



CIDADE DE PASSO FUNDO
INSTRUÇÕES GERAIS

- 1 - Este caderno de prova é constituído por 40 (quarenta) questões objetivas.
- 2 - A prova terá duração máxima de 04 (quatro) horas.
- 3 - Para cada questão, são apresentadas 04 (quatro) alternativas (a – b – c – d).
APENAS UMA delas responde de maneira correta ao enunciado.
- 4 - Após conferir os dados, contidos no campo Identificação do Candidato no Cartão de Resposta, assine no espaço indicado.
- 5 - Marque, com caneta esferográfica azul ou preta de ponta grossa, conforme exemplo abaixo, no Cartão de Resposta – único documento válido para correção eletrônica.

a c d
- 6 - Em hipótese alguma, haverá substituição do Cartão de Resposta.
- 7 - Não deixe nenhuma questão sem resposta.
- 8 - O preenchimento do Cartão de Resposta deverá ser feito dentro do tempo previsto para esta prova, ou seja, 04 (quatro) horas.
- 9 - Serão anuladas as questões que tiverem mais de uma alternativa marcada, emendas e/ou rasuras.
- 10 - O candidato só poderá retirar-se da sala de prova após transcorrida 01 (uma) hora do seu início.

BOA PROVA!

Para responder às questões de 1 a 5, leia o texto a seguir:

O “Quarto de despejo” e o spread literário

Luiz Maurício Azevedo

1 A maneira mais eficiente de se acabar com um livro não é jogando suas
2 páginas ao fogo, proibindo sua circulação ou interditando a impressão de seus
3 exemplares; a forma mais eficaz de destruir uma obra é controlando sua recepção,
4 de forma a orientar como aquilo que foi escrito deve ser lido. Trata-se de uma das
5 mais sofisticadas formas de controle: a da vigilância da interpretação. É por isso
6 que a crítica literária se tornou um campo invisível de combate.

7 Nesse tabuleiro há muitos exércitos. Há os que se colocam como
8 propagandistas das obras, pessoas que se dispõem a espriar tudo o que chega até
9 elas, porque a criticidade é um luxo que elas não podem, por questões cognitivas,
10 bancar. E há também aqueles que, de forma sistemática e consciente, preferem
11 lotear suas forças produtivas em nome da proteção dos relatos consagrados, em
12 textos panfletários que se apresentam como peças críticas, mas que na verdade
13 são meras propagandas do reacionarismo fascista disfarçado de conservadorismo
14 estético; de Eliot, eles gostam mais da posição política do que de seus versos; de
15 Pound admiram somente seu apreço a Mussolini. É claro que não admitem
16 abertamente em suas colunas semanais, mas esperam que a onda da
17 representatividade passe e que a todas somente as vidas brancas voltem a
18 importar.

19 Querem evitar, a todo custo, o triunfo da vontade negra; não porque são
20 brancos, mas porque são – e vão precisar de muito Lacan para admitir isso –
21 racistas. Contudo, mesmo essas drosófilas do pensamento, já perceberam que é
22 preciso emular um certo discurso de que a literatura é uma janela para o social. E,
23 como tal, teria o poder de consertar tudo aquilo que deu errado no projeto
24 civilizatório. Foi assim que sumiram com a obra de Carolina Maria de Jesus, uma
25 das mais brilhantes autoras brasileiras do século XX. Barbara Foley – a crítica
26 literária novaiorquina – me disse certa vez que um instrumento teórico não deve
27 ser avaliado apenas pelas coisas que ele eventualmente ilumina, e sim pelas coisas
28 que conscientemente deixa de iluminar. É necessário, portanto, estar atento tanto
29 para o que está sendo dito quanto para o que está sendo insinuado no miolo dos
30 silêncios eloquentes.

31 Quem produz literatura está sempre procurando esconder, na iluminação
32 excessiva dos palcos, justamente aquilo que os críticos precisam encontrar. Há algo
33 de paranoico nessa profissão. E, sem dúvida, os teóricos atribuem-se a si próprios
34 importância que não possuem. Melhor seria concluir que se os mercados, as
35 audiências, os pares dizem que não há importância no que eles fazem, é possível
36 mesmo que não exista valor algum no que produzem. Infelizmente, não trabalho
37 com o melhor. Tenho, aliás, como Florian Zeller, certa fascinação pelo pior. E acho
38 que o exercício da crítica tem muito a dizer sobre as coisas e sobre o modo como o
39 mundo funciona. É especificamente por isso que sobre alguns livros a intelligentsia
40 se sente compelida a dizer muito pouco ou quase nada. Há sessenta anos Quarto
41 de Despejo recebe da crítica o tipo de atenção que produz mais dano que valor.
42 Durante esse período reinou um silêncio epistemológico, fruto de um vilipêndio
43 teórico de cunho racial. Proliferaram as ideias de que Carolina de Jesus não fazia
44 literatura; de que ela seria uma invenção midiática de Audálio Dantas, que sua

45 obra-prima era na realidade a sombra mutilada de seus diários, cujo propósito
46 único seria fornecer à classe média uma oportunidade de *cosplay* ontológico.

47 Sorte sua que há aqui alguém disposto a comprar inimigos e desfazer
48 enganos. Sua gratidão é apreciada. Agora, vamos aos fatos: a literatura de Carolina
49 de Jesus é feita de uma matéria muito mais áspera que as utilizadas pela maioria
50 esmagadora de seus pares, que tiveram vidas materiais proporcionais ao conforto
51 estético que nos apresentam em seus textos. De resto, Audálio pode ter descoberto
52 muita gente, mas não descobriu Carolina de Jesus. Essa ideia de um *head hunter*
53 literário que sai por aí com uma varinha de condão a revelar Giseles Bündchens
54 literárias não passa de uma fetichização (mais uma) produzida no seio da Indústria
55 Cultural. Espalhou-se a ideia de que o sistema social brasileiro, embora perverso e
56 desigual, não impede que se descubra – no inferno ou na favela – o talento
57 literário. A maior parte dos autores gosta de alimentar essa fantasia porque ilusão
58 dá dinheiro. A má notícia é que o mesmo sistema que pinça excluídos e os
59 transforma em modelos de meritocracia e salvação, com contratos editoriais
60 atraentes e adiantamentos polpudos, também produz a miséria da qual eles saíram.

61 Assim, a mesma estrutura social que limitou as oportunidades de
62 desenvolvimento profissional de Carolina de Jesus reconheceu nela uma habilidade
63 incomum de expressão verbal. E são as mãos dissimuladas desse sistema que
64 vivem por aí a questionar em salas de aula, em grupos de estudo ou em revistas
65 especializadas, a legitimidade estética de seu texto literário. O correto seria então
66 dizer que Audálio tornou Carolina de Jesus mais conhecida, o que embora não seja
67 pouco, é bem menos do que dizer que ele a descobriu. O fato é que nenhum de nós
68 conseguiu ainda descobri-la. A profundidade escura de seu modernismo cru, a
69 complexidade sufocante das estratégias que criou para dissolver a realidade e fazer
70 com que ela coubesse na miúda sintaxe de sua escolarização precária... tudo isso
71 ainda permanece relativamente oculto. Pesquisadoras como Roberta Flores
72 Pedroso, Fernanda Felisberto, Rosangela Frateschi, Fernanda Miranda e Raffaella
73 Fernandez (não por acaso mulheres) estão trabalhando muito para reverter esse
74 quadro. Elas não pertencem a nenhum dos exércitos descritos no começo desse
75 texto. Estão em outra ordem e respondem a outro comando. A história não faz
76 justiça a ninguém. Somos nós que, de vez em quando, fazemos jus a ela.

AZEVEDO, Luiz Maurício. O "Quarto de despejo" e o spread literário. **Correio do Povo**,
Porto Alegre, 3 out. 2020.

1. Ao tecer comentários relativos à recepção crítica de *Quarto de Despejo* no decorrer desses 60 anos de lançamento, Luiz Maurício Azevedo faz ponderações sobre o processo de valoração de uma obra e, em última instância, sobre a natureza mesma do objeto literário. Em *Teoria da literatura: uma introdução*, Terry Eagleton (2006) procura justamente discutir as implicações das variadas tentativas de se definir literatura, o que permite aproximar o debate suscitado pelo crítico brasileiro das ideias veiculadas pelo filósofo britânico, salvaguardadas as diferenças de cada abordagem.

Leia as afirmativas a seguir, em que se avaliam posições de Azevedo à luz do exposto no estudo de Eagleton.

- I. Por considerar que “o exercício da crítica tem muito a dizer sobre as coisas e sobre o modo como o mundo funciona”, reputando ser “especificamente por isso que sobre alguns livros a intelligentsia se sente compelida a dizer muito pouco ou quase nada” (linhas 38-40), Azevedo mostra, em conformidade com Eagleton, que julgamentos e silenciamentos estão ligados a um sistema de crenças e de preconceitos estruturado socialmente, o qual se associa ao modo pelo qual se configuram as relações de poder.
- II. Quando Azevedo reconhece em “*Quarto de despejo*” a presença de “uma matéria muito mais áspera que as utilizadas pela maioria esmagadora de seus pares”, em cujos textos constata-se um “conforto estético” compatível ao de sua experiência empírica (linhas 49-51), provavelmente está aludindo ao conceito de desfamiliarização ou estranhamento, que decorre das contribuições trazidas pelos formalistas russos e possibilita a Eagleton identificar o modo pelo qual se manifesta a literariedade.
- III. A menção à “profundidade escura” do “modernismo cru” de Carolina Maria de Jesus, bem como à “complexidade sufocante das estratégias que criou para dissolver a realidade e fazer com que ela coubesse na miúda sintaxe de sua escolarização precária” (linhas 68-70), sugere que a linguagem presente em *Quarto de Despejo* não atinge o critério de beleza na escrita, o qual Eagleton, a partir dos postulados estabelecidos pela retórica, identifica como um dos requisitos funcionais para a distinção entre literário e não literário.

Está(ão) correta(s) apenas a(s) afirmativa(s)

- a) I.
- b) I e III.
- c) II.
- d) II e III.

2. O interesse renovado por Quarto de despejo, como exemplificam as recentes pesquisas apontadas no último parágrafo do texto de Azevedo, ilustra, em alguma medida, o que observa Antônio Candido (2006) no excerto a seguir, retirado de Literatura e sociedade: “[a] obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”.

Tendo em mente o embasamento sociológico por meio do qual o crítico investiga a relevância e a interseção de categorias como autor, obra e público, para se compreender o funcionamento do sistema literário, leia as afirmações abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () No concernente à categoria do autor, nota-se que depende não só do processo da (auto)identificação do produtor como componente de um segmento específico, mas também das condições de existência encontradas pelos membros desse coletivo, as quais se ligam ao imaginário social estabelecido sobre o papel/função que desempenham.
- () Conquanto a categoria do público funcione como mediadora entre obra e autor, dada a contribuição trazida pelas reações do(s) leitor(es) para aguçar o olhar do criador sobre a própria criação, sua importância é considerada relativa, haja vista que nem todo escritor pauta diretamente seu processo compositivo nas expectativas do receptor.
- () Ainda no que se refere ao público, sua configuração se dá pela existência e natureza dos meios de comunicação – esta última marcada tanto pelos instrumentos de divulgação quanto pelo grau de instrução e pelos hábitos intelectuais de quem divulga –, pela formação de uma opinião literária e pela diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto.
- () Consideradas as três categorias em correlação, observa-se que o reconhecimento da posição do escritor (a receptividade às suas ideias ou à sua técnica, a remuneração do seu trabalho) depende da aceitação da sua obra por parte do público médio. Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) V – F – F – V.
- b) V – F – V – F.
- c) F – V – F – V.
- d) F – V – V – F.

3. A partir dos mecanismos de coesão textual adotados por Luiz Maurício Azevedo, com base nos estudos de Koch (2008), analise as seguintes afirmativas:

- I. O pronome sua, na expressão “sorte sua” (linha 47), refere-se a Carolina de Jesus (linha 43), constituindo-se um caso de referência endofórica.
- II. A expressão “nesse tabuleiro” (linha 7) refere-se a crítica literária (linha 6), constituindo-se uma forma remissiva gramatical.
- III. A expressão “drosófilas do pensamento” (linha 21), ao mesmo tempo em que alude a críticos literários, agrega sentido ao texto.

Está(ão) correta(s) apenas a(s) afirmativa(s)

- a) I.
- b) I e II.
- c) II e III.
- d) III.

4. Em *Ler e escrever: estratégias de produção textual*, Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2012) apresentam um conjunto de recursos que contribuem para a progressão sequencial, possibilitando o avanço do texto, além de contribuir para a construção de seu sentido.

Considerando-se apenas os mecanismos associados à chamada progressão tema-rema, o subtipo que predomina no segundo parágrafo (linhas 7-18) do artigo é

- a) progressão linear.
- b) progressão com tema constante.
- c) progressão com divisão do tema.
- d) progressão com rema subdividido.

5. De acordo com Celso Cunha e Lindley Cintra (2016), os sinais de pontuação são utilizados para compensar recursos rítmicos e melódicos próprios da elocução oral, os quais se perdem na modalidade escrita. No que se refere especificamente ao conjunto de sinais cuja função é marcar pausas (vírgula, ponto, ponto e vírgula, por exemplo), há casos em que se admite certa flexibilidade de uso, uma vez que não ferem as convenções gramaticais normatizadas ao longo do tempo.

Nos excertos abaixo, retirados do artigo de Luiz Maurício Azevedo, a opção pelo emprego ou pela ausência de sinais de pontuação ocorre de maneira adequada **EXCETO** em:

- a) A maneira mais eficiente de se acabar com um livro não é jogando suas páginas ao fogo, proibindo sua circulação ou interditando a impressão de seus exemplares; a forma mais eficaz de destruir uma obra é controlando sua recepção, de forma a orientar como aquilo que foi escrito deve ser lido. (Linhas 1-4).
- b) Querem evitar, a todo custo, o triunfo da vontade negra; não porque são brancos, mas porque são – e vão precisar de muito Lacan para admitir isso – racistas. Contudo, mesmo essas drosófilas do pensamento, já perceberam que é preciso emular um certo discurso de que a literatura é uma janela para o social. (Linhas 19-22)
- c) Espalhou-se a ideia de que o sistema social brasileiro, embora perverso e desigual, não impede que se descubra – no inferno ou na favela – o talento literário. A maior parte dos autores gosta de alimentar essa fantasia porque ilusão dá dinheiro. A má notícia é que o mesmo sistema que pinça excluídos e os transforma em modelos de meritocracia e salvação, com contratos editoriais atraentes e adiantamentos polpudos, também produz a miséria da qual eles saíram. (Linhas 55-60).
- d) A profundidade escura de seu modernismo cru, a complexidade sufocante das estratégias que criou para dissolver a realidade e fazer com que ela coubesse na miúda sintaxe de sua escolarização precária... tudo isso ainda permanece relativamente oculto. Pesquisadoras como Roberta Flores Pedroso, Fernanda Felisberto, Rosangela Frateschi, Fernanda Miranda e Raffaella Fernandez (não por acaso mulheres) estão trabalhando muito para reverter esse quadro. (Linhas 68-74).

Para responder às questões 6 e 7, leia o poema a seguir:

Soneto à maneira de Camões

Esperança e desespero de alimento
Me servem neste dia em que te espero
E já não sei se quero ou se não quero
Tão longe de razões é meu tormento.

Mas como usar amor de entendimento?
Daquilo que te peço desespero
Ainda que mo dês - pois o que eu quero
Ninguém o dá senão por um momento.

Mas como és belo, amor, de não durares,
De ser tão breve e fundo o teu engano,
E de eu te possuir sem tu te dares.

Amor perfeito dado a um ser humano:
Também morre o florir de mil pomares
E se quebram as ondas no oceano.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Soneto à maneira de Camões. In: COSTA E SILVA, Alberto da; BUENO, Alexei. **Antologia da poesia portuguesa contemporânea**: um panorama. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

6. Publicado originalmente em Coral, o soneto acima presta uma homenagem a Camões, a cuja dicção Sophia de Mello Breyner Andresen manifesta declarada admiração. Para tanto, a escritora não só imita o estilo da lírica camoniana, lançando mão de recursos formais e retóricos nela verificáveis, mas também explora alguns dos temas e tensões que a singularizam.

Sobre esse último aspecto, considere as afirmações a seguir, elaboradas a partir das ponderações feitas por António José Saraiva e Óscar Lopes (2004).

- I. A primeira estrofe representa a natureza contraditória do sentimento vivido pelo eu lírico, indicando uma situação de dúvida e instabilidade que foge ao controle da razão.
- II. No segundo quarteto, resgata-se o pendor neoplatônico da lírica camoniana, uma vez que o sujeito poético se conforma com a impossibilidade de realização plena do desejo, abraçando o ideal de amor desinteressado.
- III. Os tercetos apontam para a busca de uma síntese, mesmo que apenas entrevista, entre “um ansioso absoluto e suas possibilidades viventes” (SARAIVA; LOPES, 2004), dada a constatação da essencialidade do sentimento em sua própria natureza transitória.

Estão corretas as afirmativas

- a) I e II, apenas.
- b) II e III, apenas.
- c) I e III, apenas.
- d) I, II e III.

7. No que se refere a recursos métricos e retóricos empregados no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, bem como à sua relação com o contexto histórico da produção camoniana, indicado por Saraiva e Lopes (2004), leia as afirmações abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () A escolha por compor estrofes isométricas em decassílabo heroico está associada ao petrarquismo que marcou o século XVI português, homenageando a introdução da medida nova realizada por Camões.
- () A disposição das ideias nas estrofes assemelha-se à estruturação em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho, empreendendo um exercício de engenho similar ao da poesia camoniana.
- () O uso de figuras de linguagem como a antítese e o paradoxo em mais de uma estrofe do poema é compatível com uma feição estilística própria do Maneirismo, tendência da qual Camões é um poeta representativo.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) F – F – V.
- b) F – V – V.
- c) V – V – F.
- d) V – F – V.

Para responder às questões 8 e 9, leia os textos a seguir:

Texto 1

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assim crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim?

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. Trova. In: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

Texto 2

Minha senhora de mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito

HORTA, Maria Teresa. **Cem poemas (antologia pessoal): 22 inéditos.**
Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

8. Em *Minha senhora de mim*, Maria Teresa Horta efetua uma releitura da tradição medieval portuguesa, dialogando diretamente com o poema de Francisco de Sá de Miranda, em cuja elaboração ainda se percebem elementos que antecedem as tendências estéticas do século XVI.

Sobre a relação temática entre os textos, considere as seguintes afirmações:

- I. O desacordo interior se mantém como cerne dos dois poemas, mas assume nuances diferentes: enquanto no texto 1, o conflito é representado de modo mais geral - e, portanto, pretensamente universalizante -, no texto 2, a indicação dos aspectos a que se associa a tensão o torna mais particular.
- II. A situação exposta nos dois poemas mostra-se, ao mesmo tempo, pessoal e social, representando a condição dual inerente ao ser humano – dividido entre aparência e essência, entre corpo material e alma –, para metaforizar o embate de formas antitéticas de se conceber a existência.
- III. O sujeito poético de cada texto adota atitude equivalente em face da contenda interna, considerando-a danosa a seu equilíbrio emocional por não encontrar meios para atenuá-la ou solucioná-la, dada a impossibilidade de esquivar-se de um enfrentamento direto ou de negar o que o aflige.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) I, apenas.
- b) I e II, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

9. Com base no que expõe Norma Goldstein (2006), uma análise adequada dos recursos métricos, rítmicos e rítmicos observáveis nos textos 1 e 2 está presente na seguinte afirmação:

- a) Tanto no poema de Maria Teresa Horta quanto no poema de Sá de Miranda há um ritmo afim ao do metro redondilho.
- b) Tanto no poema de Maria Teresa Horta quanto no poema de Sá de Miranda utilizam-se apenas rimas consoantes.
- c) Ambos os poemas apresentam a adoção de um esquema constante no concernente à distribuição das rimas.
- d) Ambos os poemas apresentam, no que se refere à qualidade das rimas, utilização equilibrada de pobres e ricas.

10. Leia o texto a seguir.

A contribuição típica do Romantismo para caracterização literária do escritor é o conceito de missão. Os poetas se sentiram sempre, mais numas fases que noutras, portadores de verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens: daí o furor poético, a inspiração divina, o transe, alegados como fonte de poesia. [...]

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social para outros – para todos a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

A partir do texto de Antonio Candido e das considerações de Bosi (2006) sobre a poesia romântica brasileira, o que é pertinente afirmar?

- a) Na poesia da terceira geração do Romantismo, destaca-se a missão social traduzida em versos, que clamavam tanto pela abolição quanto pela república. É essa geração que insere o negro como personagem literário, a partir da obra de Castro Alves, tendo como marco inicial o poema "Mauro, o escravo", de 1864.
- b) Bosi chama de condores os poetas que encerraram o Romantismo brasileiro com um pensamento revolucionário que ecoava nos países latino-americanos, os quais conquistavam sua independência no período. Nesse grupo estão incluídos, além de Castro Alves, os poetas Sousândrade, Varela e Pedro Luís.
- c) Com a missão de percorrer o caminho de um subjetivismo extremado, a poesia de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu oferece um rico conjunto de elementos para uma análise a partir da psicanálise, sendo essa complexidade psicológica a principal característica da segunda geração romântica.
- d) Na poesia de Gonçalves Dias, percebe-se uma missão nacionalista de fortalecimento do Brasil a partir de suas origens, mostrando que era possível unir o pensamento conservador das elites brasileiras a um indianismo sentimental, apresentando um estilo influenciado pela poesia portuguesa.

Para responder às questões de 11 a 13, leia os seguintes textos:

Texto 1

Ali começa o sertão chamado bruto.

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira.

[...]

Essa areia solta, e um tanto grossa, tem cor uniforme que reverbera com intensidade os raios do Sol, quando nela batem de chapa. Em alguns pontos é tão fofa e movediça que os animais das tropas viajeras arquejam de cansaço, ao vencerem aquele terreno incerto, que lhes foge de sob os cascos e onde se enterram até meia canela.

[...]

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravata entrança o seu tapume espinhoso.

Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incêndio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro.

TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. **Inocência**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Texto 2

Assim, de meio assombrado me fui repondo quando ouvi que indagavam:

– Então patrício? está doente?

– Obrigado! Não senhor, respondi, não é doença; é que sucedeu-me uma desgraça: perdi uma dinheirama do meu patrão...

– A la fresca!...

– É verdade... antes morresse, que isto! Que vai ele pensar agora de mim!...

– É uma dos diabos, é...; mas não se acoquine, homem!

Nisto o cusco brasino deu uns pulos ao focinho do cavalo, como querendo lambê-lo, e logo correu para a estrada, aos latidos. E olhava-me, e vinha e ia, e tornava a latir...

Ah!... E num repente lembrei-me bem de tudo.

Parecia que estava vendo o lugar da sesteada, o banho, a arrumação das roupas nuns galhos de sarandi, e, em cima de uma pedra, a guaiaca e por cima dela o cinto das armas, e

até uma ponta de cigarro de que tirei uma última tragada, antes de entrar na água, e que deixei espetada num espinho, ainda fumegando, soltando uma fitinha de fumaça azul, que subia, fininha e direita, no ar sem vento...; tudo, vi tudo.

Estava lá, na beirada do passo, a guaiaca. E o remédio era um só: tocar a meia rédea, antes que outros andantes passassem.

[...]

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

Texto 3

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.

Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. – “Ninguém entende muita coisa que ela fala...”- dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: - “Ele xurugou?” – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: - “Tatu não vê a lua...”- ela falasse. [...]

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

11. Os excertos acima pertencem a obras representativas de diferentes manifestações do regionalismo.

Com base nas ponderações de Bosi (2006) sobre essa vertente da literatura brasileira, em qual afirmativa é estabelecida uma relação adequada entre as produções citadas, suas características regionalistas e seu contexto de produção?

- As obras *Contos gauchescos* e *Primeiras Estórias* têm em comum, além do regionalismo, o fato de constituírem um importante inventário linguístico dos modos de expressão do gaúcho e do sertanejo, respectivamente, construído a partir da pesquisa e vivência de seus autores.
- Ao referir-se ao regionalismo da obra do Visconde de Taunay, *Inocência*, o escritor Monteiro Lobato fez duras críticas aos clichês utilizados na descrição da paisagem, afirmando que nessa obra havia uma falsificação do interior brasileiro.
- Simões Lopes integra em *Contos Gauchescos* a paisagem e o homem gaúcho, ressaltando traços específicos da cultura do Rio Grande do Sul e fazendo com que a obra se destaque na ficção regionalista produzida no período anterior ao Modernismo.
- Como prosa regionalista, as três obras guardam em comum o compromisso de apresentar um retrato fidedigno do interior do Brasil, constituindo meio para análise da paisagem e da vida dos tipos humanos que vivem distantes dos grandes centros.

12. Inocência integra um conjunto de obras produzidas no período do Romantismo.

Sobre a ficção romântica brasileira, é **INCORRETO** afirmar que

- a) os autores Bernardo Guimarães, Alfredo d'Escagnolle Taunay, Manuel Antonio de Almeida e Franklin Távora, além de José de Alencar, também escreveram obras regionalistas no Romantismo brasileiro.
- b) os romances românticos brasileiros se dirigiam a um público muito restrito que buscava entretenimento aos moldes dos folhetins franceses. Por isso, autores como Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães adicionaram a paisagem e o meio nacional aos esquemas de surpresas e finais felizes do modelo europeu.
- c) José de Alencar foi o maior autor do período, escrevendo vinte e um romances entre indianistas, históricos, regionalistas e urbanos. Em suas obras, tanto idealizou heróis nas florestas e no interior do Brasil, quanto compôs a vida de moças e rapazes na corte brasileira.
- d) José de Alencar, em sua obra *Senhora*, une a pureza do amor romântico e o retrato do luxo da alta burguesia da corte do Rio de Janeiro. As minuciosas descrições da riqueza de Aurélia atuam também para destacar os protagonistas dentro de uma sociedade que valorizava o dinheiro.

13. A partir da análise de Bosi (2006) sobre a obra de Guimarães Rosa, considere as seguintes afirmativas:

- I. A escrita de Guimarães Rosa aboliu as fronteiras entre o texto narrativo e o lírico. Grande Sertão: Veredas e as novelas de Corpo de Baile, por exemplo, além de incluir recursos da expressão poética, revitalizam-nos na construção narrativa.
- II. Sobre os contos da obra *Primeiras Estórias*, observa-se que, em *A menina de lá*, ao qual pertence o fragmento do texto 3, há um apelo ao lúdico e ao mágico, enquanto, em *O Burrinho Pedrês*, o autor desenvolve uma espécie de mimetismo entre o culto e o folclórico.
- III. A obra de Guimarães Rosa configura-se como um desafio à forma convencional de construção narrativa, pois seus processos mais frequentes pertencem aos domínios do poético e do mítico.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) I e II, apenas.
- b) I e III, apenas.
- c) III, apenas.
- d) I, II e III.

Analise os poemas abaixo para responder às questões 14 e 15:

Poema 1

O laço de fita

Não sabes, criança? 'Stou louco de amores...

Prendi meus afetos, formosa Pepita.

Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!

Não rias, prendi-me

Num laço de fita.

Na selva sombria de tuas madeixas,

Nos negros cabelos da moça bonita,
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,
Formoso enroscava-se
O laço de fita.

Meu ser, que voava nas luzes da festa,
Qual pássaro bravo, que os ares agita,
Eu vi de repente cativo, submisso
Rolar prisioneiro
Num laço de fita.

E agora enleada na tênue cadeia
Debalde minh'alma se embate, se irrita...
O braço, que rompe cadeias de ferro,
Não quebra teus elos,
Ó laço de fita!

Meu Deus! As falenas têm asas de opala,
Os astros se libram na plaga infinita.
Os anjos repousam nas penas brilhantes...
Mas tu... tens por asas
Um laço de fita.

Há pouco voavas na célere valsa,
Na valsa que anseia, que estua e palpita.
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...
Beijava-te apenas...
Teu laço de fita.

Mas ai! findo o baile, despindo os adornos
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,
Talvez da cadeia libertes as tranças
Mas eu... fico preso
No laço de fita.

Pois bem! Quando um dia na sombra do vale
Abrirem-me a cova... formosa Pepital
Ao menos arranca meus louros da frente,
E dá-me por c'roa...
Teu laço de fita.

ALVES, Castro. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Poema 2

objeto
do meu mais desesperado desejo
não seja aquilo
por quem ardo e não vejo

seja a estrela que me beija
oriente que me reja
azul amor beleza

faça qualquer coisa
mas pelo amor de deus
ou de nós dois
seja

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

14. A partir da leitura dos poemas de Castro Alves e Paulo Leminski e com base na obra de Alfredo Bosi (2006), analise as afirmativas a seguir:

- I. Em ambos os textos, a temática é o desejo: enquanto no poema de Castro Alves o laço de fita repetido em todas as estrofes simboliza o desejo pela moça que dança no baile; no poema de Leminski, a própria mulher é o objeto de desejo do poeta.
- II. A poesia lírica de Castro Alves, à qual pertence o poema O laço de fita, é caracterizada pela forma franca e sem culpa de expressar o desejo e os encantos da mulher amada.
- III. A obra de Paulo Leminski pertence a um momento de renovação da poesia brasileira da década de 1970 em que ressurgem o discurso poético e o verso – livre ou metrificado – e se retoma a fala autobiográfica como expressão do desejo e da memória.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) I, apenas.
- b) I e II, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

15. Leia o texto a seguir, completando as lacunas.

No que diz respeito à metrficação dos poemas, conforme Norma Goldstein (2006), o poema 1 apresenta simetria, sendo estruturado em oito estrofes de cinco versos, em que os três primeiros são _____, e os dois últimos são uma _____. No poema 2, os versos apresentam métrica _____.

As palavras que preenchem, correta e respectivamente, as lacunas do texto acima são:

- a) alexandrinos – redondilha menor – regular.
- b) alexandrinos – redondilha maior – regular.
- c) endecassílabos – redondilha menor – irregular.
- d) endecassílabos – redondilha maior – irregular.

Para responder às questões 16 e 17, leia o excerto abaixo:

— Se não, vejam vossas senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade!

E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipoias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos de praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfasiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o Jornal das pequenas novidades [...].

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

16. No excerto acima, retirado de *O crime do padre Amaro*, a fala veiculada antes do comentário do narrador indica uma

- a) observação cínica do padre Natário.
- b) avaliação ingênua do beato Libaninho.
- c) asserção otimista do cônego Dias.
- d) visão alienante do conde de Ribamar.

17. No que se refere aos recursos estilísticos que Saraiva e Lopes (2004) reconhecem na prosa de Eça de Queirós, observa-se no excerto o emprego de

- a) hipálage.
- b) ironia.
- c) metonímia.
- d) sinestesia.

18. Bosi (2006), ao analisar a obra realista do escritor Machado de Assis, estabelece uma linha temporal que discute aspectos importantes dos romances e contos.

Com base nisso, analise as seguintes afirmativas:

- I. Machado promove, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que Bosi chama de um processo de inversão parodística dos códigos tradicionais que o Romantismo fizera circular.
- II. Em *Quincas Borba*, o autor recorre à narração em terceira pessoa para relatar de forma mais objetiva “o nascimento, a paixão e a morte de um provinciano ingênuo”.
- III. Em *Dom Casmurro*, o autor retoma o estilo de memórias, quase póstumas no caso de Bentinho, que se propõe a “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”.
- IV. A prosa realista de Machado de Assis está marcada por uma série de contos memoráveis como *A causa secreta*, *Entre Santos*, *Missa do Galo*, que se destacam pelo desenho psicológico das personagens.

Estão corretas as afirmativas

- a) I, II e III, apenas.
- b) I, III e IV, apenas.
- c) II, III e IV, apenas.
- d) I, II, III e IV.

Para responder às questões 19 e 20, leia o excerto abaixo:

13 de Novembro

Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...

Uma vila encardida — ruas desertas — pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva — o castelo — restos intactos de muralha que não têm serventia: uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. Só uma figueira brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida. A torre — a porta da Sé com os santos nos seus nichos — a praça com árvores raquíticas e um coreto de zinco. Sobre isto um tom denegrado e uniforme: a humidade entranhou-se na pedra, o sol entranhou-se na humidade. Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo. Vi, não sei onde, num jardim abandonado — inverno e folhas secas — entre buxos do tamanho de árvores, estátuas de granito a que o tempo corroera as feições. Puíra-as e a expressão não era grotesca mas dolorosa. Sentia-se um esforço enorme para se arrancarem à pedra. Na realidade isto é como Pompeia um vasto sepulcro: aqui se enterraram todos os nossos sonhos... Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar.

Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. São Paulo: Carambaia, 2017.

19. O excerto acima pertence ao primeiro capítulo de *Húmus*, obra publicada em 1917 e considerada a produção mais relevante de Raul Brandão.

Sobre o texto e seu contexto de produção, abordados por Saraiva e Lopes (2004), considere as seguintes afirmações:

- I. A opção pelo diário, conforme evidencia a indicação da data na abertura do excerto, favorece a utilização de um tom confessional e a manifestação de um pendor memorialista, traços que permitem a vinculação dessa obra ao movimento saudosista, cuja inspiração decorre das composições de Teixeira de Pascoaes.
- II. A natureza sensorial dos elementos utilizados para figurar a degradação e a banalidade do ambiente permite aproximar o procedimento à torturada estilística impressionista de Fialho de Almeida, a quem Raul Brandão reconhecerá como seu precursor.
- III. Ao estabelecer uma relação de similaridade entre as estátuas disformes do jardim e os sepultados pelo desastre de Pompeia, para, em seguida, associar esse “invólucro de pedra” às “capas de vulgaridade” que aniquilam a possibilidade do sonho, o narrador antecipa a situação de abatimento existencial das personagens ligadas à vila.

Estão corretas as afirmativas

- a) I e II, apenas.
- b) I e III, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

20. Os traços dos gêneros estão em constante transformação; portanto, no ato de leitura, nos devemos conduzir abertamente pelas mudanças e não por características fixas. Faz-se necessário atentarmos para as expectativas criadas pela própria obra.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993. p. 21.

Em *Gêneros literários*, Angélica Soares (1993) procura afastar-se de classificações fechadas – conforme explicita a passagem acima –, adotando, para isso, a proposta elaborada por Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética*. Preterindo uma compreensão substantiva das categorias de gênero, que vincularia terminantemente as produções a um ou outro rótulo, Staiger volta-se para os traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos que podem estar presentes em um texto, os quais se manifestam, muitas vezes, de maneira combinada. Essa formulação torna-se bastante útil para a análise de obras como a de Raul Brandão, que não se apresenta nos moldes tradicionais da prosa de ficção.

Qual dos aspectos abaixo corresponde a um traço lírico presente no excerto?

- a) Evolução progressiva.
- b) Predomínio da coordenação.
- c) Inalterabilidade de ânimo.
- d) Concentração no essencial.

Para responder às questões 21 e 22, leia o poema abaixo:

HÚMUS

Pátios de lajes soerguidas pelo único
esforço da erva: o castelo –
a escada, a torre, a porta,
a praça.

Tudo isto flutua debaixo
de água, debaixo de água.
– Ouves

o grito dos mortos?

A pedra abre a cauda de ouro incessante,
só a água fala nos buracos.

São palavras pronunciadas com medo de pousar,
uma tarde que viesse na ponta dos pés, o som
devagar de uma
borboleta.

– A morte não tem
só cinco letras. Como a claridade na água
para me entontecer,
a cantaria lavrada:
com um povo de estátuas em cima,
com um povo de mortos em baixo.

Primaveras extasiadas, espaços negros, flores desmedidas
– todos os dias de balde repelimos os mortos.

É preciso criar palavras, sons, palavras
vivas, obscuras, terríveis.

[...]

HELDER, Herberto. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016. p. 215-216.

21. O poema de Herberto Helder, do qual se apresenta apenas o excerto inicial, foi construído a partir de fragmentos provenientes de uma edição distinta da obra homônima de Raul Brandão (a segunda edição, não considerada como versão definitiva), resgatando tal produção após quase 50 anos de seu lançamento.

Com base no excerto, em seu diálogo com o texto-fonte e nas características da produção de Herberto Helder apontadas por Saraiva e Lopes (2004), leia as afirmações abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () Ao empreender uma operação que recombina diferentes passagens do texto-fonte, Herberto Helder adota uma postura de transgressão da linearidade do discurso. Com isso, não só se alinha à experimentação que predomina na poesia portuguesa durante a década de 1960, mas também se mostra tributário do Surrealismo, uma vez que a montagem possibilita uma liberdade metafórica própria desse movimento.
- () A rede imagética obtida pela modificação do texto-fonte altera a cena inicial, trazendo ao poema camadas de significação distintas daquelas que se manifestam na abertura da obra de Brandão. A presença, por exemplo, de metáforas associadas ao elemento aquático minimiza o abatimento associado à imagem do "invólucro de pedra", dado pertencerem ao campo semântico da fluidez.
- () A transmutação operada por Helder no nível do significante também se manifesta tematicamente: imagens ligadas à finitude são apresentadas juntamente com símbolos de fecundação e renascimento, sugerindo uma ideia de coincidência dos opostos própria do imaginário hermético-alquímico. A simetria entre o que está "em cima" e o que está "em baixo" reforça essa possibilidade interpretativa.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) F – V – V.
- b) F – F – V.
- c) V – F – V.
- d) V – V – F.

22. Avaliando o excerto do poema de Herberto Helder à luz dos fatores que Koch e Elias (2012) relacionam à coerência, é pertinente afirmar que

- a) a precariedade com a qual se articulam os enunciados construídos pela combinação de elementos retirados de outro texto é um indício de que houve falha no processo de monitoramento realizado pelo leitor interno.
- b) a seleção lexical não contribui para evidenciar qual é a focalização assumida pelo texto, uma vez que a aproximação aleatória entre campos semânticos prima mais pela confusão do que pela clareza das ideias.
- c) o reconhecimento de que a matéria do poema provém da obra de Raul Brandão é procedimento necessário para atribuição de sentido ao texto, dispensando saberes de natureza metagenérica.
- d) a opção do autor por desautomatizar o processo de leitura do texto evidencia uma atitude provocativa que estimula ainda mais uma postura ativa do leitor, potencializando a natureza interativa da produção do sentido.

23. Bosi (2006) afirma que uma leitura crítica da poesia concreta não deve se embasar em conceitos preestabelecidos. Assim, o primeiro passo seria sentir a experiência concreta, para só depois se debruçar sobre os princípios teóricos que a fundamentam. Um poema concreto seria, primeiramente, uma experiência estética que, através da inovação, buscou romper os limites entre a poesia e as demais formas de arte.

Com base nas análises do autor sobre o movimento concretista brasileiro, é correto afirmar que

- a) o marco inicial do Concretismo no Brasil é o lançamento da antologia pré-concreta Noigandres 1, em 1950, com poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, em que há poemas em verso desses autores, mas que já se mostravam diversos em relação aos poetas da geração de 45.
- b) a poesia concreta brasileira se opunha a uma vertente poética ligada ao intimismo estetizante dos anos 40 e, para isso, buscava inovação na composição do poema que se efetivava basicamente em três aspectos: semântico, morfológico e sintático; nesse último, mais marcadamente pela abolição do verso.
- c) as antologias de Noigandres números 2, 3 e 5, publicadas entre 1955 e 1958, apresentam um gradativo distanciamento entre o Concretismo e a poesia de 45, em especial pelo aprofundamento da construção teórica do movimento, visível em textos como o Plano-Piloto da Poesia Concreta, de 1958.
- d) os poetas concretos brasileiros buscaram levar ao extremo os processos criativos que marcaram o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, observando-se, nesse sentido, correspondência com a fase mais polêmica do Modernismo de 1922, em que as semelhanças com as vanguardas europeias foram mais marcantes.

24. Bosi (2006) faz uma análise sob a perspectiva de Lucien Goldmann, que propõe uma abordagem genético-estrutural do romance tendo como ponto de partida a tensão entre o escritor e a sociedade. Ao estabelecer essa tensão como dado existencial primário, Goldmann define uma “hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social”, em que o romance se funda na oposição ego e sociedade. Dessa hipótese, deriva uma classificação que estabelece a existência de romances em que o herói ou empreende uma busca por valores pessoais que vençam a hostilidade do meio em que vive, como em Dom Quixote, ou se fecha em si mesmo, como em A Educação Sentimental, de Flaubert, podendo, ainda, aprender a viver, como em Wilhelm Meister, de Goethe.

Uma revisão do esquema de Goldmann possibilita a análise do romance brasileiro moderno, após 1930, a partir da observação de um grau crescente de tensão entre o herói e o seu meio.

Sobre essa análise, é **INCORRETO** afirmar que

- a) nos romances de tensão mínima, existe o conflito como oposição verbal ou, eventualmente, sentimental. As personagens não se destacam do meio e há um empenho em manter as circunstâncias situadas e datadas, com grande importância ao espaço e ao tempo histórico ocupados pelo herói.
- b) na obra de Clarice Lispector, o herói almeja ultrapassar, pela via do mito ou da metafísica, o conflito que o constitui existencialmente, falhando no decorrer do processo, o que promove uma tensão irresoluta.
- c) nos romances de tensão crítica, o herói resiste e se opõe às pressões, tanto da paisagem quanto do meio social, como nas obras “Usina” e “Fogo Morto”, de José Lins do Rego.
- d) na obra de Lygia Fagundes Telles, percebe-se que o herói se volta para o seu íntimo e, assim, evade-se do conflito, constituindo-se narrativas em que a tensão entre herói e meio é interiorizada.

Para responder às questões 25 e 26, leia o fragmento a seguir:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do Bairro da Cuca, abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrenhados como pássaros de rio) na direcção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista datilografada cheia de emendas e de cruces a lápis tirou os óculos de ver ao perto para o examinar melhor, inclinado de banda no poleiro de fórmica, passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, muito depressa, sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não me recordo ou não me recordo nunca, ignoro se ficaram em Coruche e se ficaram onde moram, com quem moram, quantos filhos têm, se estão vivos.

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

- 25.** Das características apontadas por António José Saraiva e Óscar Lopes (2004) em relação aos romances de António Lobo Antunes, qual delas **NÃO** se torna evidente no excerto de *As naus*?
- a) Comprazimento na abjeção, situação miserável ou truculenta.
 - b) Cruzamento parodístico de figuras históricas e de retornados da descolonização.
 - c) Painel impiedoso de um mundo social degradado e sem saída.
 - d) Intersecção de lances cronologicamente diversos.
- 26.** Levando-se em conta as possibilidades de foco narrativo apresentadas por Lúcia Chiappini Moraes Leite (2002), com base na tipologia de Norman Friedman, observa-se no excerto e ao longo do romance o uso de
- a) autor onisciente intruso.
 - b) narrador protagonista.
 - c) modo dramático.
 - d) onisciência seletiva múltipla.

Para responder às questões de 27 a 32, leia o texto a seguir:

Erro de português – de onde vem essa ideia?

Marcos Bagno

1 Para se poder falar de “erro” é preciso ter um contraponto, algo para colocar
2 no outro prato da balança, ou seja, aquilo que é “certo”. Só existe “erro” quando se
3 tem o “certo” à espreita por trás do espelho. No nosso caso, o “certo” é o modelo
4 de língua que vem descrito e prescrito nas obras chamadas **gramáticas**
5 **normativas**, um modelo de língua que designamos como norma-padrão (que não
6 deve ser confundida com “**norma culta**”, mas vamos falar disso outro dia).

7 A **norma-padrão** que ainda é objeto de descrição e prescrição das
8 gramáticas normativas do português começou a ser codificada em meados do
9 século 19 e se firmou nos finais do mesmo século. O início e a metade do século 19
10 foram dominados pela ideologia que passou à história com o nome de Romantismo,
11 um movimento literário, musical, mas também filosófico e político. É por isso que,
12 por exemplo, na conhecida gramática assinada pelo brasileiro Celso Cunha e pelo
13 português Luís Felipe Lindley Cintra (Gramática do português contemporâneo,
14 1985), eles escrevem que vão trabalhar com “a língua como a têm utilizado os
15 escritores portugueses, brasileiros e africanos do Romantismo para cá” — ou seja,
16 língua apenas escrita (nada de estudar a fala), e escrita só por um grupo seletivo de
17 falantes.

18 Desse modo, a **norma-padrão** é uma entidade linguística congelada no
19 tempo, no espaço e na hierarquia social: fora dela ficaram usos linguísticos
20 anteriores ao século 19 e, claro, também posteriores a ele. Estão aí, portanto, duas
21 das três chaves que nos permitem interpretar a noção de “erro” na língua. Vamos
22 ver.

23 Uma primeira explicação para a ideia de “erro” se acha numa **reação à**
24 **mudança linguística**. Apesar das tentativas e dos esforços dos gramáticos
25 normativos, a língua está sempre em processo de transformação, e isso é
26 inevitável, é da própria natureza das línguas: uma língua, enquanto tiver falantes
27 que a mantenham viva, está sempre mudando (basta comparar a fala, por
28 exemplo, de três gerações de uma mesma família: as transformações saltam aos
29 olhos... ou melhor, aos ouvidos).

30 Um fenômeno de mudança ocorrido no português brasileiro, por exemplo, foi
31 a total **reorganização do quadro de pronomes pessoais**, especialmente os da
32 2ª pessoa. Enquanto em Portugal **tu** e **você** têm empregos muito bem delimitados
33 pelas regras de interação social (mais intimidade e menos intimidade,
34 respectivamente) e, por isso, constituem universos de tratamento que nunca se
35 cruzam, no Brasil, como bem sabemos, **você** se tornou a forma de tratamento
36 “neutra”, geral, ocupando o terreno de uso de **tu**, que acabou se restringindo a
37 variedades geográficas e/ou sociais específicas. Assim, onde se usa **tu** também se
38 usa **você**: não existe área exclusiva de **tu** no Brasil (e na maioria dos lugares onde
39 se usa **tu**, as formas verbais são as da 3ª pessoa: tu vai, tu foi, tu quer). Mas a
40 recíproca não é verdadeira: em muitos lugares (de fato, na maioria do país) só se
41 emprega **você** (por exemplo, no estado de São Paulo, o mais populoso do país, e
42 também em Minas Gerais, o segundo mais populoso). Com a diluição do tratamento
43 formal no informal, as formas oblíquas de **tu** passaram a ser empregadas em
44 correferência com **você**: “Eu te vi ontem na rua, te chamei, mas você não me

45 ouviu” (o que é impossível em Portugal). Como esse uso não está previsto na
46 **norma-padrão** (até porque, em grande medida, ela se baseia nas variedades de
47 prestígio do português europeu), ele é tido como “erro” e rotulado de “mistura de
48 tratamento”. No entanto, é simplesmente uma mudança ocorrida no **português**
49 **brasileiro** e já muito bem enraizada nos nossos usos linguísticos, seja qual for a
50 classe social: querer extirpar esse uso é tão inútil quanto enxugar gelo.

51 Uma segunda explicação para a noção de “erro” é, como vimos, uma **reação**
52 **a fenômenos de conservação** de usos linguísticos mais antigos, anteriores à
53 fixação da norma-padrão. Um bom exemplo é o emprego de **ele** (e flexões) como
54 objeto direto: “A Helena não quis ficar sozinha em casa, por isso eu trouxe ela
55 comigo”. Nada mais natural, espontâneo e corriqueiro na fala das brasileiras e dos
56 brasileiros de todas as camadas sociais e nível de escolaridade. Esse uso está muito
57 bem documentado em fases antigas da língua, na prosa e na poesia: “Rogando-lhe
58 el-Rei por suas cartas ao cardeal, que absolvesse ele e seu reino d’algum caso
59 d’excomunhão ou interdito” (século 14). Como esse uso desapareceu no português
60 europeu (mas se conservou no português brasileiro e africano), é considerado
61 “errado” pela norma-padrão.

62 A terceira explicação para a ideia de “erro” é de natureza sociocultural. Num
63 país classificado entre os mais desiguais do planeta, com indicadores sociais
64 estereotipados, a fala das pessoas mais pobres e sem acesso à escolaridade plena
65 (por meio da qual se tem acesso aos modos de falar prestigiados e às regras da
66 norma-padrão) é incontornavelmente considerada repleta de “erros”. Desse modo,
67 as inovações que verificamos nas variedades menos prestigiadas (como, por
68 exemplo, pronúncias do tipo “trabai”, “abeia”, “cuié”) estão sujeitas a pesado
69 estigma social (embora seja uma mudança ocorrida em outras línguas, como o
70 francês e o espanhol, nas quais não sofre nenhum tipo de censura). E, claro, isso
71 também se dá com usos que refletem uma conservação de fases mais antigas da
72 língua: formas como *fruita*, *oitubro* e *luita* estão muito bem documentadas em
73 textos antigos (inclusive em *Os Lusíadas*, publicado em 1572), e o mesmo vale
74 para entonce, somana, menhá, depois, inté, preguntar entre tantas outras.

75 Assim, as formas inovadoras e conservadoras presentes na fala urbana de
76 pessoas mais letradas e de classe média e alta (e, em sua maioria, brancas),
77 embora consideradas como “erros a evitar”, são toleradas nos usos menos formais
78 sob a famosa alegação de que “pode até estar errado, mas todo mundo já fala
79 assim”. No entanto, quando se trata de inovações e conservações presentes nas
80 variedades linguísticas de pessoas da zona rural ou urbana pobres, com baixo nível
81 de renda e pouca escolarização (e, em sua maioria, não brancas), nenhuma
82 condescendência é permitida: é “erro”, pronto e acabou. **Preconceito linguístico**
83 e **racismo linguístico** andam sempre de mãos dadas.

84 A conclusão é que existem “erros” mais “errados” do que outros. E isso, num
85 país cruel e violento como o Brasil, nada tem a ver com a língua em si, porque a
86 noção de “erro” vai muito além da língua: é a pessoa, no lugar que ela ocupa na
87 hierarquia social, que é acusada de falar “errado”. E a violência maior é exigir que
88 ela fale “certo” sem que o Estado lhe forneça as condições mínimas de acesso à
89 educação, à leitura, à escrita e à cidadania plenas.

Disponível em: <<https://www.parabolablog.com.br/index.php/blogs/erro-de-portugues-de-onde-vem-essa-ideia>> Acesso em: 26 dez. 2020. Grifos do autor.

27. Bagno afirma em seu texto que “a língua está sempre em processo de transformação, e isso é inevitável, é da própria natureza das línguas: uma língua, enquanto tiver falantes que a mantenham viva, está sempre mudando” (linhas 25-27). Na bibliografia indicada, observamos diferentes concepções de língua que levam em conta ou não a variação linguística.

Sobre esse tema, analise as afirmativas:

- I. Cegalla (2008) reconhece que os sistemas linguísticos são mutáveis, sujeitos à ação da passagem do tempo e ao uso em diferentes espaços geográficos. Assim, define que a gramática normativa traga a língua conforme seja falada em determinado momento evolutivo.
- II. Para Marcuschi (2012), a língua é uma prática sociointerativa, histórica e cognitivamente embasada. Tal perspectiva não ignora que a língua seja um sistema simbólico e a entende como uma atividade de interação social que acontece em contextos comunicativos historicamente situados.
- III. Marcuschi (2012) afirma que, para o ensino de língua portuguesa em uma perspectiva atual, é preciso entender que a língua é variada e variável, prevendo que há heterogeneidade na comunidade linguística, nos estilos e registros de uma língua e no próprio sistema linguístico.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) I, apenas.
- b) I e III, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

28. No artigo, Bagno critica a norma padrão, por não ser atualizada e condenar certas formas de uso e expressões linguísticas correntes em nossa sociedade. Além disso, apresenta diferentes modos de entender o conceito de erro no português brasileiro, fornecendo importante material para reflexão de professores de língua materna. Tais discussões sobre o conceito do erro de português permeiam diferentes obras, que o analisam tanto do ponto de vista linguístico quanto do pedagógico.

A partir dessas reflexões e de acordo com alguns autores, analise as afirmativas abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () Othon Garcia (2006) indica que, ao preocupar-se somente com aspectos de correção gramatical no ensino da língua, deixa-se de lado importantes aspectos de construção textual que instrumentalizam os jovens a pensarem com clareza e objetividade, expressando-se, assim, de forma mais eficaz.
- () Celso Cunha e Lindley Cintra (2006) afirmam que, assim como o comportamento social é regulado por normas, os usos linguísticos também o são, embora de forma mais complexa e coercitiva. Sendo assim, o uso correto do idioma deve acompanhar as exigências da comunidade linguística a que pertence o indivíduo.
- () Othon Garcia (2006) associa a inteligibilidade de um enunciado exclusivamente à construção gramatical correta segundo a norma. Para o autor, a não observância da gramaticalidade resulta em enunciados que dificilmente seriam compreendidos fora do seu contexto, prejudicando a autossuficiência da comunicação escrita.
- () Magda Soares (2010) menciona que o fracasso da escola brasileira na alfabetização de crianças das camadas populares deve-se, também, ao fato de que a escola desconsiderou durante décadas as variedades linguísticas dessa população, tratando-as como erro e não as incorporando ao processo de alfabetização.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) F – F - V – F.
- b) V – V- F – V.
- c) F – V – F – V.
- d) V – V – F- F.

29. Em Para entender o texto: leitura e redação, José Luiz Fiorin e Francisco Platão Savioli (2010) exploram as informações implícitas que se depreendem de um texto, distinguindo-as em pressupostos e subentendidos.

Das análises abaixo, qual estabelece uma relação adequada entre a sentença retirada do texto de Bagno, a informação implícita veiculada e a classificação proposta por Fiorin e Savioli?

- a) Em “A norma-padrão que ainda é objeto de descrição e prescrição das gramáticas normativas do português começou a ser codificada em meados do século 19 e se firmou nos finais do mesmo século.” (linhas 7-9), pressupõe-se que a norma-padrão se estabelece por meio de um processo de codificação.
- b) Em “Desse modo, a norma-padrão é uma entidade linguística congelada no tempo, no espaço e na hierarquia social: fora dela ficaram usos linguísticos anteriores ao século 19 e, claro, também posteriores a ele.” (linhas 18-20), pressupõe-se que a rigidez da gramática inviabiliza a normatização de variantes de prestígio contemporâneas.
- c) Em “[...] no Brasil, como bem sabemos, **você** se tornou a forma de tratamento ‘neutra’, geral, ocupando o terreno de uso de **tu**, que acabou se restringindo a variedades geográficas e/ou sociais específicas.” (linhas 35-37), subentende-se que “tu” correspondia a uma forma de tratamento utilizada massivamente no território brasileiro.
- d) Em “E a violência maior é exigir que ela fale ‘certo’ sem que o Estado lhe forneça as condições mínimas de acesso à educação, à leitura, à escrita e à cidadania plenas.” (linhas 87-89), subentende-se que seria ético o Estado exigir o amplo uso da norma-padrão caso fornecesse meios para o aprimoramento dos saberes linguísticos.

30. À semelhança do exemplo utilizado por Marcos Bagno para ilustrar o fenômeno da mudança linguística, a regência verbal também se altera com o tempo, haja vista os falantes passarem a empregar os verbos de maneira nova, seja por atribuir a eles outros sentidos, seja por estabelecer paralelismos com verbos de significado semelhante. Na contramão do que defende o linguista, as gramáticas continuam apresentando listas que prescrevem o uso convencionalizado como correto, contemplando algumas variantes apenas quando incorporadas por produções literárias, conforme ocorre na Gramática do português contemporâneo, de Celso Cunha e de Lindley Cintra (2016).

Das sentenças apresentadas abaixo, a que contém um caso de mudança atinente à regência verbal registrado por Cunha e Cintra é:

- a) Esqueceu-se que deveria ir à repartição resolver pendências.
- b) Sua viagem implicou em prejuízos econômicos para a família.
- c) Prefiro mais ir a lugar popular do que a restaurante sofisticado.
- d) O apagão no Amapá acarretou em três semanas de prejuízo.

31. Dentre os fenômenos linguísticos que têm servido como instrumento sociocultural de separação entre usos corretos e errôneos, a concordância é certamente um dos que mais se presta a essa distinção estigmatizante, pois parece suscitar uma postura indulgente com formas inovadoras presentes na fala urbana de pessoas mais letradas, mas desqualificadora quando as inovações provêm de extratos sociais menos favorecidos econômica e culturalmente. O grande quantitativo de casos particulares ou de exceções à regra geral, presentes em manuais de ensino da língua portuguesa, evidencia a gramaticalização de variantes que passaram, com o tempo, a ser acolhidas pela tradição normativa.

Levando em consideração os fatos linguísticos inventariados por Cunha e Cintra (2016), em relação ao fenômeno da concordância verbal, leia as afirmações abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () O emprego do pronome relativo quem como sujeito faz com que o verbo se flexione normalmente na terceira pessoa do singular. Porém, não é incomum, de acordo com Cunha e Cintra, escritores consagrados, em consonância com o uso preferencial da linguagem popular, concordarem o verbo com o pronome pessoal que antecede o relativo, pondo em relevo o sujeito efetivo da ação expressa.
- () O verbo ser, em alguns casos, concorda com o predicativo expresso por substantivo no plural quando pronomes como isto, isso, aquilo ou tudo desempenham a função de sujeito da oração. Não obstante tal convenção, Cunha e Cintra reconhecem não ser raro aparecer o verbo no singular, em conformidade com o pronome demonstrativo ou com o indefinido, realçando-se o conjunto, e não os elementos que o compõem.
- () Se o sintagma nominal do sujeito é quantificado com expressão de porcentagem, o verbo flexiona-se, em regra, na terceira pessoa do plural caso esse percentual seja maior do que 1%. Contudo, Cunha e Cintra observam que, em registros menos monitorados, o verbo pode ficar na terceira pessoa do singular caso o número percentual venha acompanhado por adjunto adnominal cujo núcleo esteja no singular.
- () Quando o sujeito composto encontra-se após o verbo, admite-se flexão no singular, concordando com o substantivo mais próximo. Em simetria a essa possibilidade, Cunha e Cintra constataam que, na linguagem coloquial, o verbo também tem se flexionado no singular ao anteceder sujeito simples com núcleo no plural, uma vez que o sintagma nominal deixa de ser percebido como sujeito por ocupar a posição sintática de objeto.
- () Prescreve-se, como regra geral, uma flexão hierarquizada quando o sujeito composto é constituído por diferentes pessoas verbais: a primeira prepondera sobre a segunda e a terceira; a segunda pessoa prepondera sobre a terceira. Todavia, Cunha e Cintra admitem que, na linguagem corrente do Brasil, pode-se encontrar o verbo conjugado na terceira pessoa do plural, apesar da presença de termo indicador de segunda pessoa.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) V – F – V – F – V.
- b) V – V – F – F – V.
- c) F – V – V – V – F.
- d) F – F – V – V – F.

32. Observe o excerto a seguir:

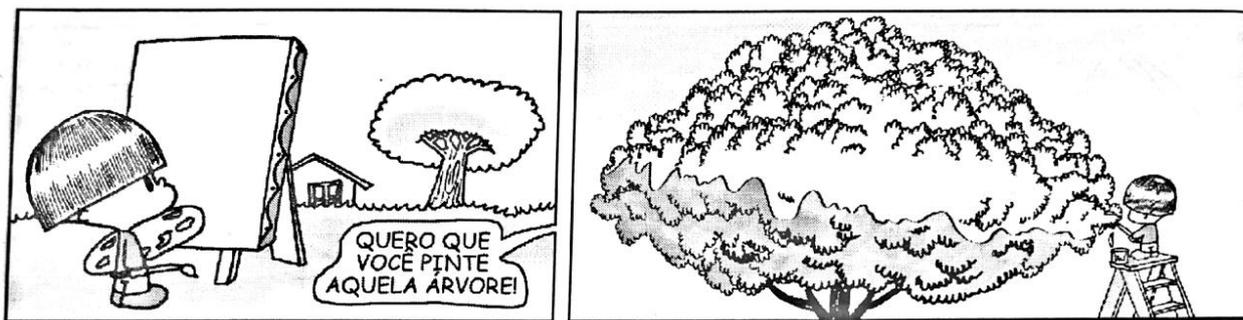
“Num país classificado entre os mais desiguais do planeta, com indicadores sociais estarrecedores, a fala das pessoas mais pobres e sem acesso à escolaridade plena (por meio da qual se tem acesso aos modos de falar prestigiados e às regras da norma-padrão) é incontornavelmente considerada repleta de ‘erros’.” (linhas 62-66).

Na sentença entre parênteses, Marcos Bagno faz uso de uma oração adjetiva em que o emprego de preposição antes do pronome relativo está em conformidade com papel desempenhado pelo termo retomado no processo de encaixamento próprio desse tipo de subordinação.

Em qual sentença (frase) abaixo, o uso da preposição também se adequa ao contexto, seguindo a prescrição normativa?

- A gramática normativa prescreve usos em cuja manifestação associa-se o campo das produções literárias.
- O texto de Marcos Bagno defende uma tese com cujos preceitos a perspectiva variacionista não se contrapõe.
- A distinção entre “certo” e “errado” é um procedimento de cuja existência resultam estigmas a usos menos prestigiados.
- Marcos Bagno é um pesquisador por cuja obra não se descarta a assumir uma visão subsidiada pelas contribuições da Sociolinguística.

33. Observe a tirinha a seguir:



MACEDO, André. **Curtas e grossas do Betinho e do Libório n. 8**. Pelotas: UFPEL, 2004.

Na tirinha, o personagem Betinho faz o entendimento da expressão “pinte aquela árvore” de forma literal. Marcuschi (2012) analisa o papel do sentido literal no processo de compreensão textual com base nos estudos de Ariel.

A partir dessas ponderações, afirma-se que o

- sentido literal corresponde ao sentido dicionarizado das palavras e expressões que compõem o texto, opondo-se diretamente ao sentido figurado ou sentido não literal.
- sentido literal como sentido mínimo pode ser identificado nos aspectos linguísticos, psicolinguísticos e interacionais.
- processamento do sentido literal é inferencial e automático e requer um suporte contextual.
- processamento do sentido literal e do não literal, segundo diversos autores, dentre os quais linguistas e psicolinguistas, ocorre de forma significativamente diferente.

34. Levando em conta o trabalho com compreensão de textos na sala de aula de língua portuguesa proposto por Marcuschi (2012), analise as afirmativas abaixo:

- I. A compreensão do texto é vista como resultado final dos processos estratégico, interativo e inferencial realizados pelo aluno a partir da leitura do texto.
- II. A análise das atividades de compreensão textual apresenta três aspectos importantes: a concepção de língua que se adota, a noção de texto e de seu funcionamento, além da noção de inferência.
- III. A inferência é resultado de uma compreensão específica regrada a partir da articulação entre elementos cotextuais, contextuais e cognitivos.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) II, apenas.
- b) I e III, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

35. Tendo por base os postulados de Marcuschi (2012) e Koch (2008) a respeito da coesão textual, é adequado afirmar que

- a) a coesão não é condição necessária para que um texto seja um texto; no entanto, o uso de elementos coesivos dá ao conjunto textual legibilidade, evidenciando os tipos de relações entre os elementos linguísticos que o compõem.
- b) os mecanismos de coesão, para muitos pesquisadores da linguística textual, constituem uma espécie de gramática do texto, sendo possível aplicar a ele as noções usadas para análise da frase.
- c) a coesão é um fenômeno da superfície do texto, que se divide basicamente em referencial, ocorrida no campo semântico, e sequencial, realizada por elementos conectivos.
- d) a substituição e a referência são mecanismos de coesão textual que se assemelham e nos quais se observa uma identidade entre os termos que se relacionam no texto.

36. De acordo com as proposições teóricas de Bakhtin (2011) sobre gênero discursivo, enunciação e relação entre sujeito-linguagem como um fenômeno social, histórico e dinâmico, analise as afirmativas abaixo:

- I. Conforme Bakhtin, os significados são entendidos de acordo com o contexto de elaboração da obra, a situação de produção e os objetivos do autor, além de levar em conta, também, os novos leitores e o momento em que a obra é lida e ressignificada.
- II. A partir da premissa de que as esferas da atividade humana possibilitam o surgimento de diferentes gêneros textuais e, conseqüentemente, os enunciados, o autor indica que três elementos genéricos se unem na realização dos enunciados: o estilo, o conteúdo temático e a estrutura composicional.
- III. Em decorrência das teorias bakhtinianas, entende-se a leitura como réplica ativa, uma vez que se relaciona o texto tanto com discursos anteriores a ele, emaranhados nele e posteriores a ele, quanto com infinitas possibilidades de réplica que geram novos discursos/textos.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

- a) II, apenas.
- b) I e III, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.

- 37.** Sobre os conceitos de letramento e multiletramentos no ensino de língua, a partir de Roxane Rojo (2012) e Magda Soares (2010), é correto afirmar que
- o final dos anos 1980 é definido como o momento em que houve a necessidade de reconhecer e conceituar práticas sociais de leitura e escrita mais complexas que aquelas resultantes da aprendizagem do sistema de escrita. Nesse momento, surgiu o conceito de letramento no Brasil, literacia em Portugal, *illettrisme* na França e *literacy* nos países de língua inglesa.
 - o conceito de multiletramentos é uma evolução do conceito de letramento, pois reafirma a variedade e a multiplicidade das práticas letradas em uso na sociedade e acrescenta a multiplicidade e a complexidade dos meios de circulação de diferentes gêneros textuais através das novas tecnologias de informação e comunicação.
 - o conceito de multiletramentos aponta para dois tipos de multiplicidades presentes na sociedade contemporânea: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade de linguagens que atuam na constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e se comunica.
 - o surgimento do termo letramento e sua relação com o ensino de língua no Brasil e nos demais países se dá de forma semelhante: a discussão do termo letramento surge sempre atrelada ao conceito de alfabetização, o que acaba por levar a uma fusão dos dois processos.
- 38.** Na segunda parte de Produção textual, análise de gêneros e compreensão, Marchuschi (2012) resgata o método das sequências didáticas formulado por Dolz e Schneuwly. O trabalho com sequências didáticas, na leitura e produção de gêneros textuais, permite que os alunos compreendam o gênero estudado, apropriem-se dele, reconstruam-no e, por fim, criem sua própria versão.

Relacione as colunas abaixo, associando cada procedimento de uma sequência didática à sua respectiva finalidade.

Coluna 1

- Apresentação da situação
- Produção inicial
- Módulos de ensino
- Produção final

Coluna 2

- () dar conta dos problemas, seguindo uma sequência que vai do mais complexo ao mais simples, para voltar à produção textual.
- () conhecer o potencial de escrita dos alunos sobre o gênero estudado.
- () produzir o texto no gênero estudado durante o processo.
- () estudar o contexto de produção do gênero abordado e suas características.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- 3 – 2 – 4 – 1
- 1 – 4 – 2 – 3
- 2 – 3 – 1 – 4
- 4 – 1 – 3 – 2

39. Levando em consideração o trabalho com gêneros textuais na sala de aula de língua portuguesa apontado por Marcuschi (2012), leia as afirmações abaixo e marque V, para as verdadeiras, e F, para as falsas.

- () O estudo dos gêneros textuais deve incluir a análise do texto e do discurso, a visão de sociedade, a descrição da língua e o seu uso no cotidiano nas mais diversas formas.
- () Os livros didáticos tratam a atividade de compreensão como cópia dos textos apresentados, considerando-os mera soma de informações.
- () Embora os gêneros textuais se constituam como atividades sociais, passíveis de ampla análise, o trabalho em sala de aula deve se ater aos aspectos estruturais, informacionais e comunicativos.
- () O uso de sequências didáticas permite criar situações com contextos que possibilitam reproduzir a circunstância concreta de produção textual, incluindo a circulação dos gêneros orais e escritos.

A sequência correta, de cima para baixo, é

- a) F – F – V – F.
- b) F – V – F – V.
- c) V – F – F – V.
- d) V – V – F – F.

40. A partir das análises trazidas por Rojo (2012), no trabalho com textos na aula de língua materna, é preciso considerar a multimodalidade, visto que certos gêneros textuais circulam cada vez mais em nossa sociedade e refletem a forma como os sujeitos que nasceram no contexto das tecnologias da informação e comunicação (TICs) interagem entre si e com o mundo.

Sobre o trabalho com textos multimodais, é adequado afirmar que

- a) ainda que os textos orais, escritos ou multimodais, produzidos em um contexto comunicativo específico sejam sempre diferentes, há características semelhantes que são determinadas pelos gêneros do discurso.
- b) na concepção de leitura dentro das TICs, os hipertextos indicam ao leitor uma ordem, por vezes hierárquica, de partes e seções a serem seguidas, possibilitando a interação com o texto, mas limitando o poder de escolha.
- c) a demanda por textos que reúnam diversas linguagens é crescente e impossível de ignorar. No entanto, devido à precária estrutura do sistema educacional brasileiro, levará tempo até que tais textos se incorporem à rotina da sala de aula.
- d) a intensa e complexa circulação de informações implica diversidade de mídias e diferentes modalidades de semioses, entrelaçadas umas às outras, mas incapazes de transformar as formas de funcionamento e configuração do discurso.

