



CPV seu pé direito também na medicina

UNICAMP – 15/Janeiro/2012

PORTUGUÊS

01. *Há notícias que são de interesse público e há notícias que são de interesse do público. Se a celebridade "x" está saindo com o ator "y", isso não tem nenhum interesse público. Mas, dependendo de quem sejam "x" e "y", é de enorme interesse do público, ou de um certo público (numeroso), pelo menos.*

As decisões do Banco Central para conter a inflação têm óbvio interesse público. Mas quase não despertam interesse, a não ser dos entendidos.

O jornalismo transita entre essas duas exigências, desafiado a atender às demandas de uma sociedade ao mesmo tempo massificada e segmentada, de um leitor que gravita cada vez mais apenas em torno de seus interesses particulares.

Fernando Barros e Silva, O jornalista e o assassino. *Folha de São Paulo* (versão on line), 18/04/2011. Acessado em 20/12/2011.

- A palavra *público* é empregada no texto ora como substantivo, ora como adjetivo. Exemplifique cada um desses empregos com passagens do próprio texto e apresente o critério que você utilizou para fazer a distinção.
- Qual é, no texto, a diferença entre o que é chamado de *interesse público* e o que é chamado de *interesse do público*?

Resolução:

- No trecho *Há notícias que são de interesse público*, *público* foi usado como adjetivo, qualificando o substantivo *interesse*. Em *há notícias que são de interesse do público*, o termo em destaque é substantivo. *Público*, além de ser acompanhado pelo artigo *o*, é núcleo do adjunto adnominal de *do público*.
- No texto, *interesse público* refere-se ao interesse de toda a população. A exemplo, a inflação é algo que interfere na vida de todos cidadãos de um país. Já *interesse do público* se vincula ao interesse de uma parcela populacional, de um segmento específico, embora possa ser numeroso. A vida de artistas pode ser alvo de curiosidade de muitas pessoas, mas não de toda população.



02. Os enunciados abaixo são parte de uma peça publicitária que anuncia um carro produzido por uma conhecida montadora de automóveis.

*UM CARRO QUE
ATÉ A ORGANIZAÇÃO
MUNDIAL DA SAÚDE
APROVARIA:
ANDA MAIS
E BEBE MENOS.
ELE CABE NA SUA VIDA. SUA VIDA CABE NELE.*

Adaptado de *Superinteressante*, jun. 2009, p. 9.

- a) A menção à Organização Mundial da Saúde na peça publicitária é justificada pela apresentação de uma das características do produto anunciado. Qual é essa característica? Explique por que o modo como a característica é apresentada sustenta a referência à Organização Mundial da Saúde.
- b) A peça publicitária apresenta duas orações com o verbo *caber*. Contraste essas orações quanto à organização sintática. Que efeito é produzido por meio delas?

Resolução:

- a) A característica do produto anunciado, vinculado à Organização Mundial da Saúde (OMS), é a de andar mais e beber menos. A peça publicitária oferece um carro econômico quanto ao consumo de combustível, ou seja, que *bebe menos*. Isso é relacionado à OMS, a qual incentiva o consumo moderado de bebidas alcoólicas. Há a referência ao rendimento do carro, pois *anda mais* (tem maior rendimento), ideia que também se vincula à OMS, a qual defende a prática de atividades físicas, como a de caminhar.
- b) As duas orações com o verbo *caber*, se comparadas, sofrem inversão sintática de modo a criar um quiasmo (inversão cruzada dos termos da oração). Na primeira construção, *ele* (o carro) cabe na vida do possível comprador (no sentido de ter preço acessível); na segunda, a vida do comprador é que cabe no carro (o que sugere que o automóvel atende às necessidades do cliente). O efeito obtido por meio desse recurso é o de reciprocidade: carro e comprador cabem um no outro; logo se cria a ideia de que o produto anunciado é um grande atrativo.

03.

TEXTO I

Entre 1995 e 2008, 12,8 milhões de pessoas saíram da condição de pobreza absoluta (rendimento médio domiciliar per capita até meio salário mínimo mensal), permitindo que a taxa nacional dessa categoria de pobreza caísse 33,6%, passando de 43,4% para 28,8%.

No caso da taxa de pobreza extrema (rendimento médio domiciliar per capita de até um quarto de salário mínimo mensal), observa-se um contingente de 13,1 milhões de brasileiros a superar essa condição, o que possibilitou reduzir em 49,8% a taxa nacional dessa categoria de pobreza, de 20,9%, em 1995, para 10,5%, em 2008.

Dimensão, evolução e projeção da pobreza por região e por estado no Brasil, *Comunicados do IPEA*, 13/07/2010, p. 3.

TEXTO II

BENETT, chargesdobennett.zip.net. Acessado em 21/10/2011.

- a) Podemos relacionar os termos miséria e pobreza, presentes no TEXTO II, a dois conceitos que são abordados no TEXTO I. Identifique esses conceitos e explique por que eles podem ser relacionados às noções de *miséria* e *pobreza*.
- b) Que crítica é apresentada no TEXTO II? Mostre como a charge constrói essa crítica.

Resolução:

- a) A noção de *pobreza* no texto II pode ser relacionada à *pobreza absoluta* no texto I; já *miséria*, no texto II, deve ser vinculada ao conceito de *pobreza extrema*, texto I. Essa relação é possível porque *miséria* denota uma condição inferior à da *pobreza*, comparação criada no texto I, o qual indica que *pobreza extrema* (*miséria*) é um rendimento médio domiciliar *per capita* menor do que o de *pobreza absoluta* (*pobreza*).
- b) O texto II critica a criação da linha que separa a *pobreza* da *miséria*. A charge indica que ambas as classificações socioeconômicas, apesar da separação, apontam para pessoas que vivem em condições de vida muito precárias. Ou seja, não há muita diferença entre quem está na faixa da *pobreza* e na da *miséria*, visto que ambas as categorias são privadas de diversos itens que garantem bem-estar social, como a falta de saneamento básico.



04. Os verbetes apresentados em (II) a seguir trazem significados possíveis para algumas palavras que ocorrem no texto intitulado *Bicho Gramático*, apresentado em (I).

I

Bicho Gramática

Vicente Matheus (1908-1997) foi um dos personagens mais controversos do futebol brasileiro. Esteve à frente do paulista Corinthians em várias ocasiões entre 1959 e 1990. Voluntarioso e falastrão, o uso que fazia da língua portuguesa nem sempre era aquele reconhecido pelos livros. Uma vez, querendo deixar bem claro que o craque do Timão não seria vendido ou emprestado para outro clube, afirmou que “o Sócrates é invendável e imprestável”. Em outro momento, exaltando a versatilidade dos atletas, criou uma pérola da linguística e da zoologia: “Jogador tem que ser completo como o pato, que é um bicho aquático e gramático”.

Adaptado de Revista de História da Biblioteca Nacional, jul. 2011, p. 85.

II

Invendável: que não se pode vender ou que não se vende com facilidade.

Imprestável: que não tem serventia; inútil.

Aquático: que vive na água ou à sua superfície.

Gramático: que ou o que apresenta melhor rendimento nas corridas em pista de grama (diz-se de cavalo).

Dicionário HOUAISS (versão digital *on line*), houaiss.uol.com.br

- Descreva o processo de formação das palavras *invendável* e *imprestável* e justifique a afirmação segundo a qual o uso que Vicente Matheus fazia da língua portuguesa *nem sempre era aquele reconhecido pelos livros*.
- Explique por que o texto destaca que Vicente Matheus *criou uma pérola da linguística e da zoologia*.

Resolução:

- A palavra *invendável* foi criada a partir do processo de derivação com a colocação de um sufixo a uma base seguido de um prefixo de negação (*in-*). Para a criação do termo *imprestável*, Vicente Matheus seguiu o mesmo modelo: acrescentou ao termo *prestável* o prefixo de negação *-in*. Ele pretendia, com isso, afirmar que Sócrates era um jogador que não poderia ser vendido nem mesmo *emprestado* a outro clube. No entanto, acabou por dizer que o jogador não tinha valor algum, que não prestava para nada.
- Além dessa construção equivocada, Vicente Matheus criou uma pérola da zoologia ao classificar o pato, que é uma ave aquática, como um animal também *gramático*. No entanto, esse termo, como colocado no texto II, refere-se a cavalos. Pode-se, ainda, compreender gramático como um estudioso da língua portuguesa.

05. O texto abaixo é parte de uma campanha promovida pela ANER (Associação Nacional de Editores de Revistas).

Surfamos a Internet, Nadamos em revistas

A Internet empolga. Revistas envolvem.

A Internet agarra. Revistas abraçam.

A Internet é passageira. Revistas são permanentes.

E essas duas mídias estão crescendo.

Um dado que passou quase despercebido em meio ao barulho da Internet foi o fato de que a circulação de revistas aumentou nos últimos cinco anos. Mesmo na era da Internet, o apelo das revistas segue crescendo. Pense nisto: o Google existe há 12 anos. Durante esse período, o número de títulos de revistas no Brasil cresceu 234%. Isso demonstra que uma mídia nova não substitui uma mídia que já existe. Uma mídia estabelecida tem a capacidade de seguir prosperando, ao oferecer uma experiência única.

É por isso que as pessoas não deixam de nadar só porque gostam de surfar.

Adaptado de *Imprensa*, n. 267, maio 2011, p. 17.

- a) O verbo *surf* pode ser usado como transitivo ou intransitivo. Exemplifique cada um desses usos com enunciados que aparecem no texto da campanha. Indique, justificando, em qual desses usos o verbo assume um sentido necessariamente figurado.
- b) Que relação pode ser estabelecida entre o título da campanha e o trecho reproduzido a seguir? Como essa relação é sustentada dentro da campanha?
- A Internet empolga. Revistas envolvem.*
A Internet agarra. Revistas abraçam.
A Internet é passageira. Revistas são permanentes.

Resolução:

- a) O verbo *surf* aparece no título da campanha, *Surfamos a internet*, como transitivo direto. No trecho ... *só porque gostam de surf*, o verbo *surf* é intransitivo. No primeiro caso, o termo é utilizado em sentido conotativo, figurativo.
- b) De acordo com o texto, houve um aumento de circulação de revistas nos últimos cinco anos, apesar do desenvolvimento da Internet. O número de títulos de revistas cresceu 234%, comprovando que uma mídia nova não toma o lugar de uma já estabelecida. Essa relação é reforçada com a utilização dos termos *surf*, *empolgar*, *agarrar*, *passageira*, que apontam para a efemeridade da internet e dos termos *nadar*, *envolver*, *abraçar*, *permanente*, conotando a duratividade das revistas.



06. O parágrafo reproduzido abaixo introduz a crônica intitulada Tragédia concretista, de Luís Martins.

O poeta concretista acordou inspirado. Sonhara a noite toda com a namorada. E pensou: lábio, lábia. O lábio em que pensou era o da namorada, a lábia era a própria. Em todo o caso, na pior das hipóteses, já tinha um bom começo de poema. Todavia, cada vez mais obcecado pela lembrança daqueles lábios, achou que podia aproveitar a sua lábia e, provisoriamente desinteressado da poesia pura, resolveu telefonar à criatura amada, na esperança de maiores intimidades e vantagens. Até os poetas concretistas podem ser homens práticos.

Luís Martins, Tragédia concretista, em *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 132.

- a) Compare *lábio* e *lábia* quanto à forma e ao significado. Considerando a especificidade do poeta, justifique a ocorrência dessas duas palavras dentro da crônica.
- b) Explique por que a palavra *todavia* (linha 3) é usada para introduzir um dos enunciados da crônica.

Resolução:

- a) Os termos *lábios* e *lábia* são parônimos, isto é, têm semelhanças gráficas e sonoras, apesar de apresentar significações diferentes, o que é próprio da poesia concreta. O termo *lábia* — de acordo com o dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*, neutro plural do latim *labium* (lábio, beijo) — é uma artimanha, um artifício para persuadir ou convencer alguém. No texto, *lábio* relaciona-se à amada (... *era o da namorada, ...obcecado pela lembrança daqueles lábios*); *lábia*, ao poeta (... *a lábia era a própria, aproveitar a sua lábia... na esperança de maiores intimidades e vantagens*).
- b) A palavra “todavia” pressupõe uma mudança de direcionalidade. O poeta, ao sonhar com a namorada, encontrou inspiração para construir um poema, mas, ao se lembrar dos lábios dela, muda a ação da criação poética para a de telefonar para a amada, com o intuito de encontrar-se com ela.

07. O excerto abaixo foi extraído do poema Balada Feroz, de Vinícius de Moraes.

*(...) Lança o teu poema inocente sobre o rio venéreo engolindo as cidades
Sobre os casebres onde os escorpiões se matam à visão dos amores miseráveis
Deita a tua alma sobre a podridão das latrinas e das fossas
Por onde passou a miséria da condição dos escravos e dos gênios. (...)
Amarra-te aos pés das garças e solta-as para que te levem
E quando a decomposição dos campos de guerra te ferir as narinas, lança-te sobre a cidade mortuária
Cava a terra por entre as tumefações e se encontrares um velho canhão soterrado, volta
E vem atirar sobre as borboletas cintilando cores que comem as fezes verdes das estradas.
(...)
Suga aos cínicos o cinismo, aos covardes o medo, aos avaros o ouro
E para que apodreçam como porcos, injeta-os de pureza!
E com todo esse pus, faz um poema puro
E deixa-o ir, armado cavaleiro, pela vida
E ri e canta dos que pasmados o abrigarem
E dos que por medo dele te derem em troca a mulher e o pão.
Canta! canta, porque cantar é a missão do poeta
E dança, porque dançar é o destino da pureza
Faz para os cemitérios e para os lares o teu grande gesto obscuro
Carne morta ou carne viva – toma! Agora falo eu que sou um!*

Vinícius de Moraes, *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 51-53.

- Como é próprio do modernismo poético, os versos acima contrariam a linguagem mais depurada e as imagens mais elevadas da lírica tradicional. Como podemos definir as imagens predominantes em *Balada feroz*? A que se referem tais imagens?
- Qual é o papel da poesia e do poeta diante da realidade representada?

Resolução:

- As imagens predominantes no poema são negativas e marcadas pelo antilirismo e pela escatologia, o que torna evidente sua influência modernista. As imagens são escatológicas e referem-se a elementos sórdidos do cotidiano: *podridão das latrinas e das fossas, decomposição dos campos de guerra, tumefações, comem as fezes verdes das estradas, apodreçam como porcos e pus*, por exemplo.
- O poema é uma metalinguagem que contempla o papel do poeta e da poesia diante da realidade sórdida do mundo. Segundo o eu lírico, a missão do poeta é cantar, ou seja, fazer um poema puro para um mundo sem qualquer pureza. O poema terá o papel de lutar contra todas as impurezas e injustiças do mundo, sem, entretanto, alienar-se desse mundo.



08. Os animais desempenham um papel simbólico no romance *Iracema*. Dentre eles, destacam-se o cão Japi e a jandaia (ou ará), que aparecem nos excertos abaixo.

Poti voltou de perseguir o inimigo. (...)

O cão fiel o seguia de perto, lambendo ainda nos pelos do focinho a marugem do sangue tabajara, de que se fartara; o senhor o acariciava satisfeito de sua coragem e dedicação. Fora ele quem salvara Martim (...).

— Os maus espíritos da floresta podem separar outra vez o guerreiro branco de seu irmão pitiguara. O cão te seguirá daqui em diante, para que mesmo de longe Poti acuda a teu chamado.

— Mas o cão é teu companheiro e amigo fiel.

— Mais amigo e companheiro será de Poti, servindo a seu irmão que a ele. Tu o chamarás Japi; e ele será o pé ligeiro com que de longe corramos um para o outro. (...)

Tanto que os dois guerreiros tocaram as margens do rio, ouviram o latir do cão, que os chamava, e o grito da ará, que se lamentava.

A ará, pousada no jirau fronteiro, alonga para sua formosa senhora os verdes tristes olhos. Desde que o guerreiro branco pisou a terra dos tabajaras, Iracema a esqueceu. (...)

Iracema lembrou-se que tinha sido ingrata para a jandaia esquecendo-a no tempo da felicidade; e agora ela vinha para a consolar no tempo da desventura. (...)

Na seguinte alvorada foi a voz da jandaia que a despertou. A linda ave não deixou mais sua senhora (...).

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

— Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, se afastavam, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia.

E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio.

José de Alencar, *Iracema*. São Paulo: Ática, 1992, p. 52 e p. 80.

- Explique o papel simbólico desempenhado pelo cão.
- Explique o papel simbólico desempenhado pela jandaia ou ará.

Resolução:

- O cão Japi desempenha simbolicamente o papel da amizade e da fidelidade, projetando em si a figura de Poti que deu o animal a Martim. Poti é considerado o melhor amigo do protagonista Martim.
- A ará ou jandaia simboliza a natureza virgem, selvagem. Sua presença ao lado de Iracema representa seu grau de identidade com a protagonista enquanto alegoria dessa natureza americana. Entretanto, quando Martim está com Iracema, ela se afasta, retornando apenas quando o português parte com Poti e os pitiguaras para lutar contra os inimigos.

09. Os excertos abaixo foram extraídos do Auto da barca do inferno, de Gil Vicente.

FIDALGO: *Que leixo na outra vida quem reze sempre por mi.*

DIABO: *E tu viveste a teu prazer, cuidando cá guarecer por que rezem lá por ti!...(…)*

ANJO: *Que querês?*

FIDALGO: *Que me digais, pois parti tão sem aviso, se a barca do paraíso é esta em que navegais.*

ANJO: *Esta é; que me demandais?*

FIDALGO: *Que me leixês embarcar. sô fidalgo de solar, é bem que me recolhais.*

ANJO: *Não se embarca tirania neste batel divinal.*

FIDALGO: *Não sei por que haveis por mal Que entr'a minha senhoria.*

ANJO: *Pera vossa fantasia mui estreita é esta barca.*

FIDALGO: *Pera senhor de tal marca nom há aqui mais cortesia? (...)*

ANJO: *Não vindes vós de maneira pera ir neste navio.*

Essoutro vai mais vazio: a cadeira entrará e o rabo caberá e todo vosso senhorio.

Vós irês mais espaçoso

com fumosa senhoria,

cuidando na tirania

do pobre povo queixoso;

e porque, de generoso,

desprezastes os pequenos,

achar-vos-eis tanto menos

quanto mais fostes fumoso. (...)

Gil Vicente, Auto da barca do inferno, em Cleonice Berardinelli (org.), *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 57-59 e 68-69.

SAPATEIRO: *(...) E pera onde é a viagem?*

DIABO: *Pera o lago dos danados.*

SAPATEIRO: *Os que morrem confessados, onde têm sua passagem?*

DIABO: *Nom cures de mais linguagem! Esta é a tua barca, esta!*

(...) E tu morreste excomungado: não o quiseste dizer.

Esperavas de viver, calaste dous mil enganoso...

tu roubaste bem trint'anos

o povo com teu mester. (...)

SAPATEIRO: *Pois digo-te que não quero!*

DIABO: *Que te pês, hás-de ir, si, si!*

SAPATEIRO: *Quantas missas eu ouvi, não me hão elas de prestar?*

DIABO: *Ouvir missa, então roubar, é caminho per'aqui.*

- Por que razão específica o fidalgo é condenado a seguir na barca do inferno? E o sapateiro?
- Além das faltas específicas desses personagens, há uma outra, comum a ambos e bastante praticada à época, que Gil Vicente condena. Identifique essa falta e indique de que modo ela aparece em cada um dos personagens.

Resolução:

- O fidalgo é condenado à barca do inferno por causa de seus pecados em vida. Foi arrogante, por causa de sua superioridade social, e tirano. Ele não dava atenção aos pobres e, mesmo sendo casado, possuía uma amante. A cadeira e a capa que o acompanham depois de morto simbolizam esse apego à condição social que usufruiu em vida. O sapateiro morreu confessado e comungado, mas foi condenado porque não confessou ao padre que roubava no preço de seus serviços. Assim, sua comunhão foi um grande pecado. Além disso, conduz para a morte os ferros ou formas que usava em seu trabalho.
- Gil Vicente denuncia o catolicismo de convenção, de conveniência, ou seja, a prática religiosa por mera reprodução e não como um ato de fé. A confissão e comunhão do sapateiro são exemplos disso, assim como o fato de o fidalgo contar para a salvação com a reza da mulher.



10. Os trechos a seguir foram extraídos de *Memórias de um sargento de milícias* e *Vidas secas*, respectivamente.

O som daquela voz que dissera “abra a porta” lançara entre eles, como dissemos, o espanto e o medo. E não foi sem razão; era ela o anúncio de um grande aperto, de que por certo não poderiam escapar. Nesse tempo ainda não estava organizada a polícia da cidade, ou antes estava-o de um modo em harmonia com as tendências e ideias da época. O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo o que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquirição policial. Entretanto, façamos-lhe justiça, dados os descontos necessários às ideias do tempo, em verdade não abusava ele muito de seu poder, e o empregava em certos casos muito bem empregado.

Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 21.

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

– Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.

Graciliano Ramos, *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 28.

- Que semelhanças e diferenças podem ser apontadas entre o Major Vidigal, de *Memórias de um sargento de milícias*, e o soldado amarelo, de *Vidas secas*?
- Como essas semelhanças e diferenças se relacionam com as características de cada uma das obras?

Resolução:

- Ambos, o major Vidigal e o soldado amarelo, representam a autoridade policial. Entretanto, cada um deles ocupa uma posição diferenciada no poder policial: o major Vidigal representa o poder coercitivo da polícia em seu grau mais elevado; o soldado amarelo está no ponto mais baixo dessa escala. O major Vidigal e o soldado amarelo abusam desse poder pela função que ocupam. Vale lembrar que o final do parágrafo transcrito *em verdade não abusava ele muito de seu poder* não passa de uma ironia do narrador, já que antes enumerou diversos abusos cometidos pelo chefe das milícias da época, ainda que o fizesse contra criminosos e vadios. O soldado amarelo abusa de seu poder por um motivo fútil e particular, cometendo uma injustiça contra um inocente: Fabiano abandonou o jogo sem pedir licença e despedir-se dele. Ao prender Fabiano e ajudar a surrá-lo, o soldado deixa a missão de proteger para representar a própria agressão.
- Em *Memórias de um sargento de milícias* o tempo da narrativa está ligado a um período de transição político-administrativa do Brasil colônia, com a vinda do rei D. João VI para o Rio de Janeiro. Não havia uma organização policial, como o próprio texto transcrito deixa claro, cabendo ao Vidigal organizar o poder coercitivo do estado. Em *Vidas secas*, a denúncia de uma realidade dolorosa e cruel no sertão nordestino em pleno século XX é completada pela injustiça sofrida por Fabiano, traduzindo uma violência contra um indivíduo menosprezado social e economicamente e cuja condição social e cultural faziam-no sentir-se inferior aos outros homens.

11. Os trechos a seguir foram extraídos de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós.

Mas dentro, no peristilo, logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da Sr.^a D. Angelina! Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. Na antecâmara, onde desembarcamos, encontrei a temperatura macia e tépida duma tarde de Maio, em Guiães. Um criado, mais atento ao termômetro que um piloto à agulha, regulava destramente a boca dourada do calorífero. E perfumadores entre palmeiras, como num terraço santo de Benares, esparziam um vapor, aromatizando e salutarmente umedecendo aquele ar delicado e superfino.

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:

– Eis a Civilização!

– Meus amigos, há uma desgraça...

Dornan pulou na cadeira: – Fogo?

– Não, não era fogo. Fora o elevador dos pratos que inesperadamente, ao subir o peixe de S. Alteza, se desarranjara, e não se movia, enalhado!

(...)

O Grão-Duque lá estava, debruçado sobre o poço escuro do elevador, onde mergulhara uma vela que lhe avermelhava mais a face esbraseada. Espreitei, por sobre o seu ombro real. Em baixo, na treva, sobre uma larga prancha, o peixe precioso alvejava, deitado na travessa, ainda fumegando, entre rodela de limão. Jacinto, branco como a gravata, torturava desesperadamente a mola complicada do ascensor. Depois foi o Grão-Duque que, com os pulsos cabeludos, atirou um empuxão tremendo aos cabos em que ele rolava. Debalde! O aparelho enrijara numa inércia de bronze eterno.

Eça de Queirós, *A cidade e as serras*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 28, p. 63.

- Levando em consideração os dois trechos, explique qual é o significado do enguiço do elevador.
- Como o desfecho do romance se relaciona com esse episódio?

Resolução:

- O enguiço do elevador simboliza a decadência da civilização moderna, tecnológica. Trata-se de uma crítica do autor à Paris do final do século XIX, preocupada exclusivamente com *confortos* e excessos em detrimento do ser humano, elemento fundamental na organização de uma sociedade realmente civilizada.
- Considerando que *A cidade e as serras* é uma apologia da vida no campo em detrimento da vida moderna e tecnológica nos grandes centros urbanos, o desfecho do romance com a plena integração de Jacinto à vida pacata no campo representa uma oposição aos desastres ocorridos no palacete 202, em Paris. Os episódios vividos em Paris anunciam a decadência da vida urbana e a valorização da vida simples de integração à natureza.



12. Os trechos abaixo foram extraídos de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor...

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 213.

- a) Como a narrativa de Bento Santiago pode ser relacionada com a afirmação de que a verossimilhança é *muita vez toda a verdade*?
- b) Considerando essa relação, explicita o desafio que o segundo trecho propõe ao leitor.

Resolução:

- a) A narrativa de Bento Santiago relaciona-se à afirmação de que *a verossimilhança é muita vez toda a verdade* no sentido de que os fatos da vida do narrador coincidem ou aproximam-se do drama presente numa ópera. No caso, a suspeita de que Capitu cometera adultério com Escobar, o melhor amigo do marido.
- b) O desafio diz respeito ao fato de que o leitor deve preencher as entrelinhas deixadas pelo narrador em seu texto para que possa torná-lo claro. O romance realista, de modo geral, exige a participação do leitor enquanto elemento psicológico fundamental para completar as lacunas intencionalmente deixadas pelos autores. No caso de *Dom Casmurro*, os desvios de memória do narrador, que afirma em alguns momentos não estar bem certo dos fatos ou não se lembrar de eventos, seriam assim preenchidos pelo leitor. No caso, as dúvidas ou omissões seriam resolvidas.



COMENTÁRIOS DO CPV

A prova de Língua Portuguesa do vestibular de segunda fase da Unicamp 2012 teve seis questões. Elas priorizaram a interpretação de texto, algum comum já há alguns anos. Além disso, envolveram a gramática (morfologia e sintaxe) sempre de modo a relacioná-la com o entendimento do texto, o que ressalta a predominância do caráter interpretativo das questões. A prova também exigiu a leitura de textos de gêneros variados. Dessa maneira, pode-se concluir que a Unicamp avaliou de modo positivo seus candidatos. Quanto à dificuldade da prova, ela pode ser considerada de nível médio, criando alguma dificuldade maior nas questões que se vinculavam à gramática, sobretudo na questão 04.a.

A prova de Literatura do vestibular de segunda fase da Unicamp 2012 pode ser considerada de média a difícil. A presença de muitos textos e questões muito detalhadas tornaram a prova cansativa e necessariamente complicada. Ainda que algumas questões possam ser consideradas de nível fácil a médio, a maior parte das seis questões de literatura exigiu não apenas conhecimento dos candidatos por meio da leitura das obras, mas um conteúdo obtido pela leitura de análises dessas obras e muita atenção quanto a detalhes sobre acontecimentos e personagem. Pode-se dizer que foi uma prova mais analítica do que propriamente de conhecimento de enredo dos romances presentes na lista. Caíram questões relacionadas a quase todos os livros exigidos para leitura, menos de Capitães da areia e O cortiço, que ficaram de fora.

De modo geral a prova foi bem elaborada, ainda que algumas questões possam gerar certa ambiguidade para os candidatos.