

## CADERNO 1 – SEMIEXTENSIVO D

## FRENTE 1 – GRAMÁTICA

## ■ Módulo 1 – Sujeito e Predicado

- 1) O verbo *abandonar* está no imperativo afirmativo, na 2.ª 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.ª 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*.
- 14) Verbo *haver* no sentido de *existir* é sempre indicativo de uma oração sem sujeito.  
Resposta: B
- 15) O verbo *ser*, na indicação de horas (*mais de meia noite*), caracteriza oração sem sujeito ou sujeito inexistente.  
Resposta: A
- 16) a) O verbo *haver* deveria concordar com o sujeito plural: *havam* 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...*
- 17) 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*.
- 18) 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

## ■ Módulo 2 – Predicado (I)

- 1) O verbo *ser* liga sujeitos a predicativos em todas as orações, caracterizando-se, portanto, como verbo de ligação.  
Resposta: C
- 2) *Na sala* é adjunto adverbial e o verbo *ficar* é, portanto, intransitivo.  
Resposta: B
- 3) *No parque* é adjunto adverbial e o verbo *continuar* é intransitivo.  
Resposta: D
- 4) *Na colina* é adjunto adverbial e o verbo *ficar* é, portanto, intransitivo.  
Resposta: D
- 5) A palavra *vagabundos* exerce a função sintática de predicativo do sujeito (*nós*), a mesma função de *oficina do Diabo* em relação ao sujeito *cabeça vazia*.  
Resposta: B
- 6) A expressão *tesouros abandonados* é predicativo do sujeito *as pedrinhas claras*.  
Resposta: A
- 7) *Humanizado* é predicativo do sujeito simples *o sol*.  
Resposta: C
- 8) O termo *preso* é predicativo do sujeito elíptico *ele*, indicado pela conjugação do verbo (3.<sup>a</sup> pessoa do singular) e pelo gênero do adjetivo (masculino).  
Resposta: D
- 9) Em *d*, o verbo *ficar* é intransitivo, pois vem seguido de dois adjuntos adverbiais: *em casa* (de lugar) e *o dia todo* (de tempo). Em *a*, *com fome* é predicativo do sujeito e pode ser substituído pelo adjetivo *esfomeada*, *faminta* ou *esfaimada*.  
Resposta: D
- 10) A mudança de predicação ocorre com o verbo *andar*. Na primeira oração da alternativa *b*, o verbo indica ação e significa *caminhar* e é *intransitivo*; na segunda, é verbo de ligação, expressa o estado do sujeito e tem o sentido de *estar*.  
Resposta: B
- 11) *Tivesse* tem objeto direto *uma prova*; *era* liga o predicativo *inocente* ao sujeito *Madalena*; *dar* tem como objeto direto *uma vida* e indireto *lhe*; e *imaginava*, na frase, não tem complemento verbal.  
Resposta: C
- 12) *Rugiram* é verbo intransitivo. *Em suas jaulas* é adjunto adverbial.  
Resposta: E
- 13) Os verbos *criar*, *fixar*, *definir*, *fazer* e *controlar* são transitivos diretos e regem, respectivamente, os objetos diretos *produtos*, *preços*, *os locais*, *anúncios* e *a mensagem*.  
Resposta: B
- 14) *Isto* é objeto direto do verbo *repetir*; *em perigo*, objeto indireto de *pensar*; *que* é sujeito do verbo *passar*.  
Resposta: A
- 15) *Isto* é complemento (objeto direto) do verbo *repetir*; *em perigo* é complemento preposicionado (objeto indireto) do verbo *pensar* e o pronome *me* funciona como objeto indireto do verbo *dizer*, que tem como objeto direto oracional *que homens não são padres*.  
Resposta: B
- 16) O verbo *esquecer* é transitivo direto e *amarelas* é característica ligada ao sujeito oculto pelo verbo de ligação.  
Resposta: D
- 17) O verbo *escapar* é transitivo indireto, por isso não cabe o pronome oblíquo *o*, que funciona como objeto direto, e sim o pronome *lhe*, indireto.  
Resposta: B
- 18) I. Em ordem direta: Nós recebemos estranhos aos gritos. Logo, *estranhos* é o objeto direto e *aos gritos*, adjunto adverbial de modo.  
II. *Boas-vindas* é o objeto direto e *lhe*, indireto.  
III. O sujeito é oculto (ele/ela) e *nada*, objeto direto.  
Resposta: B
- 19) O correto é: *Farei tudo para livrá-lo* (objeto direto) *desta situação* (objeto indireto).  
Resposta: E
- 20) O pronome *lhe*, quando complemento verbal, é utilizado apenas como objeto indireto, e *sua falta* é objeto direto do verbo *perdoar*. O correto é usar o pronome oblíquo *a* (*perdoei-a*), que funciona sintaticamente como objeto direto.  
Resposta: C
- 21) Erros: a) *somaram-as*, por *somaram-nas*; b) *resistiram-na*, por *resistiram a ela*; c) *afrontar ela*, por *afrontá-la*; e) *lhes aproximou*, por *os aproximou*.  
Resposta: D
- 22) Quando os verbos terminam em *r*, *s* ou *z*, eles perdem essas letras e os pronomes *o*, *a*, *os* e *as* transformam-se em *lo*, *la*, *los* e *las*.  
Resposta: E
- 23) *Põe-no sobre a minha mesa de trabalho*,... Quando o verbo termina em nasal (m, ~), acrescentam-se *no*, *na*, *nos*, *nas*.  
Resposta: C
- 24) Em *a*, o correto seria *de fato consegue cobri-la*; em *b*, *quer registrá-los*; em *c*, *não o derrubam*; em *e*, *conseguiu fazê-lo*. Observe que, neste último caso, o pronome refere-se a toda a oração anterior (*Pretendia documentar as expedições*), por isso, deve ser flexionado no masculino singular.  
Resposta: D

## ■ Módulo 3 – Predicado (II)

- 1) *Embaixador* refere-se a *tio*, sujeito da oração.  
Resposta: A
- 2) *Roxos* refere-se a *olhos*, núcleo do sujeito da oração.  
Resposta: A
- 3) *Sentada e abatida* referem-se a *atriz*, sujeito das duas orações (simples e oculto, respectivamente).  
Resposta: A
- 4) *Um desastre parlamentar* refere-se a *discurso*, objeto direto na oração.  
Resposta: B
- 5) *Como malfeitor* refere-se a *meu irmão*, objeto direto da oração.  
Resposta: B
- 6) *Desconfiado* refere-se a *eu*, sujeito oculto da primeira oração; *espião*, a *homem*, sujeito simples da segunda oração.  
Resposta: A
- 7) *Como verídica* refere-se a *notícia*, objeto direto da oração.  
Resposta: B
- 8) *Acesa* refere-se a *guerra*, sujeito da oração.  
Resposta: A
- 9) O verbo não conota uma ação, liga o predicativo ao sujeito.  
Resposta: A
- 10) Verbo transitivo direto.  
Resposta: C
- 11) O verbo não conota uma ação, liga o predicativo *feliz* ao sujeito oculto (ele/ela).  
Resposta: A
- 12) O verbo não exige complemento.  
Resposta: B
- 13) O verbo não exige complemento.  
Resposta: B
- 14) O verbo não conota uma ação, liga o predicativo ao sujeito.  
Resposta: A
- 15) Verbos transitivos diretos.  
Resposta: C
- 16) O verbo não conota uma ação, liga o predicativo ao sujeito.  
Resposta: A
- 17) O verbo não exige complemento, *na esquina* é adjunto adverbial de lugar.  
Resposta: B
- 18) I. *Buscar*: não rege preposição; *virou*: liga o predicativo *índio* ao sujeito *prata*.  
II. O verbo denota ação e não rege preposição.  
III. O verbo não exige complemento.  
IV. O verbo não exige complemento.  
V. O verbo denota ação e não exige complemento.  
Resposta: A

- 19) *De indisciplinados* é característica atribuída ao objeto direto (*nos*).  
Resposta: C
- 20) Característica atribuída ao objeto direto (*no*).  
Resposta: E

## ■ Módulo 4 – Adjunto Adverbial, Aposto e Vocativo

- 1) Em *achei-o meio triste*, *meio* significa *um pouco* e é advérbio de intensidade. Em *a* e *d*, *meio* é substantivo; em *c* e *e*, é numeral.  
Resposta: B
- 2) O advérbio *bem* indica circunstância de intensidade do adjetivo *quente*. Também são advérbios: em *a*, *bastante*, *rapidamente*; em *c*, *muito*, *bem*; em *d*, *calma*, *decididamente*; em *e*, *bem*, *mal*, *hoje*.  
Resposta: B
- 3) I. *Segunda-feira* é o dia em que haverá o jogo.  
II. *O mau tempo* é a causa da impossibilidade do trabalho.  
III. *Com entusiasmo* foi o modo como os leitores acolheram o livro.  
IV. *Perto do rio* é o lugar onde o automóvel parou.  
Resposta: I – b, II – d, III – c, IV – A.
- 4) As expressões *de noite*, *bem longe* e *de açoite*, todas adjuntos adverbiais, indicam, respectivamente, tempo, lugar e meio em relação ao verbo *morrer*.  
Resposta: E
- 5) a) A, b) A, c) V, d) A, e) V, f) V  
Em *a*, *b* e *d*, o aposto explica um termo da frase; em *c*, *e* e *f*, os termos destacados servem para chamar ou interpelar alguém.
- 6) A expressão *restos arrancados da terra* exerce a função de aposto explicativo, refere-se a *flores* e vem entre vírgulas.  
Resposta: E
- 7) *Ah!* é uma interjeição que exprime alegria. Na alternativa *a*, o termo *médico* é um aposto explicativo; em *c*, tem-se aposto enumerativo; em *d*, *Rodrigo de Freitas* liga-se, sem vírgulas, ao substantivo *Lagoa*, de que é aposto especificativo; em *e*, *nada* é o termo que resume *casas*, *prédios* e *carros*, portanto, aposto resumidor.  
Resposta: B
- 8) *Minha bela Marília* é vocativo, pois é termo exclamativo, usado para chamar alguém ou alguma coisa personificada.  
Resposta: A
- 9) O termo *leitor* é vocativo e foi utilizado para chamar, interpelar o leitor hipotético. Os verbos *abaixar* e *fazer* são transitivos diretos e pedem objeto direto (*cabeça* e *todos os gestos...*).  
Resposta: C

10) O pronome *te* é objeto indireto do verbo *desejar*, cujo objeto direto é *felicidades*; em *abraço-te*, o pronome exerce a função sintática de objeto direto; *com carinho* é adjunto adverbial e se liga ao verbo *abraçar* atribuindo-lhe circunstância de modo; o termo *amiga* é vocativo que interpela o interlocutor e deve vir separado por sinal de pontuação (vírgula ou ponto de exclamação).

Resposta: D

11) *Enfim* é adjunto adverbial de tempo; *senhores* é vocativo, termo que convoca, chama, interpela alguém ou coisa personificada; *uma graça de alienado* caracteriza o sujeito *eu* e é predicativo do sujeito.

Resposta: C

## FRENTE 2 – LITERATURA

### ■ Módulo 1 – Humanismo

1) O Humanismo afasta-se das concepções medievais e caracteriza-se pela afirmação do homem e de suas realizações terrenas.

Resposta: E

2) Embora o tema da cantiga acima seja a ruptura amorosa, não é correto afirmar que esse tema fosse frequente em Gil Vicente. O teatro vicentino era moralizante; desenvolvia, sobretudo, crítica aos costumes e vícios da sociedade medieval.

Resposta: E

3) Sonetos e canções são formas poéticas do Classicismo.

Resposta: E

4) Os versos decassílabos não estão presentes no *Cancioneiro Geral*:

On / de / po / de<sup>∩</sup> a / co / lher- / se<sup>∩</sup> um / fra / co<sup>∩</sup> hu / ma // no  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Trata-se de parte de uma estrofe de *Os Lusíadas*, de Camões.

– Na alternativa *a*, transcreveu-se Bernardim Ribeiro, poeta já pertencente ao período clássico, mas que privilegiou a *medida velha* e teve vários poemas incluídos no *Cancioneiro Geral*.

– Na alternativa *b*, transcreveu-se o início da “Trova à Maneira Antiga”, de Sá de Miranda, também do período clássico, mas que em parte de sua obra se valeu dos versos redondilhos.

– Na alternativa *d*, transcreveu-se o início da “Cantiga Sua Partindo-se”, de João Ruiz de Castelo Branco, um dos textos mais conhecidos, entre os melhores poemas do *Cancioneiro Geral*.

– Na alternativa *e*, transcreveu-se o mote de um vilancete de Aires Teles, poeta do *Cancioneiro Geral*.

Resposta: C

5) São falsas:

A – Gil Vicente não escreveu tragédias e comédias, gêneros clássicos por excelência, nem drama, gênero característico do teatro romântico.

G – Gil Vicente nada publicou em vida, à exceção de algumas peças que circularam em folhetos. *A Copilaçam* é de 1562, portanto póstuma, e foi organizada pelo filho do autor, com falhas, omissões e prováveis cortes impostos pela censura inquisitorial.

J – A crítica de Gil Vicente visa não às instituições, mas aos indivíduos que as corrompem. Gil Vicente é um homem “conservador”, mas muito lúcido. O que pretende é resgatar instituições nas quais acredita: a Igreja, a Nobreza; é “salvá-las” da corrupção do dinheiro e das ambições mundanas.

6) São *alegorias*, pois personificam valores, instituições. Não são seres individualizados, com psicologia própria. São entidades abstratas, genéricas, que configuram vícios e virtudes, segundo a visão religiosa e moralizante do autor.

7) A Alma simboliza a condição humana, o homem concebido como criatura divina, dotado de uma transcendência que o autor quer preservar das tentações mundanas. É o homem dividido entre o espiritualismo medieval e o materialismo burguês, renascentista, dilacerado entre o teocentrismo e o antropocentrismo.

8) O Diabo simboliza as tentações mundanas: o “consumismo”, o pecado, representado por artigos de luxo, braceletes, sapatos, vestidos de seda e pela noção da urgência no gozo dos prazeres da vida material.

9) A condenação explícita da preocupação com a riqueza material, com a ostentação e a vaidade; a concepção mística do homem como ser dotado de uma vida espiritual que transcende a materialidade da carne, dotado de uma “alma” que cumpre salvar das tentações do mundo que começava a emergir da Revolução Comercial, do mercantilismo e do nascente capitalismo.

10) O caráter didático e moralizante; as alegorias de natureza religiosa (Alma, Anjo, Diabo); a estrutura fragmentária, por meio de cenas que se superpõem, sem encadeamento cronológico ou sem um enredo articulado, com começo, meio e fim.

11) *Todo-o-Mundo* e *Ninguém* são generalizações da condição humana, que estaria sintetizada na ideia de que todos buscam para si dinheiro, reconhecimento e louvor, mas ninguém busca consciência, virtude e correção.

Resposta: E

12) Dinato e Berzabu, por meio de declarações universalizantes, afirmam “verdades” acerca da condição humana.

Resposta: C

13) *Todo-o-Mundo* e *Ninguém* são tanto os nomes próprios que identificam as personagens em cena como pronomes indefinidos, como se pode subentender nas falas de Berzabu. O

jogo de palavras presta-se ao propósito de universalizar a crítica às atitudes de *Todo-o-Mundo*, alegoria comum no teatro medieval (*Everyman*, no teatro saxônico). Algumas edições didáticas grafam *Todo-o-Mundo* e *todo-mundo*, distinguindo tipograficamente e pela ausência do artigo as duas significações.

14) Berzabu é o diabinho bem-humorado por meio do qual Gil Vicente veicula sua crítica ao homem de seu tempo e que pode ser universalizada para o homem de qualquer tempo, ávido pela riqueza, pela fama e pelo conhecimento.

15) O teatro de Gil Vicente, embora situado no chamado Humanismo, expressa uma visão teocêntrica do mundo. Por meio de suas alegorias, tratou de temas universais, vazados em versos de altíssima qualidade. E, por fim, como suas personagens são tipos e alegorias, não têm um perfil psicológico definido, particularizado.

Resposta: C

16) O Parvo Joane personifica a pobreza e a ingenuidade. É de tal forma inferiorizado socialmente, que sequer tem noção de sua identidade, não conseguindo afastar-se dessa condição, nem mesmo quando se propõe a falar latim, pois se trata, nesse caso, do chamado “latim macarrônico”, uma forma corrompida de latim, empregada pelo autor para produzir efeito cômico.

Resposta: D

17) I – O Enforcado.

II – Os Quatro Cavaleiros das Cruzadas.

III – O Judeu. É aparentemente tão execrado que nem o Diabo o quer em sua embarcação, especialmente porque acompanhado do bode, símbolo de sua religião, da qual não faz menção de apartar-se. A rigor, o único “pecado” do Judeu é o de não ser cristão, não estar submetido aos ritos católicos. A solução (provável) de o Diabo levar o Judeu e o bode a reboque, atrelados à barca dos danados, que algumas encenações modernas adotaram, não esclarece a questão: o que fazer com o Judeu? Gil Vicente, cuja tolerância religiosa tem sido enfatizada pelos biógrafos, parece ter adotado uma solução intencionalmente ambígua. Sem deixar de registrar o preconceito quinhentista contra os judeus, omite um juízo pessoal ou comprometedor sobre o tema. Registra apenas que o Judeu tinha articulações muito convenientes (para ambas as partes) com dois condenados: o Fidalgo, com quem tinha negócios, e o Corregedor, que sua mulher subornava com finas iguarias. O que se condena talvez seja um mau judeu, e não os judeus, genericamente. As invectivas do Parvo contra o Judeu, que não se abstinha de carne na quaresma e mijou na barca do Anjo, expressam o preconceito ignorante e não bastam para configurar uma “condenação”.

IV – A Alcoviteira, Brígida Vaz, caftina e feiticeira.

V – O Sapateiro, artesão desonesto e falso beato.

VI – O Frade, libertino, mais cortesão que religioso, amante de Dona Florença e exímio espadachim.

VII – O Onzeneiro, agiota, usurário, de quem o Diabo diz ser parente.

VIII – O Parvo, bobo, ignorante, incapaz de compreender, mas consciente de sua condição de excluído socialmente, humilde, rude, franco e sem malícia.

IX – O Corregedor, juiz venal e arbitrário.

X – O Fidalgo.

18) Gil Vicente dirige suas críticas aos vários grupos sociais de seu tempo; na verdade, ele critica os indivíduos corruptos, que podem ser encontrados nos diversos grupos, até mesmo entre os religiosos. O teatro vicentino aponta para as mazelas humanas, para a deterioração do caráter e para o conflito entre o mundo material e o mundo espiritual.

Resposta: E

19) Como escritor humanista, Gil Vicente reflete o bifrontismo de sua época: revela visão medieval, conservadora e teocêntrica da vida e da sociedade, mas antecipa aspectos de uma nova realidade (a renascentista), em que o homem passa a preocupar-se com seu bem-estar terreno. É do confronto entre essas duas realidades que surge, em suas peças, “a preocupação com o homem e com a religião”, como se pode observar, por exemplo, em uma de suas obras mais conhecidas, o *Auto da Barca do Inferno*.

Resposta: D

20) No *Auto da Barca do Inferno*, o Fidalgo não representa os vícios de “diferentes categorias sociais”; representa unicamente os vícios e erros de sua própria classe, a nobreza do Quinhentismo português.

Resposta: C

21) O Corregedor representa a Justiça corrompida, pois ele aceita subornos e, por isso, é considerado sarcasticamente pelo Diabo um “santo descorregedor”; ele não luta, portanto, pela “aplicação íntegra e exata das leis”.

Resposta: E

## ■ Módulo 2 – A Medida Nova – Luís de Camões

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 metapoética, 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 lerdas”, “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 <sup>o</sup>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 3 – 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, naufrago, “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”. Parafrazeando 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 “fauta ruda” (= flauta singela). A poesia épica é representada pelo som da “tuba canora e belicosa”.

Resposta: B

## ■ Módulo 4 – Barroco (I): Introdução e Padre Antônio Vieira

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 entretetece as metáforas por meio de um jogo de oposições, em torno do eixo *quente x frio*:

incêndio x mares d'água  
 fogo x rio de neve  
 fogo x cristais  
 chamas x cristal  
 fogo x passas brandamente  
 ardente x neve  
 chama x fria

- 12) 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.
- 13) 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 )
- 14) 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 friabilidade das imagens e temas de seus discursos: "a requintar finezas", "lisonjear precipícios", "desmaiar jasmíns", atitudes qualificadas como "indignidades".
- b) Do *Sermão da Sexagésima*, também chamado *Sermão da Palavra de Deus*, pregado na Capela Real, Lisboa, em 1655.
- 15) De cinco partes, a saber: o *tema* (citação da passagem bíblica que sustenta 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.

- 16) 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.
- 17) I) D            II) A            III) E            IV) C            V) B
- 18) 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").
- 19) 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.
- 20) 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".
- 21) 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.

- 22) 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.

- 23) 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.

- 24) Trata-se da *paronomásia*, figura de linguagem que consiste no emprego de palavras cujas sonoridades se assemelham ou são idênticas, como em *variari* e *tresvariari*.

Resposta: D

- 25) A afirmação contida na alternativa *d* extrapola o sentido do texto.

Resposta: D

## ■ Módulo 5 – Barroco (II): 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, sinte-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 bimembres 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. Parafrazeando, 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, tristezas* 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 6 – Arcadismo no Brasil

- 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 horácianos. 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

- 15) Sim. Nos versos iniciais Gonzaga descreve, com realismo moderado, as atividades econômicas da Colônia (mineração – v.5/8, agricultura fumageira e canvieira – v.13/16). Há uma palavra brasileira: “bateia” (v.8).
- 16) 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).
- 17) 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.
- 18) 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

- 19) 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 liras dedicada à sua musa, Marília. Seus versos são marcados por linguagem simples e fluida.

Resposta: E

- 20) 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 “ninfa”, 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

- 21) As imagens do poema evocam a felicidade contemplativa e serena da vida no campo e de atitudes singelas e desprentensiosas, como, por exemplo, a sesta dormida sob as árvores, junto aos pastores e na companhia da amada.

Resposta: B

- 22) 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 7 – Romantismo em Portugal: Características Gerais e Almeida Garrett

- 1) Contrariamente ao que se afirma no item VII, o artista romântico tem preferência pela noite e seus elementos, como as sombras, o luar, o mundo dos sonhos.
- 2) O romance foi o gênero que correspondeu ao perfil do novo público leitor — a classe burguesa — surgido no Romantismo. O gosto pelos gêneros ditos “clássicos”, como, por exemplo, a epopeia, não condizia com esse novo público, desprovido de uma formação baseada no conhecimento e estudo da arte clássica greco-latina.

Resposta: C

- 3) Inglaterra e Alemanha foram os países que apresentaram as primeiras manifestações da chamada literatura romântica: na Inglaterra surge com a reabilitação da poética medieval em

Macpherson e Chatterton e, sob a influência inicial da poesia melancólica e subjetiva dos *Pensamentos Noturnos* (1742), de Young, “oficializa-se” com a publicação das *Baladas Líricas* (1798), de Wordsworth e Coleridge; na Alemanha surge inspirada pelo *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), movimento revolucionário que antecede o Romantismo, e é inaugurada pela obra *Werther* (1774), de Goethe.

Resposta: C

- 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

- 7) • 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”.
- 8) “Delicioso pungir” e “Mas dor que tem prazeres”.

- 9) 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.

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

Resposta: A

- 11) 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.
- 12) O título refere-se às cinco sensações por meio das quais o eu poemático 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.
- 13) 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.
- 14) 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.

## ■ Módulo 8 – Poesia Romântica no Brasil (1836-1881)

- 1) O *quiasmo* é uma figura de linguagem que consiste na “disposição cruzada da ordem das partes simétricas de duas frases”.

Resposta: B

- 2) É evidente nos textos a alusão à fortaleza moral do indígena diante de adversidades, perfil cultivado nas obras românticas indianistas.  
Resposta: C
- 3) A alternativa *e* é explicitada no texto de Antonio Candido, que se refere à inserção dos temas e atitudes da literatura romântica ocidental na realidade local, tratando-os como próprios de uma tradição brasileira. Segundo o crítico, a realidade local foi subordinante e os modelos europeus foram adaptados a ela. A alternativa *b* inverte a relação subordinante-subordinado, como proposta no fragmento transcrito.  
Resposta: E
- 4) A estrofe apresenta uma imagem de um indígena valente, guerreiro. Pode-se, então, dizer que se trata de uma imagem idealizante ou idealizada.  
Resposta: B
- 5) A “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias é o poema que serve de ponto de partida para a elaboração das paródias de Murilo Mendes, poeta modernista, e de José Paulo Paes, poeta contemporâneo.  
Resposta: B
- 6) Os erros dos itens II e IV são: em II, associar o adjetivo *zelosa* ao substantivo *mangueira*, quando aquele adjetivo se relaciona ao eu lírico (feminino: eu... zelosa); em IV, o erro está em afirmar que “um quebranto de amor *respira a si mesmo*” (entendendo-se “respira-se” como na voz reflexiva), quando o que se diz é, na voz passiva, que *se respira* um quebranto de amor.  
Resposta: E
- 7) A alternativa *b* é a única que contempla corretamente uma característica relevante do poema gonçalviano: a presença de um eu lírico feminino, à maneira das cantigas de amigo da tradição medieval lusa, de cunho provavelmente autóctone, pré-literário, anterior à influência mais refinada da poesia trovadoresca das cortes occitânicas. Mas, contrariamente à espontaneidade dos cantares de amigo, o poema de Gonçalves Dias resulta de uma sofisticada elaboração imagética, ocultando sob o ritmo prosaico dos versos brancos requintados jogos sonoros.  
Resposta: B
- 8) Os itens II e III apresentam informações pertinentes ao soneto transcrito (item II) e ao poeta Álvares Azevedo (item III). O erro do item I consiste em associar, no poema, afetividade e Natureza, atribuindo essa associação à vertente indianista.  
Resposta: D
- 9) As palavras finais dos versos são paroxítonas, ou seja, a tonicidade recai na penúltima sílaba.  
Resposta: A
- 10) “Misteriosa”, “negra”, “puras”, “suspirosa”, “pálidos”, olhos “turvos”, peito “langue”. Os adjetivos remetem-nos a alguns estereótipos românticos: a natureza noturnal (“negra”, “misteriosa”), a idealização do amor (“puras”) e a expressão da intensidade do sentimento amoroso (“pálidos”, “turvos”, “langue”).
- 11) As características apresentadas no texto são próprias da poesia romântica da segunda geração (byroniana ou do mal do século). Entre as alternativas apresentadas, apenas Álvares de Azevedo e Fagundes Varela pertencem a essa geração. O que permite a distinção entre ambos, no caso, é a menção ao gosto por aspectos mórbidos da existência e a presença do erotismo evasivo.  
Resposta: C
- 12) São expressões e imagens associadas à noite e ao oculto: “armas escuras”; “trevas impuras”; “o remorso”; “caveiras”; “fantasma”; “morto na tumba”; “mistério”; “morte”; “assombrada”; “sonho”; “delírio”.
- 13) O poema apresenta-se na forma de um diálogo: na primeira parte, o eu lírico (“Eu”) pergunta a um cavaleiro que passa quem é ele e para onde vai; na segunda parte, o interlocutor (“o Fantasma”) responde quem ele é.  
Resposta: B
- 14) Não há consumação carnal da relação; o eu lírico narra uma experiência apenas imaginada, sonhada.  
Resposta: D
- 15) Os versos transcritos foram extraídos do poema *O Navio Negreiro* e, como afirma a alternativa *e*, trata do drama do escravo, valendo-se de linguagem inflamada e imagens grandiosas. Trata-se de exemplo da poesia abolicionista de Castro Alves, de caráter social, portanto.  
Resposta: E
- 16) Nas alternativas *a*, *c*, *d* e *e*, os versos fazem alusão a um tempo passado, em que os indivíduos ainda eram livres, na África. O verso da alternativa *b* faz menção à triste condição dos negros escravizados, quando eram trazidos da África para o Brasil, nos “navios negreiros”.  
Resposta: B
- 17) Não se trata de uma análise racional da realidade, e o que, de fato, envolve e sensibiliza o leitor é justamente a intensidade retórica e o tom enfático e exaltado, que revelam a indignação e o repúdio do eu lírico, seus sentimentos mais aflorados.  
Resposta: C
- 18) Há antítese no trecho apresentado no enunciado, pois a expressão “rir calmo” opõe-se a “excita a fúria”.  
Resposta: D
- 19) O tema do amor truncado está presente neste poema, na medida em que os amantes estão sempre despedindo-se, separando-se; no verso final de cada estrofe há um “adeus”, uma ruptura, temporária nas três primeiras ocorrências, e definitiva na quarta e última.  
Resposta: A

20) A parte variável do verso-refrão cria os matizes da progressão dramática dos versos: o primeiro encontro, a paixão, o sofrimento, o fim.

Resposta: B

21) Os adjetivos *pálida* e *branca*, embora possam pertencer a uma mesma área semântica (significados próximos), nos versos apresentam significados diferentes, se compreendidos como “pura, angelical, inocente”, no primeiro caso, e “embaraçada, culpada”, no segundo.

Resposta: B

## FRENTE 3 – MORFOLOGIA E REDAÇÃO

### ■ Módulo 1 – Funções da 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 ousa 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 2 – Acentuação Gráfica: Regras Gerais e Específicas

- 1) Acentuam-se os vocábulos paroxítonos terminados em ditongo, como *estátua*. As palavras *avaro*, *austero* e *inaudito* são paroxítonas terminadas em *o* e não recebem acento.  
Resposta: B
- 2) O erro está no acento da palavra *item*, por ser paroxítona com terminação *em*.  
Resposta: C
- 3) Toda proparoxítona é acentuada e, por isso, *figado* recebe acento gráfico. Em *suíço*, a vogal *i*, quando tônica, sozinha na sílaba e formando hiato com a vogal anterior, recebe acento gráfico.  
Resposta: D
- 4) As palavras paroxítonas terminadas em ditongo são *acentuadas*, como ocorre em *penitenciário* e *extermínio*; em *saía* e *juízes*, o *i* forma hiato com a vogal anterior, é tônico e está sozinho na sílaba, condição para receber acento; os vocábulos *há* e *três* são monossílabos terminados em *a* e *e*.  
Resposta: E
- 5) • *Estatísticas* e *célebre* são acentuadas por serem proparoxítonas.  
• *Notícia* e *língua* são paroxítonas terminadas em ditongo, e, por isso, recebem acento gráfico.  
Resposta: C
- 6) Na alternativa *a*, o erro está em *tambêm*, em vez de *também*; em *b*, *Pacaembú* em vez de *Pacaembu*; em *c*, *perdí* por *perdi*; em *d*, *ítêm* e *apêlo* por *item* e *apelo*.  
Resposta: E
- 7) *Oxítõna* é a palavra cuja sílaba tônica é a última. Uma das regras das oxítonas é acentuá-las quando terminam em *o*, seguido ou não de *s*, como em *após*. Também são acentuadas as paroxítonas terminadas em ditongo nasal *ão* ou *ãos*.  
Resposta: B

- 8) O erro está no acento do *i* em *redimi-la*, pois não se acentuam oxítonas terminadas em *i*.  
Resposta: E
- 9) *Maquinaria* é paroxítona (*ri*) terminada em *a* e, por isso, não recebe acento.  
Resposta: E
- 10) A palavra *dói* segue a regra dos ditongos orais abertos *éu – éi – ói*, que recebem acento gráfico nas monossílabas e nas oxítonas; as demais palavras — *já, nós, há e pés* — seguem a regra das monossílabas em *a – e – o*, seguidas ou não de *s*.  
Resposta: D
- 11) Em *b*, *vêm* recebe acento diferencial e *saí*, em função do hiato; *hífen* e *oásis* são paroxítonas; em *c*, *lápiz* e *régua* são paroxítonas, assim como *amável* em *d* e *ima* em *e*, as demais palavras são oxítonas.  
Resposta: A
- 12) A palavra *austero* é paroxítona terminada em *o*, e, pela regra ortográfica, não recebe acento.  
Resposta: C
- 13) A vogal *u*, tônica, sozinha na sílaba, formando hiato com a vogal anterior, recebe acento: *reúne*.  
Resposta: E
- 14) a) *Perdoo* – o grupo vocálico *oo*, com o Novo Acordo Ortográfico, não é mais acentuado.  
b) *Órfã* – acentuam-se as paroxítonas terminadas em *ã* ou *ãs*.  
c) *Filantropo* – é paroxítona com final *o* e, portanto, não é acentuada.  
d) *Têxtil* – tem que receber acento por ser paroxítona terminada em *i*.
- 15) Em *gratuito*, há ditongo em *ui*, não hiato; *publico* é paroxítona terminada em *o*, por isso não recebe acento, e *ruim* é hiato com 2.<sup>a</sup> vogal *i* tônica, mas não recebe acento porque forma sílaba com *m*: *ruim*.  
Resposta: C
- 16) Em *ideia* não se acentua o ditongo aberto *ei* por se tratar de palavra paroxítona (*i-dei-a*); em *constrói* o ditongo aberto é acentuado porque a palavra é oxítona.  
Resposta: B
- 17) As palavras *recorde* e *rubrica* são paroxítonas e não recebem acento. A palavra *interim* é acentuada porque é proparoxítona.  
Resposta: A
- 18) As alterações assinaladas referem-se apenas a um aspecto da ortografia, a acentuação, e não afetam nenhum outro sistema da língua (morfologia, sintaxe, semântica). São alterações determinadas pelo Acordo Ortográfico celebrado entre os países de língua portuguesa.  
Resposta: B
- 19) I e II estão erradas porque as alterações só afetam a grafia, não a pronúncia das palavras.  
Resposta: C

- 20) Quanto à afirmação III, note-se que, para manter-se a concordância na terceira pessoa, as formas do imperativo deveriam ser *fique* e *pare*, em vez de *fica* e *para*. A IV está errada: os adjetivos não conferem cientificidade ao texto.  
Resposta: D

### ■ Módulo 3 – Estrutura da Dissertação e Critérios de Correção

- 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.”

### ■ Módulo 4 – Ortografia – Emprego do Porquê, Mal e Outros

- 1) *Sessão* é evento a que se assiste e *cessão* é doação. Já *seção* significa “departamento, repartição, setor”.  
Resposta: C
- 2) A expressão correta é *a meu ver* que significa “segundo o meu entendimento, no meu conceito”.  
Resposta: B
- 3) O correto é *senão*, que no contexto significa “do contrário”.  
Resposta: C
- 4) As duas primeiras orações são interrogativas, por isso, na 1.<sup>a</sup> lacuna, cabe *por que*, equivalente a *por qual razão*; na 2.<sup>a</sup> lacuna o *que* é acentuado por tornar-se tônico quando seguido de pontuação. Na última oração, *porque* é causal.  
Resposta: A
- 5) A alternativa apontada apresenta uma oração interrogativa indireta, por isso, cabe *por que*, que significa “por qual razão”. Nas demais, o correto é: em *b*, *porque*; em *c*, *por que*; em *d*, *porque*; em *e*, *porquê* (substantivo).  
Resposta: A
- 6) O verbo *chegar* rege a preposição *a* e *Alter do Chão* não aceita artigo; *látex* é acentuado por ser paroxítona terminada em *x*; *a cerca de* refere-se a “tempo aproximado no futuro”.  
Resposta: B
- 7) A preposição *por* mais o pronome relativo *que*, na primeira lacuna, significa *pela(s) qual(is)*. Na 2.<sup>a</sup> lacuna, *sessão* nomeia “evento que pode ser visto, presenciado, assistido”.  
Resposta: B
- 8) As duas primeiras lacunas são preenchidas, respectivamente, por *por que* (*por qual motivo*) e *porque* (*já que*), a terceira é preenchida pelo substantivo *porquê* e a última, por *por que* (*pela qual*).  
Resposta: C

9) O adjetivo *mau* caracteriza o substantivo *caráter*. Na segunda lacuna, *mal* é conjunção temporal e significa “assim que, logo que”, e, na última, o advérbio de modo *mal* modifica o verbo *fazer*.

Resposta: A

10) É correto o uso de *onde* junto a verbos estáticos. A expressão *acerca de* significa “sobre, a respeito de”.

Resposta: D

11) *Mau* → adjetivo que caracteriza aluno.

*Mal* → advérbio de modo.

*Mas* → conjunção coordenativa indicando oposição.

*Vir* → forma do futuro do subjuntivo do verbo *ver*.

Resposta: A

12) O *de* é regime de *questão*, pois introduz o complemento nominal desse substantivo: “faço questão de que você assista...”. O verbo *assistir*, no sentido de “presenciar”, rege a preposição *a*: “assistir a um DVD”. Na interrogação, *por que* grafase com duas palavras; na explicação, com uma apenas.

Resposta: A

13) As orações interrogativas devem ser introduzidas pela locução interrogativa *por que*, formada pelo pronome interrogativo *que* precedido da preposição *por*, com o sentido de “por qual razão?” A expressão “a ver” é formada da preposição *a* e do verbo *ver* (não *haver*), não se justificando, portanto, a crase assinalada nas alternativas *b* e *d*.

Resposta: A

14) Em *a*, o correto é *vão ao encontro das minhas*; em *b*, *por todo o Brasil*; em *c*, *Há dez anos*, o emprego de *atrás* é pleonástico; em *d*, a forma correta é *cujo autor*; em *e*, *ao invés de* foi empregado corretamente, pois a frase contém antônimos *falar* e *calou-se*.

Resposta: E

15) A expressão *ao invés de* significa “ao contrário de” e só deve ser empregada quando há antônimos na frase, ou seja, quando duas ações antagônicas são expressas, como na alternativa indicada: *subir* e *desceram*. Nas demais, o correto é *em vez de*.

Resposta: B

16) O verbo impessoal *haver*, indicando tempo decorrido, deve ser usado em *a*, *c*, *f*, *l* (3.ª lacuna), *m* (última lacuna), *n* (1.ª lacuna) e *p* (1.ª lacuna).

O mesmo verbo, mas no sentido de *existir*, cabe em *d* (nas duas lacunas), *e* (2.ª lacuna), *o* (2.ª lacuna) e *q* (1.ª lacuna).

Cabe a preposição *a* nas alternativas *b*, *e* (1.ª lacuna), *g*, *h*, *i* (nas duas lacunas), *j* (1.ª e 2.ª lacunas), *k*, *l* (1.ª e 2.ª lacunas), *m* (1.ª lacuna), *o* (1.ª lacuna), *q* (última lacuna) e *r* (2.ª lacuna). O artigo *a* deve preencher as lacunas *j* (3.ª lacuna) e a 1.ª lacuna da letra *r*.

Respostas:

- |            |           |       |
|------------|-----------|-------|
| a) Há      | b) a      | c) há |
| d) há / há | e) A / há | f) há |

- |              |               |               |
|--------------|---------------|---------------|
| g) a         | h) a          | i) a / a      |
| j) A / a / a | k) A / a      | l) a / a / há |
| m) a / há    | n) há / a / a | o) a / há     |
| p) Há / a    | q) Há / a     | r) a / a      |

17) *Porquê* foi empregado como sinônimo de motivo; *porque*, como conjunção causal; *por que*, preposição + pronome relativo = pelas quais.

Resposta: E