofrer / Para mim, que estou
- d) Acariciado pela emoção. / Meu bem-querer, meu encanto,
- e) Para mim, que estou / Jurado p'ra morrer de amor?

Resolução

Só não há continuidade sintática entre os versos apresentados na alternativa d.

20 e

Há certos verbos cujas flexões se desviam do paradigma de sua conjugação. São considerados, por isso, irregulares. Alguns deles são: *dar*, *estar*, *fazer*, *ser* e *ir*. Na estrofe de "O menino da porteira", ocorrem verbos dessa natureza. A alternativa que os contém é

- a) "Toda vez que eu viajava" e "De longe eu avistava".
- b) "De longe eu avistava" e "Que corria abri[r] a porteira".
- c) "Que corria abri[r] a porteira" e "–Toque o berrante, seu moço,"
- d) "Que corria abri[r] a porteira" e "Que é p'ra mim ficá[r] ouvindo."
- e) "Depois vinha me pedindo:" e "Que é p'ra mim ficá[r] ouvindo".

Resolução

Não se esclarece, neste teste, se a alternativa correta deve conter verbos irregulares ao lado de verbos regulares, ou apenas verbos irregulares. Se se tratasse do segundo caso, como se poderia pensar, a alternativa e seria incorreta, pois *ficar*, ao contrário do que alguns pensam, não é verbo irregular. Como se observa no Dicionário Houaiss sobre *-icar*, "os muitos verbos da língua com essa terminação são regulares, mas trocam o *-c-* em *-qu-* antes do *-e-* desinencial (tipo *fabrico*, *fabri-que*)". É o que ocorre em *fico* (*fiko*), *fique* (*fike*), não se

devendo confundir uma particularidade ortográfica com uma irregularidade morfológica.

21 e

Na última estrofe de "Meu bem-querer", o personagem pergunta-se: "E o que é o sofrer / Para mim, que estou / Jurado p'ra morrer de amor?". Nota-se uma diferença nos sentimentos: o 'sofrimento amoroso', no primeiro verso, e a 'sentença de morte, por amor', no terceiro verso. O sentimento contido no primeiro verso, em relação ao contido no terceiro, é

- a) mais intenso, mas não desejado.
- b) menos intenso, mas fortemente desejado.
- c) mais intenso e fracamente desejado.
- d) mais intenso e fortemente desejado.
- e) menos intenso, mas não desejado.

Resolução

A formulação deste teste sofre de imprecisão muito mais grave do que a apontada no teste anterior. Numa proposição como "menos intenso, mas não desejado" (alternativa correta), o "mas" é inexplicável e pode mesmo levar à confusão o candidato já desorientado pelos termos vagos em que se propõe a questão. Com efeito, em que se opõem as circunstâncias em causa? Por que não seria mais adequado dizer "menos intenso e não desejado", fórmula paralela a "menos intenso e menos desejado", onde há simetria e equivalência, sem qualquer caráter opositivo? Embora possa parecer que se trate de pormenor de somenos, o emprego da conjunção é decisivo para a determinação do sentido preciso da frase.

INSTRUÇÃO: As questões 22 e 23 estão relacionadas ao seguinte anúncio de jornal:

LOJA DE CALÇADOS
FEMININO
Vende-se 3 lojas bem montadas
tradicionais, nos melhores Pontos
da Cidade. Ótima Oportunidade!
F: () xxx-xxxxxx

(O Estado de S.Paulo, 15.08.2002)

22 b

De acordo com as normas gramaticais, particularmente no que se refere às regras de concordância, o título deste anúncio deveria ser

- a) LOJAS DE CALÇADOS FEMININO, porque, na seqüência, o texto fala em "3 lojas".
- b) LOJAS DE CALÇADOS FEMININOS, porque, na seqüência, o texto fala em "3 lojas".
- c) LOJA DE CALÇADOS FEMININOS, porque o título não especifica as outras duas lojas "bem montadas" de calçados, implicitamente, masculinos.
- d) LOJA FEMININA DE CALÇADOS, porque o título não se relaciona com o restante do anúncio.
- e) LOJA DE CALÇADOS FEMININO, tal como aparece no anúncio, porque o vocábulo "FEMININO" apenas especifica o tipo de calçado comercializado

pelas lojas à venda.

Resolução

O título do anúncio deveria ser **LOJAS DE CALÇADOS FEMININOS**, porque a seqüência do texto refere-se à venda de três lojas.

23 c

No corpo do anúncio, a expressão *Vende-se 3 lojas bem montadas*

- a) apresenta problema de concordância verbal. Deveria ocorrer na forma *Vendem-se* porque *se* é índice de indeterminação do sujeito, e *lojas* é o sujeito paciente.
- b) não apresenta problema de concordância verbal porque *se* é índice de indeterminação do sujeito, e *lojas* é o objeto direto.
- c) apresenta problema de concordância verbal. Deveria ocorrer na forma *Vendem-se* porque *se* é partícula apassivadora, e *lojas* é o sujeito paciente.
- d) não apresenta problema de concordância verbal, porque *se* é partícula apassivadora, e *lojas* é o sujeito paciente.
- e) apresenta problema de concordância verbal. Deveria ocorrer na forma *Vendem-se* porque *se* é pronome reflexivo com função sintática de objeto indireto, e *lojas* é o objeto direto.

Resolução

A oração *Vende-se 3 lojas bem montadas* apresenta erro de concordância verbal, pois a oração está na voz passiva sintética, sendo o *se* pronome apassivador e *3 lojas* o sujeito paciente. O verbo deveria concordar com o sujeito, o correto, portanto, seria: *Vendem-se 3 lojas bem montadas*.

INSTRUÇÃO: A questão 24 baseia-se no poema concreto *Epithalamium II*, de Pedro Xisto (1901-1987).



(in: *Logogramas*, 1966. www.ubu.com/historical/xisto)

24 b

Pressupostos teóricos da Poesia Concreta propõem a realização de um *poema-objeto*, isto é, uma obra que informa por meio de sua própria estrutura (estrutura = conteúdo); valoriza, entre outros elementos, o espaço em branco da página, como produtor de sentidos, e a utilização de formas visuais. Em várias edições de *Epithalamium II* (epitalâmio = canto ou poema nupcial), aparecem as seguintes indicações: *he* = ele; *&* = e; *S* = serpens; *h* = homo; *e* = Eva. Observe o poema, e, mediante as indicações do autor, aponte, dentre as alternativas, aquela que mais se aproxima da mensagem da obra.

- a) As três letras, dispostas de modo a produzir uma imagem visual, denotam que o homem e a mulher, representados pelos pronomes pessoais, em inglês,

- foram coisificados e, após, separados um do outro, pelo pecado original (Adão e Eva).
- b) A letra *S*, que desenha e escreve *She*, ao mesmo tempo que compõe as formas sinuosas de uma serpente (=pecado), parece que enlaça o *he*. Poderia evocar, por um lado, que os gêneros humanos se completam, um no outro, e, por outro, a supremacia da feminilidade sobre a masculinidade, já que *he* (=ele) é configurado no interior de *She* (=ela).
- c) O *&*, que se desenha no poema, revela, por um lado, a desintegração mulher/homem (representados em inglês) e, por outro, a situação dos seres humanos no mundo capitalista. Isto se justifica pelo fato de *&* lembrar a forma com que se designa a razão social das empresas.
- d) O significado do poema se esgota na simples contemplação do mesmo, como se fosse o logotipo de uma empresa. O *She* e o *he* aparecem como artifícios provocativos que disfarçam os significados de si próprios. Neste sentido, masculinidade e feminilidade se anulam.
- e) Não há hierarquia entre *She* (=ela) e *he* (=ele), uma vez que esses pronomes pessoais estão desenhados em forma vertical no espaço branco da página, e não horizontalmente, como seria comum na poesia tradicional.

Resolução

A alternativa descreve adequadamente a construção do "poema-objeto", decodifica os recursos utilizados e sugere as possíveis interpretações. As demais opções são interpretações descabidas ou contêm erros grosseiros.

INSTRUÇÃO: As questões de números 25 a 32 baseiam-se em fragmentos de três autores portugueses.

Auto da Lusitânia

(Gil Vicente – 1465?–1536?)

Estão em cena os personagens *Todo o Mundo* (um rico mercador) e *Ninguém* (um homem vestido como pobre). Além deles, participam da cena dois diabos, *Berzebu* e *Dinato*, que escutam os diálogos dos primeiros, comentando-os, e anotando-os.

Ninguém para *Todo o Mundo*: E agora que buscas lá?

Todo o Mundo: Busco honra muito grande.

Ninguém: E eu virtude, que Deus mande que tope co ela já.

Berzebu para *Dinato*: Outra adição nos acude:

Escreve aí, a fundo,
que busca honra *Todo o Mundo*,
e *Ninguém* busca virtude.

Ninguém para *Todo o Mundo*: Buscas outro mor bem qu'esse?

Todo o Mundo: Busco mais quem me louvasse tudo quanto eu fizesse.

Ninguém: E eu quem me repreendesse em cada cousa que errasse.

Berzebu para Dinato: Escreve mais.

Dinato: Que tens sabido?

Berzebu: Que quer em extremo grado
Todo o Mundo ser louvado,
e *Ninguém* ser repreendido.

Ninguém para *Todo o Mundo*: Buscas mais, amigo meu?

Todo o Mundo: Busco a vida e quem ma dê.

Ninguém: A vida não sei que é,
a morte conheço eu.

Berzebu para Dinato: Escreve lá outra sorte.

Dinato: Que sorte?

Berzebu: Muito garrida:
Todo o Mundo busca a vida,
e *Ninguém* conhece a morte.

(Antologia do Teatro de Gil Vicente)

Os Maias

(Eça de Queirós – 1845–1900)

– E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...

Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até o fim...

– Creio que não – disse o Ega. – Por fora, à vista, são desconsoladores. E por dentro, para eles mesmos, são talvez desconsolados. O que prova que neste lindo mundo ou tem de se ser insensato ou sem sabor...

– Resumo: não vale a pena viver...

– Depende inteiramente do estômago! – atalhou Ega.

Riram ambos. Depois Carlos, outra vez sério, deu a sua teoria da vida, a teoria definitiva que ele deduzira da experiência e que agora o governava. Era o fatalismo muçulmano. Nada desejar e nada recear... Não se abandonar a uma esperança – nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez, deixar esse pedaço de matéria organizada que se chama o Eu ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito Universo... Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades.

Ega, em suma, concordava. Do que ele principalmente se convencera, nesses estreitos anos de vida, era da inutilidade de todo o esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma na Terra – porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio do *Eclesiastes*, em desilusão e poeira.

(Eça de Queirós, *Os Maias*)

Ode Triunfal

Álvaro de Campos

(heterônimo de Fernando Pessoa – 1888–1935)

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica

ca

Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
Forté espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excess-
so
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do
Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

(Fernando Pessoa, *Obra Poética*)

25 a

Os textos apresentados, pertencentes a períodos diferentes da história social e literária portuguesa, têm, em comum, o enfoque das relações do ser humano diante da realidade. Respectivamente, representam

- visão satírica da existência e do comportamento humano; visão desencantada e pessimista do indivíduo na sociedade; visão perplexa, eufórica, ao mesmo tempo agônica, do indivíduo diante dos tempos modernos.
- visão eufórica do comportamento humano; visão derrotista do passado; visão agônica do futuro, pelo poeta.
- visão complacente do diabo, sobre a sociedade portuguesa; visão derrotista do passado; visão alegórica da inutilidade do poeta diante das conquistas tecnológicas.
- visão sarcástica que os homens fazem de si, na época do trovadorismo português; visão fantasiosa da existência; visão perplexa, mas eufórica, do poeta diante da eletricidade e das máquinas.
- visão positiva da existência e do relacionamento hu-

mano; visão objetiva da sociedade romântica; visão hesitante do mundo moderno.

Resolução

A alternativa identifica o sentido de sátira social do teatro gilvicentino; a visão cética e crítica do realismo de Eça de Queirós e o acento futurista, entusiasmado e agônico de Álvaro de Campos, o heterônimo modernista e radical de Fernando Pessoa.

26 c

A *ironia*, ou uma expressão irônica, consiste em, intencionalmente, dizer o contrário do que as palavras significam, no sentido literal, denotativo. Lendo-se o fragmento de Gil Vicente, percebe-se que o autor ironiza a sociedade

- a) no nome dado a *Berzebu* que, no Novo Testamento, significa o "príncipe dos demônios".
- b) no comportamento humilde do personagem *Todo o Mundo*.
- c) na dissimulação contida nos nomes dos personagens e suas caracterizações: *Todo o Mundo* (=um rico mercador) e *Ninguém* (=um homem vestido como pobre).
- d) no pedido que *Berzebu* faz a *Dinato*: "Escreve lá outra sorte."
- e) no comportamento obstinado do personagem *Ninguém*.

Resolução

A alternativa contempla, sem dúvida, uma atitude irônica de Gil Vicente, mas que decorre não do que se define no enunciado da questão, mas do jogo de palavras entre os nomes próprios e os pronomes indefinidos.

27 c

No fragmento do *Auto da Lusitânia*, o autor utiliza um recurso estilístico que consiste no emprego de vocábulos antônimos, estabelecendo contrastes, como *vida/morte*, *louvado/repreendido*, e outros. No fragmento de "Ode triunfal", ocorre um outro recurso de estilo que consiste na invocação de seres reais ou imaginários, animados ou inanimados, vivos ou mortos, presentes ou ausentes, como *ó rodas*, *ó grandes ruídos modernos* e outros. Esses recursos estilísticos são conhecidos, respectivamente, como

- a) eufemismo e onomatopéia.
- b) eufemismo e apóstrofe.
- c) antítese e apóstrofe.
- d) antítese e eufemismo.
- e) antítese e onomatopéia.

Resolução

A relação antitética entre "vida/morte", "louvado/repreendido" é notória, como também as interpelações violentas, as apóstrofes com que o 'eu' poemático invoca enfaticamente os aspectos da civilização material:

"ó rodas", "ó grandes ruidos modernos".

28 b

Eça de Queirós fez parte da chamada *geração de 1870*, que lutou ferrenhamente contra a ordem social lisboeta, passional e romântica, liderada, politicamente, pela monarquia, pela burguesia e pelo clero. Além dele, foram figuras importantes dessa geração

- a) Camilo Castelo Branco, Antônio Feliciano de Castilho e Oliveira Martins.
- b) Antero de Quental, Oliveira Martins e Teófilo Braga.
- c) Júlio Dinis, Alexandre Herculano e Antero de Quental.
- d) Antônio Feliciano de Castilho, Camilo Castelo Branco e Teófilo Braga.
- e) Alexandre Herculano, Oliveira Martins e Júlio Dinis.

Resolução

Integraram a chamada geração de 1870 os autores que, sob influxo das idéias decorrentes do cientificismo e do materialismo pós-revolução industrial, buscaram a reforma da sociedade e a superação do romantismo egótico. Além dos mencionados Eça de Queirós, Antero de Quental, Oliveira Martins e Teófilo Braga, poder-se-iam citar: Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Guerra Junqueiro, entre outros.

29 b

Nos fragmentos de *Os Maias* e "Ode triunfal", existem palavras que recebem acento gráfico, de acordo com suas regras específicas. Indique a alternativa em que todas as palavras são acentuadas graficamente, segundo a mesma regra.

- a) estômago, colégio, fábrica, lâmpada, inflexível.
- b) Virgílio, fúria, carícias, matéria, colégio.
- c) trópicos, lábios, fúria, máquinas, elétricas.
- d) sério, cérebro, Virgílio, sábio, lógico.
- e) Esquilo, carícia, Virgílio, átomos, êmbolo.

Resolução

As palavras Virgílio, fúria, carícias, matéria e colégio são acentuadas graficamente, segundo a mesma regra, pois são paroxítonas terminadas em ditongo oral.

30 c

Os fragmentos das obras *Auto da lusitânia*, *Os Maias* "Ode triunfal" realizam-se, no plano formal, como textos dramático, narrativo e de poesia lírica. Além de outras características, privilegiam, respectivamente,

- a) a pessoa ou coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical); a pessoa com quem se fala (2ª pessoa gramatical); a pessoa que fala (1ª pessoa gramatical).
- b) a pessoa que fala (1ª pessoa gramatical); a pessoa quem se fala (2ª pessoa gramatical); a pessoa ou coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical).
- c) a pessoa com quem se fala (2ª pessoa gramatical);

- pessoa ou coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical); a pessoa que fala (1ª pessoa gramatical).
- d) a pessoa com quem se fala (2ª pessoa gramatical); pessoa que fala (1ª pessoa gramatical); a pessoa coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical).
- e) a pessoa ou coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical); a pessoa com quem se fala (2ª pessoa gramatical); pessoa que fala (1ª pessoa gramatical).

Resolução

No Auto da Lusitânia, o diálogo entre as personagens privilegia a 2ª pessoa gramatical (tu), pessoa com quem se fala; em Os Maias, as personagens tecem reflexões existenciais, privilegiando assim o assunto, coisa de que se fala (3ª pessoa gramatical); em "Ode Triunfal", a emotividade do eu-lírico fica registrada nos verbos em 1ª pessoa (tenho, escrevo, arde-me, canto, fazendo-me).

31 d

Em "Ode triunfal", escrita no momento aflitivo de 1914, parece que o transe dos tempos modernos, representado pelas *máquinas em fúria*, se mistura com o transe febril do eu-poemático. Cria-se um ambiente em que, talvez na dimensão do sonho (ou do pesadelo), o tempo e o espaço parecem dissolvidos, ou situados numa região mítica. Nessa dimensão surrealista, Platão e Virgílio residem dentro das máquinas; há, nelas, pedaços de Alexandre Magno, *do século talvez cinquenta*, além de Ésquilo, *do século cem*. Tal embaralhamento temporal de figuras históricas já se enunciara nos versos

- (a) À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo.
- b) Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
- c) De expressão de todas as minhas sensações, / Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
- d) Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro.
- e) De vos ouvir demasiadamente de perto, / E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso.

Resolução

A identificação arbitrária de uma "dimensão surrealista" não impede que se identifique o "embaralhamento temporal ao qual se refere o enunciado com os versos transcritos na alternativa: "... o presente é todo o passado e todo o futuro."

32 e

Além de Álvaro de Campos, que assina a "Ode triunfal", também são heterônimos de Fernando Pessoa

- a) Mário de Sá-Carneiro e Alberto Caeiro.
- b) Ricardo Reis e Miguel Torga.
- c) José Régio e Mário de Sá-Carneiro.

- d) Almada Negreiros e José Régio.
e) Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

Resolução

O "camponês sábio", Alberto Caeiro, e o "poeta neo-clássico", Ricardo Reis, completam ao lado do "engenheiro" Álvaro de Campos o trio dos heterônimos que Fernando Pessoa desenvolveu mais completamente.

INSTRUÇÃO: As questões de números **33** a **35** baseiam-se no poema "Pneumotórax", do modernista Manuel Bandeira (1886–1968).

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

– Diga trinta e três.

– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

– Respire.

.....
– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

(Manuel Bandeira, *Libertinagem*)

33 a

Pneumotórax, palavra que dá título ao famoso poema de Manuel Bandeira, é vocábulo constituído de dois radicais gregos (*pneum[o]*- + *-tórax*). Significa o procedimento médico que consiste na introdução de ar na cavidade pleural, como forma de tratamento de moléstias pulmonares, particularmente a tuberculose. Tal enfermidade é referida no diálogo entre médico e paciente, quando o primeiro explica a seu cliente que ele tem "uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito *infiltrado*". Esta última palavra é formada com base em um radical: *filtro*. Quanto à formação vocabular, o título do poema e o vocábulo *infiltrado* são constituídos, respectivamente, por

a) composição, e derivação prefixal e sufixal.

b) derivação prefixal e sufixal, e composição.

c) composição por hibridismo, e composição prefixal e sufixal.

d) simples flexão, e derivação prefixal e sufixal.

e) simples derivação, e composição sufixal e prefixal.

Resolução

Composição é a formação de palavra pela junção de dois radicais, como em ocorre em pneumotórax. Em infiltrado tem-se prefixo (in-) e sufixo (-[a]do).

34 e

Em uma de suas ocorrências, no poema *Pneumotórax*, a conjunção e poderia ser substituída por *mas*, sem prejuízo semântico. Essa possibilidade verifica-se em

- a) dispnéia, e suores noturnos.
- b) trinta e três... trinta e três.
- c) Diga trinta e três.
- d) pulmão esquerdo e o pulmão direito...
- e) ter sido e que não foi.

Resolução

Mas *junta orações que se contrapõem, como ocorre em "ter sido" (ser, no passado) e "não foi" (não-ser, no passado).*

35 a

A presença do humor negro e o feitiço de poema-piada são traços modernistas de "Pneumotórax". Quando, nesse poema, o médico enuncia a frase *A única coisa a fazer é tocar um tango argentino*, o paciente deve entender que

- a) não há mais nada que a medicina possa fazer por ele.
- b) ainda há solução para o seu problema de saúde.
- c) o tango argentino é o processo terapêutico para curá-lo.
- d) figurativamente, deverá buscar ajuda com especialistas portenhos.
- e) nem a musicoterapia é recomendável para o tratamento de seu problema pulmonar.

Resolução

É um admirável "achado" de Manuel Bandeira exprimir o irremediável de forma cômica, através de um gênero musical popular que se caracteriza pela dramaticidade "descabelada".

REDAÇÃO

INSTRUÇÃO: Sua redação deverá ser realizada, tendo-se como textos de apoio fragmentos do artigo "Políticas do Corpo", do escritor e frade dominicano Frei Betto (Carlos Alberto Libânio Christo, 1944-), e um trecho da reportagem "Corpos à Venda", assinada por Anna Paula Buchalla e Karina Pastore.

Políticas do Corpo

(...) Uma pessoa é o seu corpo. Vive ao nutri-lo e faz dele expressão do amor, gerando novos corpos. Morto o corpo, desaparece a pessoa. Contudo chegamos ao século 21 e ao terceiro milênio num mundo dominado pela cultura necrófila da glamourização de corpos aquinhoados pela fama e riqueza pela exclusão de corpos condenados pela pobreza ou marcados por características que não coincidem com os modelos do poder.

(...) Os premiados pela loteria biológica, nascidos em famílias que podem se dar ao luxo de comer menos para não engordar, são indiferentes aos famintos ou dedicam-se a iniciativas caridosas, com a devida cautela de não questionar as causas da pobreza.

Clonam-se corpos, mas não a justiça. (...) Açougues virtuais, as bancas de revistas exaltam a exuberância erótica de corpos, sem que haja igual espaço para idéias, valores, subjetividades, espiritualidades e utopias. Menos livrarias, mais academias de ginástica. Morreremos todos esbeltos e saudáveis; o cadáver, impávido colosso, sem uma celulite.

(...) Na prática de Jesus, a justiça encontra sua expressão mais bela na saúde dos corpos e na comensalidade, que faz da mesa comunhão entre pessoas. A ponto de Cristo tornar a partilha do pão e do vinho, da bebida e da comida, sacramento de sua presença entre nós e em nós. E nos ensinar a oração "Pai nosso/pão nosso". Se o pão é só meu, como o Pai pode ser nosso?

A política das nações pode ser justamente avaliada pela maneira como a economia lida com a concretude dos corpos, sem exceção. Um país, como o Brasil, que segrega corpos, condenando-os ao desemprego e à miséria, em nome da estabilidade da moeda e das imposições do FMI, ainda está longe do portal da civilização. (...)

(Frei Betto. *Folha de S.Paulo*. Tendências/Debates, 13.02.2000)

Corpos à venda

Movidos pelo desejo legítimo de ter uma aparência melhor, milhares de brasileiros recorrem à cirurgia plástica como quem vai às compras. Para tudo, no entanto, há limite.

"Formas perfeitas ao alcance de todos." "Tenha um corpo irresistível." "Beleza, harmonia, sensibilidade... Conceitos ligados à arte, manejados por quem entende do que faz." As frases entre aspas que você acabou de ler parecem tiradas de propagandas de academia de ginástica, de comida *light* ou até de loja de decoração. São, na verdade, anúncios de clínicas de

cirurgia plástica, veiculados em revistas especializadas no ramo, como *Plástica & Beleza* e *Corpo & Plástica*. Essa é uma das faces da popularização das operações estéticas no país. Para se ter uma idéia, só no ano passado 350 000 brasileiros caíram na faca para ficar mais bonitos. Ou seja, em cada grupo de 100 000 habitantes, 207 foram operados. Os Estados Unidos, tradicionais líderes do *ranking* em números absolutos, registraram no mesmo período 185 operados por 100 000. Isso significa que o Brasil se tornou campeão mundial da categoria.

Desde 1994, quando entrou em cena o Plano Real, que estabilizou a economia e ampliou o poder de consumo, fazer plástica integra o rol de aspirações possíveis da classe média. (...)

(Veja. São Paulo, 06.03.2002)

Com base nos textos apresentados, e procurando revelar seu ponto de vista sobre o assunto, realize uma redação, em forma *dissertativa*, sobre o tema:

A REALIDADE DO SER E DO PARECER, NO BRASIL.

Redação – Comentário

A realidade do ser e do parecer, no Brasil: este o tema proposto pela Banca Examinadora. Como no exame anterior, ofereceram-se, quais subsídios à produção textual do candidato, dois fragmentos: Políticas do Corpo, do escritor Frei Betto, e Corpos à venda, da revista Veja. Caberia selecionar, desses textos, idéias e informações que constituíssem um ponto de partida para a discussão do assunto.

Dentre as muitas possibilidades a que o tema se abria, caberia, por exemplo, considerar o atual fenômeno de supervalorização da imagem, traduzido não só em estatísticas que colocam o Brasil em primeiro lugar no ranking de cirurgias plásticas e estéticas, mas também no crescimento da única indústria que não conhece recessão no país: a indústria da beleza, responsável por uma espantosa profusão de academias de ginástica, cosméticos e dietas, anunciados como passaporte para a perfeição e, por conseguinte, para a aceitação social.

Seria apropriado, a partir dessas considerações, refletir sobre as razões que levam um número cada vez maior de pessoas a submeterem-se aos mais diversos métodos de embelezamento – muitos dos quais discutíveis –, bem como apontar algumas das conseqüências do culto à aparência, dentre outras o abandono de “idéias, valores, subjetividades, espiritualidades e utopias”, atributos que, diferentemente dos externos, justificariam a superioridade da espécie humana.

Comentário da prova

Ainda que seja perceptível a evolução do nível e do padrão das questões da prova da Unifesp em relação ao exame anterior, há a lamentar algumas imprecisões na formulação dos enunciados ou das alternativas, como as que apontamos nas questões 20, 21 e 26.

A utilização de textos extraídos do cancionário

popular vem-se tornando um modismo ao qual esta prova também sucumbiu, em prejuízo da alta literatura, dos grandes autores que deveriam ter na escola e nos exames um espaço privilegiado, sem a concorrência do que a média repete à exaustão. Essa prática pode induzir ao lamentável equívoco de colocar-se em plano idêntico Fernando Pessoa e Djavan, Gonçalves Dias e os autores de "O Menino da Porteira".

