



Processo Seletivo Simplificado para Classificação de Integrantes das Classes de
Docentes do Quadro do Magistério

**Atuação Aulas - Séries Finais / Ensino Fundamental e Ensino Médio
Arte**

Nome do Candidato _____

Caderno de Prova '1813', Tipo 001

Nº de Inscrição _____

MODELO

Nº do Caderno _____

MODELO1

Nº do Documento _____

0000000000000000

00001-0001-0001

ASSINATURA DO CANDIDATO _____

PROVA

Formação Básica
Formação Específica

INSTRUÇÕES

- Verifique se este caderno:
 - corresponde a sua opção de cargo.
 - contém 80 questões, numeradas de 1 a 80.Caso contrário, reclame ao fiscal da sala um outro caderno.
Não serão aceitas reclamações posteriores.
- Para cada questão existe apenas UMA resposta certa.
- Você deve ler cuidadosamente cada uma das questões e escolher a resposta certa.
- Essa resposta deve ser marcada na FOLHA DE RESPOSTAS que você recebeu.

VOCÊ DEVE

- Procurar, na FOLHA DE RESPOSTAS, o número da questão que você está respondendo.
- Verificar no caderno de prova qual a letra (A,B,C,D,E) da resposta que você escolheu.
- Marcar essa letra na FOLHA DE RESPOSTAS, conforme o exemplo: (A) ● (C) (D) (E)

ATENÇÃO

- Marque as respostas definitivas com caneta esferográfica de tinta preta.
- Marque apenas uma letra para cada questão; mais de uma letra assinalada implicará anulação dessa questão.
- Responda a todas as questões.
- Não será permitida qualquer espécie de consulta, nem o uso de máquina calculadora.
- Você terá 4 horas para responder a todas as questões e preencher a Folha de Respostas.
- Ao término da prova, chame o fiscal da sala para devolver o Caderno de Questões e a sua Folha de Respostas.
- Proibida a divulgação ou impressão parcial ou total da presente prova. Direitos Reservados.

**FORMAÇÃO BÁSICA**

1. A ideia de autonomia de professores tem sido muito comum nos discursos pedagógicos; no entanto, seu emprego nem sempre reflete uma clareza quanto ao seu significado. Para Contreras (2002), a autonomia não é um chamado à autocomplacência, nem tampouco ao individualismo competitivo, mas a convicção de que um desenvolvimento mais educativo dos professores e das escolas virá do processo democrático da educação, isto é, da tentativa de
- (A) obter maior capacidade de intervir nas decisões políticas relacionadas à escola.
 - (B) construir uma autonomia democrática tendo em vista o local e o universal.
 - (C) obter cada vez mais espaços de independência e menos controle burocrático.
 - (D) construir uma autonomia profissional juntamente com a autonomia social.
 - (E) reivindicar menos intervenção das famílias e da sociedade nas práticas escolares.
-
2. Para Tardif (2002), o saber dos professores traz em si mesmo as marcas de seu trabalho e esse saber não é somente utilizado como um meio no trabalho, mas é produzido e modelado no e pelo trabalho. Trata-se, portanto, de um trabalho
- (A) complexo, que envolve determinados saberes e habilidades que são aprendidos pelos professores, primeiro, na formação inicial e, depois, na formação continuada.
 - (B) pedagógico, que envolve um conjunto de saberes, habilidades, competências e atitudes plurais e temporais aprendidos no processo de formação inicial.
 - (C) multidimensional, que incorpora elementos relativos à identidade pessoal e profissional do professor, à sua situação socioprofissional, ao seu trabalho diário na escola e na sala de aula.
 - (D) profissional, que incorpora um saber social que é atemporal embora reflexivo, em que o trabalhador se relaciona com o conhecimento que é seu principal objeto de trabalho.
 - (E) multifacetado, que agrega as relações entre os conhecimentos produzidos pelos pesquisadores das ciências da educação e os saberes mobilizados pelas práticas do ensino.
-
3. Perrenoud (2000) propõe um inventário das competências que contribuem para orientar a prática docente e as formações iniciais e contínuas. Para o autor, a noção de competência designará uma capacidade de mobilizar diversos recursos cognitivos para enfrentar um tipo de situação. Administrar a progressão das aprendizagens é uma das famílias de competência reconhecida como prioritária no exercício da docência que mobiliza competências mais específicas como, por exemplo:
- I. conceber e administrar situações-problema ajustadas ao nível e às possibilidades dos alunos.
 - II. desenvolver a cooperação entre os alunos e certas formas simples de ensino mútuo.
 - III. observar e avaliar os alunos em situações de aprendizagem numa perspectiva formativa.
 - IV. fazer balanços periódicos do processo realizado e tomar decisões de progressão.
 - V. envolver os alunos em atividades de pesquisa e em projetos de conhecimento.

Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I, II e III.
 - (B) I, III e IV.
 - (C) I, III e V.
 - (D) II e IV.
 - (E) II e V.
-
4. Para Coll e Martín (2006), numa concepção construtivista a avaliação tem uma função reguladora no processo de ensino e aprendizagem que implica conhecer o que cada um dos alunos já sabe, sabe fazer e é, e o que pode chegar a saber, saber fazer ou ser, e como aprendê-lo. Nesse processo, cabe ao professor
- (A) conhecer como os alunos aprendem ao longo do processo de ensino-aprendizagem para atribuir notas ou conceitos que retratem o desempenho do grupo e os resultados obtidos.
 - (B) identificar as necessidades de cada aluno, incentivá-los a realizar o esforço que lhes permita continuar progredindo e comunicar à família os resultados finais.
 - (C) confiar e demonstrar confiança no esforço dos alunos, devolvendo-lhes a avaliação de seu próprio progresso por meio de conceitos que retratem seu desempenho.
 - (D) desenvolver uma atuação na aula em que as atividades e os próprios conteúdos de trabalho se adequarão constantemente, tendo como referência o planejamento.
 - (E) informar aos alunos os critérios e os instrumentos utilizados para avaliá-los e observar, ao final do processo, os fatores que interferiram no desempenho da turma.



5. Para Vasconcellos (2003), a preocupação fundamental no que diz respeito aos instrumentos de avaliação, buscando superar a ênfase seletiva, é referente à
- (A) necessidade de articular os instrumentos com os conteúdos ensinados e aprendidos.
 - (B) necessidade de construir instrumentos que auxiliem a aprendizagem dos alunos.
 - (C) mudança de postura em relação às finalidades da educação e da avaliação.
 - (D) importância de cobrir uma amostra significativa de todos os conteúdos ensinados.
 - (E) necessidade de usar uma linguagem compreensível, para salienta o que se deseja.
-
6. *Bullying* pode ser descrito como um tipo de intimidação
- (A) direta e indireta, envolvendo um variado leque de agressões.
 - (B) pontual, exclusiva do espaço escolar.
 - (C) acidental, para chamar a atenção do agredido.
 - (D) planejada, mas sem envolvimento de violência física.
 - (E) frequente, usado, sobretudo, por alunos imaturos ou inseguros.
-
7. Currículo pode ser entendido como a referência básica para que se possa
- (A) indicar quais são os conhecimentos verdadeiros, distinguindo-os daqueles que não precisam ser repassados às novas gerações.
 - (B) nortear a ação docente, no sentido de divulgar as informações mais úteis e precisas aos alunos.
 - (C) comprometer os professores com um ensino rico e variado, imprescindível à constituição de sociedades igualitárias.
 - (D) arrolar a lista de informações a serem preservadas no tempo e no espaço, na medida em que adquiram caráter universal.
 - (E) ampliar, localizar e contextualizar os conhecimentos acumulados pela sociedade ao longo do tempo.
-
8. As linguagens, prioridades na concepção da Proposta Curricular do Estado de São Paulo, são entendidas como formas de
- (A) dominar os conceitos científicos e tecnológicos.
 - (B) valorar o real e fazer escolhas adequadas.
 - (C) compreensão e ação sobre o mundo.
 - (D) representação simbólica, como o desenho e o jogo.
 - (E) pensar as relações sociais de maneira não ideológica.
-
9. Competências e habilidades precisam ser desenvolvidas na escola, uma vez que são elas que permitem aos alunos
- (A) alocar significado às suas vidas, orientando-os na escolha de rumos de ação compatíveis com suas metas.
 - (B) enfrentar problemas e agir de modo coerente diante das múltiplas possibilidades de solução.
 - (C) valorizar a vida escolar, aquilatando os aspectos curriculares, as qualidades dos docentes, a riqueza da interação entre pares.
 - (D) aprender a se comprometer com a tomada de decisão e com as ações capazes de impulsionar a própria vida e os rumos da nação.
 - (E) distinguir o certo do errado, adotando um ponto de vista ético, no qual se busque igualdade, liberdade e justiça para todos.
-
10. No texto "Gestão do conflito escolar: da classificação dos conflitos aos modelos de mediação" (2007), Álvaro Chrispino defende a tese de que a causa primordial da violência escolar tem relação com
- (A) as mudanças sociais que afetam as relações de poder na escola, uma vez que os dispositivos utilizados na cultura escolar que garantiam a autoridade pedagógica e a manutenção da ordem não são mais adequados para assegurar a autoridade pedagógica.
 - (B) a formação dos professores, especialmente a inicial, que não prepara o docente para compreender as manifestações e causas dos conflitos, bem como não fornece ferramentas para a resolução de conflitos no contexto da sala de aula e da escola.
 - (C) a ausência de uma gestão democrática, quando a direção não desenvolve um trabalho cooperativo e a equipe escolar não vê o conflito como algo que deva ser investigado, compreendido e mediado.
 - (D) as famílias dos alunos, que não têm cumprido com o seu papel de garantir a formação moral, os bons costumes, os bons modos de crianças e jovens tidos como essenciais ao convívio social e ao processo de ensino-aprendizagem.
 - (E) a massificação da educação, pois a escola passou a reunir no mesmo espaço alunos com diferentes vivências, expectativas, valores, culturas e hábitos que são causadores de conflito que, quando não trabalhados, provocam manifestação de violência.
-
11. A Proposta Curricular do Estado de São Paulo para os níveis de Ensino Fundamental I I e Médio tem como princípios centrais a escola que aprende, o currículo como espaço de cultura, as competências como eixo de aprendizagem, a prioridade da competência de leitura e de escrita, a articulação das competências para aprender e a contextualização no mundo do trabalho. Em relação ao princípio "a escola que aprende", é correto afirmar que a
- (A) capacidade de aprender terá que ser trabalhada especialmente com os alunos por meio da reflexão.
 - (B) vantagem de ser uma escola que aprende é a legitimação do conhecimento dos profissionais do ensino.
 - (C) tecnologia nem sempre facilita a viabilização das práticas ideais, de ações visando o trabalho coletivo.
 - (D) formação de uma "comunidade aprendente" deve ter como ponto de partida o trabalho colaborativo.
 - (E) escola que aprende precisa contar com recursos para promover mediações e resolução de conflitos.



12. No Caderno do Gestor, volume 3, de 2009, destaca-se a importância das reuniões finais de conselhos de classe e série para a reflexão sobre o que de fato aconteceu durante o ano e para a projeção das ações para o próximo ano. Diferentes da Hora de Trabalho Pedagógico Coletivo (HTPC), os conselhos de classe e série
- (A) precisam identificar a situação de cada aluno para definir os que prosseguirão na série subsequente.
 - (B) têm que oferecer condições para que os alunos tenham garantida a promoção automática.
 - (C) precisam refletir sobre o seu papel com vistas a identificar os responsáveis pelo fracasso dos alunos.
 - (D) têm que avaliar se a escola atingiu bons resultados e encaminhar os casos mais críticos para recuperação final.
 - (E) têm status próprio que lhes confere o poder decisório de interferir na Proposta Pedagógica da escola.
-
13. Vivemos numa sociedade dinâmica. A partir desta constatação, Andy Hargreaves, na obra **O ensino na sociedade do conhecimento: educação na era da insegurança** (2004), examina o significado da sociedade do conhecimento, sua importância e seu sentido para os professores de hoje. Nesse livro, o autor fala em escola total e professor total, ambiente e profissional voltados para a cultura cooperativa, na qual
- (A) a interdependência forma o cerne das relações entre professores, fazendo com que cada um se sinta parte do grupo e de um trabalho em equipe.
 - (B) o professor deve desenvolver capacidades para inovação, flexibilidade e o compromisso com a transformação, essenciais à prosperidade econômica.
 - (C) o isolamento profissional deve ser combatido e cada professor deve se responsabilizar em desenvolver suas capacidades de inovação.
 - (D) a escola deve combater muitos dos imensos problemas criados pelas sociedades do conhecimento e deve estar a serviço da criatividade.
 - (E) o trabalho coletivo é fundamental para a noção de sociedade aprendente que poderá compor ou não uma sociedade de aprendizagem.
-
14. A Instrução CENP nº 1/2010, de 11 de janeiro de 2010, que dispõe sobre estudos de recuperação aos alunos do Ciclo II do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, nas escolas da rede pública estadual de ensino, estabelece as competências e atribuições dos docentes responsáveis pela recuperação. NÃO é de responsabilidade do professor
- (A) realizar uma avaliação diagnóstica dos alunos encaminhados para recuperação, com vistas a um maior detalhamento das dificuldades apresentadas preliminarmente pelo professor da classe.
 - (B) oferecer atendimento individualizado de estudos de recuperação paralela para atender às dificuldades/necessidades indicadas pelas famílias dos alunos.
 - (C) encaminhar, ao final do período em que o aluno esteve submetido a estudos de recuperação, os resultados alcançados.
 - (D) cuidar dos registros das atividades desenvolvidas com os alunos, em especial, apresentando relatório circunstanciado quando de se tratar de atendimento individualizado.
 - (E) utilizar estratégias diversificadas propondo as atividades a serem vivenciadas pelos alunos, sugeridas no material de apoio, como também usar os materiais disponíveis na Sala Ambiente de Informática da escola.
-
15. Duas meninas, da mesma turma, saíram muito entusiasmadas da aula, conversavam sobre o que estavam aprendendo e foram questionadas por colegas de outra turma sobre o motivo de tanto entusiasmo. Eles queriam saber como eram as aulas dessa tal professora Luiza que era muito elogiada pelos alunos. As duas foram logo contando: "A aula dela é muito gostosa porque todo mundo tem o mesmo direito de participar e falar, dar opiniões; não fica assim, de deixar os alunos meio isolados, pelo contrário". E a outra menina complementa: "E na hora de explicar ela explica de um jeito que não tem jeito de não entender. Quando ela está explicando, ela está conversando com os alunos e ela pede muito a opinião da classe inteira. É um jeito muito fácil de aprender".
- O encontro cotidiano entre professores e alunos em sala de aula envolve um conjunto de fatores necessários para facilitar a aprendizagem. No caso da professora Luiza, as alunas colocam em destaque a sua habilidade em
- (A) estabelecer os vínculos entre os novos conteúdos e os conhecimentos prévios e determinar o que deve constituir o ponto de partida das aulas.
 - (B) promover o trabalho independente por meio de situações em que possam se atualizar e utilizar autonomamente os conhecimentos construídos.
 - (C) criar oportunidades para os alunos expressarem suas próprias ideias e selecionar os aspectos relevantes e os que devem ser descartados.
 - (D) gerar um ambiente em que seja possível que os estudantes se abram, façam perguntas, e aproveitar, quando possível, as contribuições dos alunos.
 - (E) contar com as contribuições e os conhecimentos dos alunos, estabelecer um ambiente favorável, além de criar uma rede comunicativa na aula.



16. De acordo com Jacques Delors, a educação ao longo de toda a vida baseia-se em quatro pilares: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a viver juntos e aprender a ser. Essa perspectiva deve, no futuro, inspirar e orientar
- (A) as reformas educativas, ou seja, tanto a elaboração de programas como a definição de novas políticas pedagógicas.
 - (B) os professores, ou seja, a definição de suas metas nos planos de aula e também a dos processos de avaliação.
 - (C) as comunidades em que as escolas estão inseridas, para que possam reivindicar o cumprimento de tais princípios.
 - (D) as equipes gestoras, para que ofereçam uma educação democrática, voltada para o desenvolvimento de todos os alunos.
 - (E) a divisão tradicional dos tempos e espaços, para que eles possam corresponder às exigências do mundo contemporâneo.
-
17. O conceito de educação ao longo da vida ultrapassa a distinção bem conhecida entre educação inicial e educação permanente e, segundo Delors, aproxima-se de outro conceito frequentemente proposto, que é o da
- (A) articulação teoria e prática.
 - (B) otimização das potencialidades.
 - (C) comunidade global.
 - (D) sociedade educativa.
 - (E) relação de complementaridade.
-
18. Refletir a respeito da produção de conhecimento do aluno, buscando encaminhá-lo à superação, ao enriquecimento do saber, significa desenvolver uma ação avaliativa
- (A) contínua.
 - (B) mediadora.
 - (C) científica.
 - (D) supervisora.
 - (E) tradicional.
-
19. Segundo Hoffmann (2001), existem quatro dimensões que envolvem o processo avaliativo. A primeira dimensão se refere ao contexto sociocultural do aluno, a segunda aos saberes significativos e a terceira às questões epistemológicas do aprender. A quarta dimensão diz respeito
- (A) às atividades interativas.
 - (B) às disciplinas curriculares.
 - (C) ao cenário educativo/avaliativo.
 - (D) à gênese do conhecimento.
 - (E) ao compromisso social do docente.
-
20. Instituída pela Lei Complementar nº 1.078, de 17 de dezembro de 2008, a Bonificação por Resultados a ser paga aos servidores em efetivo exercício na Secretaria da Educação, decorrente do cumprimento de metas previamente estabelecidas, visa
- (A) à melhoria e ao aprimoramento da qualidade do ensino público.
 - (B) ao favorecimento aos profissionais que se destacam na escola.
 - (C) à premiação dos professores qualificados profissionalmente.
 - (D) ao incentivo aos servidores com maior tempo de serviço.
 - (E) à avaliação do trabalho desempenhado pelos servidores.

**FORMAÇÃO ESPECÍFICA**

21. O professor contemporâneo é o professor pesquisador, aquele que aprende pesquisando. Em sua pesquisa, descrita no livro **Arte, Educação e Cultura** (In: Oliveira, 2007), Jocielle Lampert afirma sua crença na educação que produza e construa conhecimento significativo, rejeitando a educação para a formação de indivíduos em fôrmas e formas idênticas. Para isso, sugere ao professor pesquisador
- (A) desenvolver conteúdos teóricos e reflexões unilaterais no processo educativo.
 - (B) aprofundar-se nos estudos cronológicos da história da arte.
 - (C) uma perspectiva cultural, que significa levar em conta o mundo pessoal de quem aprende, valorizando a capacidade de relacionar.
 - (D) reproduzir de forma discordante os conhecimentos ensinados na graduação.
 - (E) um olhar cultural de acordo com suas próprias ideologias, com recortes e colagens inéditos ao contexto dos alunos.
-
22. Em um de seus textos, Murray Schafer (2003) aponta a necessidade de se criar um novo tipo de professor, que possa dar conta das grandes mudanças sociais ocorridas no mundo: diminuição da taxa de nascimento, aumento da média de idade da população, aposentadoria precoce, o que leva os adultos novamente para a escola, para desenvolver novos ofícios e vocações. Diante da situação, o educador afirma que
- (A) é necessário um novo tipo de professor, que possa animar a comunidade, e novas estratégias pedagógicas que dêem conta de animar (dar vida) a nova população.
 - (B) são necessárias políticas públicas eficientes para poder reverter a situação e estimular o aumento da taxa de nascimento, caso contrário as escolas fecharão.
 - (C) é necessário um novo tipo de professor que possa atender os pais e avós em horários extracurriculares.
 - (D) há necessidade de que os cursos de Licenciatura modifiquem seus currículos do curso de Bacharelado apenas.
 - (E) há necessidade de desenvolver pesquisas específicas em asilos e entidades que se dedicam ao atendimento de idosos.
-
23. Nas aulas de teatro, Viola Spolin recomenda que alguns minutos sejam dedicados ao aquecimento do grupo a fim de remover a distração externa que os jogadores possam ter. Para isso, em seu livro **Jogos teatrais em sala de aula** (2008), a autora propõe como aquecimento jogos
- (A) dramáticos.
 - (B) teatrais.
 - (C) corporativos.
 - (D) interativos.
 - (E) tradicionais.
-
24. As autoras Martins & Picosque, em contraposição ao clichê de *bom* professor-executor de planos de ensino normatizados, propõem a ideia de invenção de si mesmo como professor, reativando a criação na docência por meio das escolhas dos fazeres em sala de aula. O que implica o vir-a-ser
- (A) professor-reflexivo.
 - (B) professor-pesquisador.
 - (C) professor-propositor.
 - (D) professor-temporário.
 - (E) professor-colaborativo.
-
25. Sabe-se que as imagens são parte fundamental na alfabetização estética. Porém, a escolha de quais imagens vão ser levadas para a sala de aula muitas vezes é arbitrária. O professor decide quais imagens farão parte do repertório cultural de seus alunos. Essa afirmação problematiza
- (A) a tarefa do professor de evitar o trabalho com imagens divulgadas na mídia televisiva, por serem essas imagens de qualidade questionável e nocivas para o repertório cultural dos alunos.
 - (B) o papel do professor no mundo contemporâneo como impulsionador do contato com as novas formas de produção de imagens, a fim de ampliar o conhecimento dos alunos sobre inovações científicas.
 - (C) o fazer pedagógico do professor quanto a dar prioridade no trabalho com a leitura de imagens da história da arte e a releitura no fazer-artístico, por serem essas ações imprescindíveis para conhecer e contextualizar a linguagem da arte.
 - (D) a tarefa do professor quanto a estar sempre em contato com a produção de imagens do seu tempo e atento às imagens consumidas por seus alunos, resgatando na cultura da imagem, o que é relevante para a formação do indivíduo.
 - (E) a didática do professor quanto à seleção somente de obras de arte que sejam adequadas aos estágios da compreensão estética dos alunos, proposta por Maria Helena Rossi.



26. Uma das características marcantes da música africana é a sua relação direta com a dança. No Brasil, a música do candomblé, a capoeira, as congadas, o moçambique e o maracatu são exemplos disso. Tradicionalmente,
- (A) a dança é imprescindível, pois, sem ela, a música não pode nem existir.
 - (B) música e dança fundem-se em uma simbiose cuja importância é considerável entre os africanos, notadamente nas celebrações, ritos e cultos.
 - (C) a música e a dança só podem ser separadas uma da outra se houver uma prévia determinação nesse sentido, dada por um Mestre, que recebe inspiração dos deuses.
 - (D) cada desenho melódico ou rítmico ou cada forma corresponde exatamente a gestos e movimentos específicos.
 - (E) como todos gostam muito de dançar, em qualquer ocasião festiva, os músicos não param nunca, pois, sem música, a dança nem chega a acontecer.

27. A música indígena é integrada à vida e faz parte de todos os rituais praticados pelas comunidades. Quanto aos procedimentos musicais, é importante notar que muitos deles são comuns a diferentes agrupamentos indígenas, como
- (A) a forma cíclica, o uso de melodias modais e a presença de pulsação regular, em geral, marcados pelos pés dos participantes, ou por maracas.
 - (B) o uso constante da voz e a presença intensa de instrumentos de sopro.
 - (C) a utilização de arranjos melódicos muito elaborados, em geral, a cargo de mestres curandeiros, que também se encarregam dos ensaios.
 - (D) o uso de violões, cavaquinhos e pandeiros, pela influência portuguesa desde os primeiros contatos.
 - (E) o emprego de técnicas de imitação entre as vozes, aprendidas com os jesuítas durante o período colonial.

28. O livro **Outras terras, outros sons** (Almeida & Pucci, 2003) tem suas raízes na disciplina etnomusicologia, derivada da musicologia, e trata do estudo das etnias musicais. O ponto comum entre as músicas estudadas nessa disciplina e que, de certa forma, as caracteriza como músicas étnicas é que
- (A) todas elas são muito fáceis de aprender e, por esse motivo, tornam a atividade do professor muito prazerosa.
 - (B) cada uma delas possui um ethos particular, isto é, uma essência e uma personalidade únicas, relacionadas a um determinado lugar, povo, função e a um determinado contexto que a define especificamente.
 - (C) todas elas são de uma época muito antiga mas podem ser facilmente acessadas graças aos atuais recursos tecnológicos.
 - (D) elas, sem exceção, reúnem as diferentes linguagens expressivas no mesmo produto e favorecem a socialização.
 - (E) elas despertam sentimentos de paz e integração entre os povos.

29. Leia atentamente o trecho abaixo, em que Maria Lúcia Pupo (2005) fala da apresentação de jogos teatrais com texto elaborado por alunos-jogadores em sua experiência no Marrocos.

"Monotonia", "Aniversário" e "A Mulher do Contrabandista" foram apresentados, entre outras cenas, no palco do Instituto Francês. O espaço do palco não era, em absoluto, uma condição para que o processo fosse levado a público, visto que já havíamos jogado em vários outros locais. Ele foi utilizado em função de critérios relativos à ocupação dos diferentes ambientes do Instituto. Seria o local que permitiria a um maior número de pessoas assistir à apresentação em condições de boa visibilidade, já que um eventual uso das escadarias ou do pátio estaria sujeito a riscos, devido a estação chuvosa.

No que diz respeito ao espaço de jogo, a autora afirma que o

- (A) fato de eles terem *jogado em vários outros locais* do Instituto indica que não havia uma preocupação com a maneira como se relacionavam com o espaço.
- (B) palco é o espaço mais apropriado para a prática de jogos.
- (C) jogo pode acontecer em diferentes espaços, mas, quando for apresentado ao público, o espaço apropriado é, via de regra, o palco.
- (D) palco não é o espaço propício para a prática de jogos e deve ser evitado.
- (E) palco é apenas mais um espaço possível para a representação cênica, que pode acontecer em locais diversos.



30. Pode-se afirmar que todas as formas de arte – canto, dança, música – na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, fundamentalmente ligado ao aspecto
- (A) ancestral monárquico africano, em que os conteúdos estéticos são transmitidos de geração a geração.
 - (B) mitológico, o *Yoruba*, em que os descendentes no Brasil vivenciam a cultura dos ancestrais.
 - (C) simbólico dos orixás, em que são ensinados e reforçados os padrões e valores do povo da África Ocidental, Equatorial e Oriental.
 - (D) religioso, o *religare*, em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração a geração.
 - (E) ritualístico, em que são ensinados os rituais específicos realizados nos terreiros de candomblé.
-
31. Os instrumentos de corda brasileiros em grande parte são de origem portuguesa. Em Portugal, grupos desses instrumentos são chamados de tunas e acompanham bailes e festas. Provavelmente, foram esses conjuntos instrumentais que deram origem aos grupos de choro brasileiros. São eles:
- (A) violão, viola, cavaquinho e rabeca.
 - (B) violão, cavaquinho, violoncelo e rabecão.
 - (C) violino, viola, violão e rabeca.
 - (D) cavaquinho, rabeca, pandeiro e violão.
 - (E) violão, bandolim, cavaquinho e pandeiro.
-
32. As inovações tecnológicas invadem nosso cotidiano, instigando o imaginário do artista que, no diálogo com os novos meios, revela novas poéticas. Esta arte redimensiona vários conceitos, até mesmo do próprio artista, que convida o espectador a ser partícipe e coautor de sua obra. Esse conceito para se pensar arte/tecnologia é conhecido como
- (A) contemplação.
 - (B) *haping*.
 - (C) convergência.
 - (D) interatividade.
 - (E) multiculturalidade.
-
33. No artigo *Tecnologias Contemporâneas e o ensino da arte*, Lucia Gouvêa Pimentel diz: *Imaginar as possibilidades artísticas via tecnologias contemporâneas é, também, estar presente no próprio tempo em que vivemos* (in Barbosa, Ana Mae, org., 2002). Nesse sentido, é importante que o aluno tenha experiências com materiais diversos: câmera fotográfica digital; vídeo; scanner; computador; fotocópia; para que, conhecendo-os, possa pensar a Arte de forma mais abrangente. Na proposta curricular do Estado de São Paulo, as proposições pedagógicas que ofereçam a experimentação e a exploração de possibilidades com esses meios tecnológicos, podem ser pensadas como estudo no território de
- (A) materialidade.
 - (B) forma-conteúdo.
 - (C) patrimônio cultural.
 - (D) saberes estéticos e culturais.
 - (E) fazer-artístico.
-
34. O corpo como suporte na comunicação da dança tem significados e funções que se definem por regiões, partes do corpo:
- I. o torso é o centro expressivo da dança, com a respiração.
 - II. os braços e as pernas produzem um vocabulário de gestos.
 - III. as articulações permitem uma variedade de movimentos, elasticidade e força.
 - IV. a coluna vertebral dá a noção do eixo corporal.
- Está correto o que se afirma em
- (A) I, II e IV, apenas.
 - (B) I e III, apenas.
 - (C) II e IV, apenas.
 - (D) I, II e III, apenas.
 - (E) I, II, III e IV.



35. Em *Escola em cena*, no Programa Cultura é Currículo, Lenira Rengel em seu texto *O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento*, apresenta as ideias de Christine Greiner e Helena Katz, sobre a relação entre corpo e mídia, afirmando que
- (A) o corpo é mídia somente quando processa informações na linguagem da dança.
 - (B) é contrária à ideia de corpomídia, pois mídia refere-se apenas os meios de comunicação de massa: televisão, rádio, jornais etc.
 - (C) o corpo também é uma mídia, pois ele comunica, recebe, processa e transmite informações.
 - (D) o corpo se faz mídia quando comunica um modelo de corpo para os alunos.
 - (E) é impossível o corpo tornar-se mídia, pois o corpo tem materialidade e a mídia é imaterial.

36. O uso de tecnologias contemporâneas possibilita a professores e alunos desenvolverem sua capacidade de pensar, fazer e ensinar arte em uma via contemporânea. Desse modo, pode-se afirmar que
- I. o ensino de arte, nos dias de hoje, não pode abster-se do uso de tecnologias contemporâneas quer seja na produção artística, quer seja nos estudos de arte.
 - II. a padronização de materiais e atitudes qualifica o professor de arte interessado em estudar, criticar e tomar decisões de comandos nas aulas.
 - III. o uso de novas tecnologias na escola deve ser restrito às aulas de informática.
 - IV. a arte enquanto área de conhecimento é também uma construção humana que envolve relações com os contextos cultural, socioeconômico, histórico e político.
 - V. o professor de arte, em qualquer nível de ensino, deve ser, primeiramente, pessoa inserida no contexto artístico para se nutrir de experiências estéticas em sua vida cotidiana.

Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I, II e V.
 - (B) I, IV e V.
 - (C) II e III.
 - (D) II e IV.
 - (E) III, IV e V.
-
37. Em pesquisa realizada na cidade de São Paulo, Leila Vertamatti (2008) constatou que cerca de 74% dos corais infantis por ela investigados preferiam cantar em português. Embora reconheça que isso se deve à proximidade cultural e à familiaridade dos cantores com o idioma pátrio, a autora defende a necessidade de os coros serem, também, expostos ao canto em diversas línguas, porque essa prática, entre outros motivos,
- (A) tornou-se, a partir da globalização, uma importante ferramenta para inserir o coral ou a instituição que ele representa no mercado mundial.
 - (B) favorece o aprendizado de línguas estrangeiras desde que os alunos também façam análises gramaticais das letras.
 - (C) ajuda a ampliar o círculo social do coro em relação às comunidades de estrangeiros.
 - (D) amplia as possibilidades do coro de participar de eventos patrocinados por companhias multinacionais.
 - (E) estimula o desenvolvimento da musculatura envolvida na produção vocal, pois cada língua exige a participação de grupos musculares específicos.
-
38. Diz o compositor e educador musical canadense R. Murray Schafer em **O ouvido pensante** (2003): *Eis a nova orquestra: o universo sônico! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! Isso tem um corolário arrasador para todos os educadores musicais. Pois os educadores musicais são os guardiões da teoria e da prática da música. E toda a natureza dessa teoria e prática terá agora de ser inteiramente reconsiderada. A afirmação do autor fundamenta-se*
- (A) nas mudanças culturais e históricas, ampliação dos recursos musicais, integração entre as áreas de conhecimento e ampliação do vocabulário musical básico.
 - (B) na falta de preparo dos educadores musicais para as necessidades atuais, pois em sua formação de graduação eles não aprendem a dirigir orquestras.
 - (C) na resistência dos professores de música, como guardiões da tradição e da prática, às novidades que podem comprometer o ensino de canto ou instrumento.
 - (D) nos currículos dos cursos de licenciatura que devem ser adaptados à nova condição da música, atividade que agora pode ser exercida por qualquer pessoa.
 - (E) nas mudanças radicais nas condutas pedagógicas pois, para a nova orquestra e os novos músicos, são necessárias apenas explorações sonoras.



39. Murray Schafer (2003) faz uma longa descrição de uma ação realizada com alunos adolescentes em uma escola canadense, chamada por ele de *A máscara do demônio da maldade*. Ele levou a classe a construir um evento sonoro a partir de uma máscara japonesa que ficava pendurada em uma das paredes da sala de aula. À conclusão de sua descrição, diz o autor: *Ao todo, passaram-se duas horas desde o começo da experiência até a classe ser dispensada com o sinal do meio-dia. Olhando pela janela, eu podia observar as crianças voltando para casa e ouvir os sussurros, os gritos de medo e a dança selvagem da máscara sendo levados pelo pátio da escola, pelas ruas, pela vida*. Com esse tipo de proposta, Schafer pretende
- (A) estimular o interesse dos alunos pelo uso de máscaras.
 - (B) ensinar músicas japonesas.
 - (C) mostrar que a sua metodologia sempre se inicia com objetos.
 - (D) despertar a habilidade criativa dos alunos.
 - (E) causar desconforto nos outros professores da escola, pelo estímulo ao comportamento inadequado dos alunos (gritos e ritos selvagens).

40. Considere:



Pieter Bruegel. *A Parábola dos Cegos*, 1568

Sobre o processo de criação de figuras-cênicas pelos alunos-atores, a partir da intersecção de um quadro *A Parábola dos Cegos*, de Bruegel (apresentado abaixo), e o texto teatral *Os Cegos*, de Ghelderode, Mirna Spritzer, em **O ator e a visualidade: uma experiência com alunos-atores** propõe o quadro de Bruegel como um recurso visual para

- (A) potencializar o acervo pessoal dos atores a fim de mover a composição e caracterização de tipos de uma época.
 - (B) provocar a liberdade dos atores na construção de imagens que vão gerar a composição espontânea de personagens.
 - (C) se transformar em acervo pessoal dos atores como suporte na composição de um corpo/emoção/voz/intelecto mais consciente na construção de imagens cênicas.
 - (D) montagem do cenário, com uma boa reprodução no espaço cênico, a fim de oferecer ao espectador uma referência à obra.
 - (E) contextualizar histórica e socialmente os atores na composição de figurinos e acessórios cênicos em conexão mais consciente com o gesto e a voz.
41. No texto *Leitura e releitura*, Analice Dutra Pillar (In: Pillar, 1999) faz uma reflexão sobre o ensino de arte e as relações com a imagem. Uma leitura se torna significativa quando estabelecemos relações entre o objeto de leitura e nossas experiências de leitor. No contexto da sala de aula, a leitura se transforma em produção. Segundo a autora,
- I. a cópia diz respeito ao aprimoramento técnico.
 - II. na releitura há transformação, interpretação e criação com base num referencial.
 - III. as citações são jogos intertextuais.
 - IV. a releitura pressupõe a seleção de uma obra consagrada para ensinar o modo como o artista organiza a composição.
 - V. a cópia garante o encantamento dos alunos tanto pela obra quanto ao artista.

Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I, II e III.
- (B) I e II.
- (C) IV e V.
- (D) III e V.
- (E) II, III, IV e V.



42. Atualmente, no que se refere à ideia do corpo que dança ou que vai dançar,
- (A) propõe-se que o corpo seja sensível à dança, fazendo movimentos expressivos.
 - (B) não existe um modelo de corpo, pois dançar é um diálogo do/com o corpo e outros corpos.
 - (C) há uma padronização, isto é, há necessidade de corpos magros.
 - (D) pensa-se em um corpo que já tenha consciência e expressão corporais.
 - (E) não existe um modelo de corpo, pois para dançar é importante o ritmo do corpo com outros corpos.
-
43. No sistema de jogos teatrais de Viola Spolin, (2008), há três pontos essenciais. Pode-se afirmar que o que faz com que cada jogador permaneça em atividade e próximo a um momento de nova experiência é
- (A) a regra.
 - (B) o foco.
 - (C) a avaliação.
 - (D) o coordenador.
 - (E) a instrução.
-
44. Em **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação** (2006), a autora Inaicyrá Falcão dos Santos apresenta uma proposta refletindo sobre
- (A) a inclusão da dimensão cultural africana como tema transversal no ensino de dança.
 - (B) um processo de criação que resulta na montagem de um espetáculo de dança dos orixás.
 - (C) o patrimônio da cultura Nagô/lorubá, como uma das que sustentam o movimento cultural Hip Hop.
 - (D) a contribuição da tradição africana em um processo criativo na dança contemporânea.
 - (E) a linguagem da capoeira como expressão da diversidade corporal da dança brasileira.
-
45. Leia atentamente as duas colunas e estabeleça uma associação entre elas:
- I. Portfólio do aluno.
 - II. Diário de bordo do professor.
 - III. Expedição.
 - IV. Coleta sensorial.
- a. proporciona a atitude investigativa com tarefas singulares para cada um dos que dela participam, se diferenciando de passeio e entretenimento.
 - b. proporciona evidências dos conhecimentos que foram sendo construídos, as estratégias utilizadas para aprender e a disposição de quem o elabora para continuar aprendendo.
 - c. convoca o olhar silencioso que mergulha nas sensações que a imagem vai doando ao corpo do leitor.
 - d. convoca um estado reflexivo e inventivo, dando subsídios para uma avaliação constante que provoca a encontrar caminhos cada vez mais instigantes para o aprender e o ensinar.
- A associação correta é
- (A) I-b; II-d; III-a; IV-c.
 - (B) I-c; II-a; III-b; IV-d.
 - (C) I-a; II-b; III-c; IV-d.
 - (D) I-d; II-c; III-b; IV-a.
 - (E) I-c; II-a; III-d; IV-b.
-
46. A experiência estética e os modos de provocar essa experiência são focos de estudo em
- (A) forma - conteúdo.
 - (B) mediação cultural.
 - (C) projetos temáticos.
 - (D) patrimônio cultural.
 - (E) leitura de imagem.



47. Considere:



A luz é um elemento estético e expressivo. Explorar luz e sombra, ampliando suas relações na linguagem teatral, por meio do teatro de sombras, pode vir a ser um conteúdo de estudo com ênfase no território de

- (A) materialidade.
- (B) linguagens artísticas.
- (C) forma-conteúdo.
- (D) saberes estéticos e culturais.
- (E) processo de criação.

48. Na proposta curricular do Estado de São Paulo para a disciplina, a Arte é estruturada como

- (A) mapa de territórios da arte, criado pela artista Iole de Freitas, com conceitos e conteúdos traçados por bimestre.
- (B) modelo arborescente de ensino de arte, com ênfase na história da arte e nos movimentos artísticos focalizando artistas, suas biografias e temáticas de suas obras de arte.
- (C) proposta triangular que permite uma interação dinâmica e multidimensional entre as partes e o todo e vice-versa, do contexto do ensino da Arte.
- (D) pensamento curricular que apresenta a arte como expressão, construção e representação de mundo e que se liga mutuamente em um conjunto em que estão presentes autor/artista, fruitor e a intermediação entre eles.
- (E) cartografia que traz um mapeamento de territórios da arte, propondo a partir deles e em conexão entre eles, conceitos e conteúdos geradores de processos educativos.

49. Em *Educação estética, arte e cultura do cotidiano*, publicado em **A educação do olhar no ensino das artes** (1999), Marly Ribeiro Meira afirma que *o sujeito enfrenta, hoje, no cotidiano, uma verdadeira epopeia do olho e da pulsão de ter que ler com o olhar*. Na educação estética, ler não é simplesmente decifrar, mas compreender como uma imagem é construída, o que torna a leitura um fazer. Nesse sentido, a leitura de imagens propõe ao leitor

- (A) a elaboração de uma releitura da imagem, com técnicas e materiais de livre escolha.
- (B) um amplo repertório para a compreensão das legendas de apoio que descrevem a obra de arte.
- (C) a desconstrução dos elementos constitutivos da imagem e uma recomposição como síntese pessoal e social.
- (D) operações cognitivas, pois só elas geram a compreensão dos universos da arte.
- (E) conhecer o pensamento do artista e sua motivação na elaboração da obra.

50. No texto *A compreensão do desenvolvimento estético*, Rossi em **A educação do olhar no ensino das artes** (1999) nos diz que as habilidades de leitura crescem cumulativamente. Inicialmente toda a leitura é feita a partir de um ponto de vista egocêntrico e ingênuo, depois o leitor usa seu conhecimento mais geral e finalmente interage com o conhecimento estético propriamente dito. Como educadores de arte, é importante conhecer os estágios do desenvolvimento estético dos alunos para a adequação das propostas pedagógicas aos interesses e necessidades da turma. Segundo Abigail Hussein, os estágios de desenvolvimento estético são:

- (A) contextualizar, apreciar, fazer, argumentar e avaliar.
- (B) narrativo, construtivo, classificatório, interpretativo e re-criativo.
- (C) análise dos elementos formais, interpretação pessoal e releitura da obra.
- (D) olhar, sentir, perceber e contextualizar.
- (E) investigar, julgar, justificar e produzir.

51. Patrice Pavis (2008) percebe o tempo da representação teatral de três formas diferentes. A primeira apresenta um tempo concebido como dado externo, mensurável e divisível: tempo matemático dos relógios, dos metrônimos, do calendário, é o tempo da duração do espetáculo no teatro. A segunda forma de perceber o tempo é entendendo-o como próprio de cada indivíduo, como cada espectador que vivencia intuitivamente a duração do espetáculo ou de uma atuação, sem poder, no entanto, medi-la objetivamente. Pavis denomina esses dois tempos, respectivamente, de

- (A) tempo objetivo exterior e tempo psicológico.
- (B) tempo cronológico e tempo psicológico.
- (C) tempo cronológico e tempo subjetivo interior.
- (D) tempo objetivo exterior e tempo subjetivo interior.
- (E) tempo cronológico e tempo subjetivo exterior.



52. Em **Gesto Inacabado: processo de criação artística** (2003), a autora Cecília Almeida Salles afirma que, no processo de construção de uma obra, o diálogo do artista com a matéria leva-nos à estreita relação entre
- (A) processo e produto.
 - (B) poética pessoal e produto final.
 - (C) linguagem e contexto.
 - (D) processo criativo e acaso.
 - (E) forma e conteúdo.

53. Pode-se afirmar que os documentos de processo dos artistas nos permitem entrar na intimidade da criação artística oferecendo vestígios sobre:
- I. um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo.
 - II. o movimento da produção de obras como registros de experimentação.
 - III. um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece.
 - IV. o funcionamento do pensamento criativo.

Está correto o que se afirma em

- (A) I, II e III, apenas.
 - (B) I, II, III e IV.
 - (C) I e III, apenas.
 - (D) II e IV, apenas.
 - (E) II e III, apenas.
54. Considerando o pensamento de Cecília Almeida Salles sobre o processo de criação artística, leia atentamente as duas colunas e estabeleça a associação correta entre elas.
- I. Procedimentos criativos.
 - II. Operação poética.
 - III. Matéria.
 - IV. Lógica na criação.
- a. Operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra que acontecem inevitavelmente ao longo do processo.
 - b. Tudo aquilo que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade.
 - c. Os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria.
 - d. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações, traduções e produções.

A associação correta entre elas é

- (A) I-c; II-d; III-b; IV-a.
 - (B) I-d; II-c; III-a; IV-b.
 - (C) I-a; II-b; III-c; IV-d.
 - (D) I-b; II-a; III-d; IV-c.
 - (E) I-d; II-c; III-b; IV-a.
55. Vertamatti (2008) relata uma experiência em que o grupo coral com que trabalha foi levado a um espaço ao ar livre com muita vegetação de mata nativa, no qual as crianças se defrontaram com personagens fantásticas, que conduziam a ação e interagiam com o grupo, integrando procedimentos de teatro, música e poesia. Ao descrever e comentar o acontecido, a autora declara que a atividade permitiu aos participantes
- (A) compreender que o trabalho de canto coral pode ser muito divertido, o que normalmente não é.
 - (B) oferecer propostas de integração de linguagens realizadas ao ar livre, pois só assim o canto coral pode interessar às crianças.
 - (C) que a porta da sensibilidade permanecesse aberta e que as fronteiras do real e do fantástico se cruzassem.
 - (D) progredir na produção vocal do grupo devido ao contato com as personagens teatrais.
 - (E) experimentar outras formações corais, pois o coral sempre se utiliza da posição em semicírculo.



56. Ao trabalhar com a ampliação de repertório do grupo coral que rege, Vertamatti (2008) justificou a escolha de duas obras do compositor francês Jean-Yves Bousseur – *O bicho alfabeto* e *Eu*, ambas escritas para poemas de Paulo Leminski, dizendo que
- (A) ambas as peças representavam um desafio porque exigiam o acompanhamento de flautas.
 - (B) as duas obras são em forma de jogo e, portanto, exigem dos cantores participação ativa e criativa para que o resultado sonoro seja interessante.
 - (C) as duas obras são em forma de jogo, o que se torna uma competição interessante no coral.
 - (D) as obras eram em francês e o coro ainda não tinha cantado nesse idioma.
 - (E) os procedimentos musicais pedidos pelo autor ainda não tinham sido explorados pelo grupo e a temática era interessante para o coral infantil.
-
57. Em **Universos da Arte** (2004), a autora afirma que no contexto da sociedade de consumo ocorre um processo de dessensibilização das pessoas, alienando-as de sua espontaneidade criativa e seu potencial sensível. Na tentativa de reverter esse quadro, Fayga Ostrower valoriza em sua experiência pedagógica
- (A) a imposição de valores socialistas através da persuasão cultural dos meios de comunicação.
 - (B) as questões políticas, filosóficas e técnicas da História da Arte apenas ocidental.
 - (C) a sequência cronológica das épocas históricas na arte.
 - (D) as questões relativas à arte como mercadoria de luxo e inacessível aos operários da fábrica.
 - (E) a arte com o objetivo de estimular a crítica e participação na contemporaneidade.
-
58. Patrice Pavis, em seu livro **A Análise dos Espetáculos** (2008), ao tentar propor uma teoria que dê conta do trabalho do ator, investiga uma possível Teoria das Emoções. Esta teoria seria baseada na atuação histórica do ator moderno desde Diderot até Stanislavski e Strasberg. Ao fazer isso, o autor se posiciona, deixando claro que seu ponto de vista é que
- (A) a teoria das emoções poderia ser aplicada aos atores, mas não serviria para os dançarinos.
 - (B) o carisma do ator é o que torna possível uma relação verdadeira entre ator e espectador.
 - (C) a atuação baseada nas emoções reais do ator só serviria para o drama ou para a tragédia, não podendo se aplicar à comédia.
 - (D) as emoções dos atores, no teatro, não devem ser reais ou vividas; elas devem ser antes de tudo visíveis e legíveis.
 - (E) a teoria psicológica das emoções é a base para uma teoria geral do ator ocidental.
-
59. Em uma experiência realizada por Murray Schafer (2003), seus alunos foram levados a criar um cânone multimeios, em que quatro deles foram instruídos a produzir sons vocais enquanto outros quatro, colocados diante de suas pranchas, deveriam traduzir sons em desenhos, à medida que os escutavam. Foi pedido também a quatro bailarinos que ignorassem o que estava sendo produzido vocalmente e se concentrassem na realização de movimentos corporais que traduzissem as formas que iam surgir nos desenhos nas pranchas. Finalmente, outros quatro alunos receberam instrumentos de percussão e lhes foi solicitado que reproduzissem em seus instrumentos os gestos dos bailarinos. Em sua conclusão, Schafer afirma que
- (A) essa foi uma ótima maneira de passar o tempo de lazer em conjunto com todos os colegas da classe.
 - (B) tudo, afinal, foi uma enorme confusão, pois o exercício não tinha regras definidas.
 - (C) o exercício parecia, a princípio, incoerente mas, depois de meia hora, foi possível constatar a competência dos executantes na tradução instantânea e imaginativa entre diferentes linguagens expressivas.
 - (D) não seria possível chegar ao fim da proposta sem que os alunos, anteriormente, estabelecessem as relações entre as formas desenhadas, os sons produzidos e os gestos dos bailarinos.
 - (E) a importância do autoritarismo do professor para que a experiência funcionasse.



60. Viola Spolin (2008) demonstra em sua obra grande preocupação com aspectos didáticos na condução do jogo. Em **Jogos teatrais na sala de aula** (2008), ela dá orientações aos coordenadores de oficina sobre como conduzir os trabalhos. Leia as sugestões de conduta abaixo.
- I. Antes de cada oficina, o professor deve ler as instruções dos jogos selecionados para estar seguro de que entendeu o que deve acontecer.
 - II. É imprescindível dar um retorno ao jogador sobre sua atuação. Ao ter sua atuação aprovada pelo coordenador, o jogador se sentirá cada vez mais confiante.
 - III. O foco e a descrição dos jogos podem ser lidos em voz alta para os jogadores diretamente do livro.
 - IV. Trazer para a oficina uma ordem do dia ou plano que inclua de 5 a 10 jogos.
 - V. A competição é uma ótima estratégia para estimular aqueles jogadores menos envolvidos com o jogo.

São preocupações da autora as apresentadas APENAS em

- (A) II e V.
- (B) I, III e IV.
- (C) II e IV.
- (D) I, III e V.
- (E) III e IV.

61. A leitura visual é hoje atividade fundamental à formação de crianças e jovens. Historicamente, a leitura de imagem no ensino da Arte, difundida e pesquisada no País desde os anos 1980, se contrapõe à visão modernista de ensino. Assinale a alternativa que NÃO corresponde à nova configuração do ensino de arte.

- (A) A arte na escola não pretende formar artistas.
- (B) O ensino de arte busca ampliar o repertório cultural dos alunos.
- (C) A função da escola não é só transmitir conteúdos, mas também facilitar a construção de subjetividades para a interpretação do mundo.
- (D) Além do fazer artístico, é imprescindível o contato com artefatos, manifestações e eventos culturais.
- (E) A apreciação de obra de arte pode inibir a criatividade das crianças ou levá-las à cópia.

62. Maria Lúcia Pupo (2005) nos mostra em sua pesquisa no Marrocos que a apreciação estética também passa pela compreensão de valores ou símbolos culturais da sociedade. É o que se percebe quando a autora afirma que

- (A) a impossibilidade de decodificar a gestualidade específica de um personagem feminino, vivido por um jogador, gerou o término do jogo.
- (B) as situações cênicas mostraram, ocasionalmente, jogos e brincadeiras tradicionais praticados também no Brasil, tais como *corrupio*, *amarelinha*, *bolinha de gude* e *tesoura, papel e pedra*.
- (C) a ausência de referências precisas em determinadas circunstâncias dificultava a leitura de signos emitidos e conduzia a perguntas dirigidas aos jogadores sobre o seu significado.
- (D) a leitura das intenções, sentidos e significados dos signos emitidos na improvisação foi potencializada na etapa da leitura de mesa do jogo.
- (E) os jogadores têm de explicar à plateia os significados da gestualidade produzida na improvisação.

63. Para Analice Dutra Pillar (1999), em seu artigo *A Educação do Olhar no ensino de arte*, no que se refere à leitura das imagens:

- I. o sentido vai ser dado pelo contexto e pelas informações que o leitor possui.
- II. compreender uma imagem implica ver o modo como a gramática visual se estrutura e pensar criticamente sobre a imagem.
- III. a educação estética abarca as várias formas de leitura, de fruição que podem ser possibilitadas às crianças, tanto a partir do seu cotidiano como de obras de arte.

Está correto o que se afirma em

- (A) I e III, apenas.
- (B) I, II e III.
- (C) II e III, apenas.
- (D) I e II, apenas.
- (E) III, apenas.



64. Em *Escola em cena*, do Programa Cultura é Currículo, no artigo *Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço*, Flávio Desgranges problematiza o papel do espectador no evento teatral, afirmando que
- I. a capacidade para analisar uma peça teatral é uma conquista cultural, que pode e precisa ser cultivada e desenvolvida.
 - II. Bertolt Brecht defende a existência de uma arte do espectador, apresentando a ideia de que sua participação precisa ser compreendida como um ato criativo, produtivo e autoral.
 - III. há, na obra teatral, menos entendimento dos significados e mais construção de significados, que são formulados pelo espectador no diálogo que trava com a obra.

Está correto o que se afirma em

- (A) I, II e III.
- (B) I e II, apenas.
- (C) II e III, apenas.
- (D) I e III, apenas.
- (E) II, apenas.

65. Nas artes visuais, estar apto a produzir uma imagem e ser capaz de ler uma imagem e seu contexto são duas habilidades

- (A) interdisciplinares.
- (B) interiores.
- (C) interrelacionadas.
- (D) intertemporais.
- (E) intervencionistas.

66. As definições de cultura são numerosas. Porém, há consenso sobre o fato de que a cultura

- I. é aprendida.
- II. permite a adaptação humana ao seu ambiente natural.
- III. manifesta-se em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais.
- IV. é apenas um fenômeno biológico e de refinamento.

Está correto o que se afirma em

- (A) III e IV, apenas.
- (B) I, II, III e IV.
- (C) I e II, apenas.
- (D) II e III, apenas.
- (E) I, II e III, apenas.

67. Em *História da Dança*, publicado em *Escola em Cena*, no Programa Cultura é Currículo, a autora Rosana van Langendonck oferece características da dança contemporânea, tais como:

- I. não impõe modelos rígidos; os corpos dos artistas não têm um padrão pré-estabelecido, bem com os tipos físicos, podendo ser gordos, magros, altos, baixos e de diferentes etnias.
- II. rejeita as sapatilhas de ponta usadas no balé, símbolo sagrado da dança clássica; os bailarinos dançam exclusivamente com os pés descalços.
- III. os trabalhos incorporam novos movimentos e não mais os movimentos convencionais do balé ou das técnicas de dança moderna.
- IV. a narrativa é fragmentada; o público é convidado a colocar os "pedaços" juntos e extrair um significado para o trabalho de dança, por meio da fruição dos espetáculos.

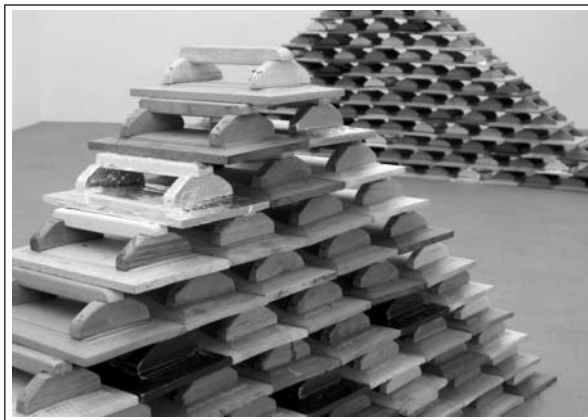
Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) II, III e IV.
- (B) II e IV.
- (C) I e III.
- (D) I, III e IV.
- (E) I, II e III.



68. Por meio de rupturas e descontinuidades, os conceitos de cultura e visualidade continuam sendo expandidos e transformados. No ensino da arte contemporânea, a cultura visual é um campo de conhecimento que
- (A) exemplifica a insuficiência interpretativa da leitura de imagem.
 - (B) discute e trata a imagem pelo seu valor estético, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura.
 - (C) estuda a experiência visual através da noção da arte como sistema de discurso único.
 - (D) considera como campo de estudo apenas os objetos classificados como arte.
 - (E) aborda a desconstrução dos objetos artísticos sob o enfoque histórico.

69. *Eu me aproprio de objetos que fazem parte do imaginário brasileiro, são objetos do cotidiano que acabam se tornando universais*, afirma o artista baiano Marepe, autor da obra *Desempoladeira* (2003/2006). Sobre essa obra é possível afirmar que



Marepe. *Desempoladeira* (2003/2006) – Courtesy of Galerie Max Hetzler

<http://www.maxhetzler.com/uploads/tx_hetzlergallery/2003-2006_Desempoladeira_detail_800.jpg>

- (A) o artista revisita, poeticamente, os *ready-mades* de Marcel Duchamp e os objetos da Pop Art ao se apropriar de objetos cotidianos.
 - (B) pode ser considerada estática, uma vez que as qualidades dinâmicas são inexistentes.
 - (C) o caráter efêmero dos objetos cotidianos presentes na obra dificulta a valorização no mercado da arte.
 - (D) a assimetria das cores compromete a divisão estrutural do conjunto da obra.
 - (E) o artista escolheu o diferencial dos objetos, porém a disposição das partes é conflitante.
-
70. Leia atentamente o texto abaixo, de **História Mundial do Teatro** (2004), em que Margot Bertholt apresenta um roteiro de um espetáculo teatral.
- Um rico veneziano entra e exalta as alegrias do amor. Recebe uma carta que o afasta instantaneamente da companhia da bela cortesã. Pantalone e seu servo Zanni cortejam a beldade abandonada. Um nobre espanhol aparece e emerge como um rival preferencial. Cenas de equivocadas identidades e pancadaria, serenatas trocadas e duelos quixotescos precipitam-se sobre as outras. Tudo termina em reconciliação pacífica, e atores assim como espectadores participam de uma dança italiana.*
- Assinale a alternativa correta que apresenta o movimento teatral ou gênero dramático a que pertence esse roteiro.
- (A) Teatro de Rua.
 - (B) Recital italiano.
 - (C) Comédia de Costumes.
 - (D) *Commedia Dell'arte*.
 - (E) Teatro Contemporâneo.
-
71. Forma de arte, de caráter efêmero e mutante, que teve suas primeiras aparições no final dos anos 1970, em Nova Iorque, num contexto de novos movimentos culturais iniciados pelas minorias excluídas da cidade. No cenário urbano, encontramos sua irreverente produção, que aposta em desafios e novas modalidades de ocupação do espaço na cidade, com inusitadas experimentações em pontos intrigantes no cotidiano. Está se falando de
- (A) performance.
 - (B) arte pública.
 - (C) arte em cemitério.
 - (D) arte no metrô.
 - (E) grafite.



72. O cenário teatral da segunda metade do século XX viu surgir um grupo americano que rompeu com os moldes tradicionais do fazer teatral, propondo um novo teatro. Trata-se do *Living Theatre*, que, no início dos anos 1960, saiu dos Estados Unidos e passou a viver na Europa. Margot Bertholt, em **História Mundial do Teatro** (2004), afirma que seus fundadores, Julian e Judith Beck diziam que o tipo de teatro que faziam era inseparável da orientação anarquista e pacifista que tinham, bem como resultado direto do estilo de vida comunitário do grupo. As experimentações do grupo passaram por questões importantes da produção teatral, como dramaturgia e espaço de representação, entre outras. Sobre essas duas questões do fazer teatral, são contribuições do *Living Theatre*:
- I. exploração de espaços não convencionais para a representação teatral.
 - II. retomada do autor como centro do processo teatral em detrimento do diretor.
 - III. proposta de criação dramaturgicamente colaborativa e coletiva.
 - IV. rompimento da “quarta parede” pelo uso de novas mídias.
 - V. grande impulso ao Teatro do Absurdo, com montagens de Beckett e Ionesco.

Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I e IV.
- (B) I, III e V.
- (C) I e III.
- (D) II e IV.
- (E) II e V.

Atenção: O texto abaixo refere-se às questões de números 73 a 76.

Na proposta curricular do Estado de São Paulo, no território de Linguagens Artísticas pode ser impulsionado o contato com a singularidade do modo de produção da linguagem da arte; para a compreensão da passagem, por exemplo, da arte moderna para arte contemporânea. Nesse sentido, a arte contemporânea, além da proximidade com nosso tempo, tem algumas características que permitem identificar a obra como linguagem de arte contemporânea. As quatro questões que se seguem questionam as características da linguagem da arte contemporânea.

73. Observe atentamente a obra *Aurora* (2007), de Carmela Gross.



Sobre a obra, quando em exposição na Galeria Olido, Agnaldo Farias, curador e crítico de arte, comenta que *não se trata de força de expressão dizer que a sala estará habitada por AURORA. O público a encontrará enorme, atravessando diagonalmente o espaço, engenhosamente escrita numa caligrafia dura e volátil de lâmpadas fluorescentes, uma sucessão de garatuñas róseas das quais pendem a cabeleira de fios brancos por onde flui a energia que as alimenta. Um corpo luminoso a ocupar o ambiente, tingindo sua penumbra de rosa e a derramar-se pelas grandes janelas da sala sobre os transeuntes que, incautos e inconscientes de tanta beleza, transitarão durante todos os meses da primavera, pelas calçadas da São João, esquina com Dom José de Barros e do Largo do Paissandu. A partir do comentário de Farias, pode-se afirmar que a modalidade de produção artística dessa obra é*

- (A) o objeto.
- (B) a instalação.
- (C) o videoarte.
- (D) a arte virtual.
- (E) a arte tecnológica.



74. Considere a fotografia abaixo.



Trata-se da cena de "Jonas e o barqueiro", do espetáculo *BR3*, nas margens do Rio Tietê, com os atores Roberto Audio e Sérgio Pardal do Teatro da Vertigem. Sobre esse espetáculo, Pardal comenta: *É um mergulho nos esgotos da arte. Em um dos ensaios, ao me distanciar do barco em que Antonio Araújo estava, vi seus olhos desolados de ansiedade ao nos ver como somos, vermes insignificantes diante da imponência gigantesca do rio morto. O Teatro da Vertigem insere o público em ambientes de pura degradação. Do altar das igrejas paulistas às margens do Tietê – ou da Baía de Guanabara, onde BR3 foi posteriormente encenada – o grupo propõe o percurso por espaços desarmônicos, desconfortáveis para público e atores, contraponto marcante em relação as encenações teatrais de caixa cênicas.* Nesse sentido, a abordagem cênica contemporânea no Teatro da Vertigem privilegia

- (A) os espaços convencionalmente destinados à atividade teatral, a partir do que cada espetáculo reclama como poesia do espaço.
- (B) os espaços não convencionais a partir das necessidades cênico-arquitetônicas evocadas pelo dramaturgo.
- (C) os espaços públicos como garantia para o grupo realizar a experimentação dramatúrgica.
- (D) o significado simbólico, histórico e institucional do lugar do que as suas possibilidades cênico-arquitetônicas.
- (E) os espaços que se diferenciam do palco italiano, a fim de garantir a continuação da atuação do grupo como teatro de vanguarda.

75. A fotografia abaixo mostra a obra *Gabiente do Dr. Estranho*, um estúdio-jaula.



Nessa jaula com instrumentos, o músico Livio Tragtenberg *maneja sons colhidos da participação dos visitantes ou que podem ser enviados diretamente ao artista por e-mail. Livio se transforma em Dr. Estranho e compõe sua sinfonia com cacos de sons variados, tão estranhos quanto o mundo em que vivemos e tão estranhos quanto a paisagem sonora que nos rodeia hoje.* (Jardel Dias Cavalcanti. 29ª Bienal de São Paulo: a política da arte. <http://www.digestivocultural.com>. Acessado em 30.10.2010). Essa proposição de Tragtenberg aponta a contaminação entre linguagens artísticas, por ser uma

- (A) instalação sonora e performática.
- (B) música eletroacústica com mistura de sons.
- (C) *happening* e paisagem sonora.
- (D) música contemporânea e eletrônica.
- (E) obra interativa com ilha de edição musical.



76. A fotografia abaixo apresenta uma cena do espetáculo *Vollmond* (Lua Cheia), de Pina Bausch, com o grupo que fundou, *Tanztheater Wuppertal*.



Um espetáculo repleto de água por todos os lados, trazendo uma imersão no relacionamento entre homens e mulheres. O cenário é formado por uma pedra gigante onde a água escorre no mesmo lugar onde os bailarinos passam freneticamente com movimentos gentis e agressivos. Eles dançam sempre completamente molhados, a paisagem é nebulosa, a iluminação interessante. Na composição de Pina Bausch, há inovação de alguns elementos na linguagem da dança, dentre eles: uso da voz e dos sons do próprio corpo; improvisação; movimentos do cotidiano; aproximação do real, contra uma representação formal e artificial; reflexão sobre as relações humanas; uso de elementos do teatro, como cenários, textos, construção de uma dramaturgia. Pina Bausch inaugura uma nova linguagem em dança, a

- (A) dança-teatro.
- (B) dança-expressiva.
- (C) dança-cênica.
- (D) dança-gestual.
- (E) dança-moderna.

77. Segundo Fayga Ostrower, em **Universos da Arte** (2004), a lógica expressiva é equivalente, tanto em obras figurativas quanto não figurativas. Isso acontece porque

- (A) a elaboração formal da obra de arte é delimitada pela sua temática, independentemente do artista escolher um tema figurativo ou abstrato.
- (B) a intencionalidade do artista é sempre a mesma, seja uma produção figurativa ou não figurativa.
- (C) as formas, na obra de arte, sugerem o espaço e são sempre dinâmicas.
- (D) a obra não figurativa é sempre uma abstração da figurativa.
- (E) a forma incorpora o conteúdo de tal modo que se tornam uma só identidade na obra.

78. Rudolf Laban classificou os elementos e/ou fatores que compõem qualquer movimento, em maior ou menor grau de manifestação, como

- (A) alto, médio e baixo.
- (B) fluência, espaço, peso e tempo.
- (C) fluxo, ritmo, espaço, peso.
- (D) coreografia.
- (E) força, ritmo, duração e forma.



79. A questão do espaço no teatro é analisada por Patrice Pavis em **A Análise dos Espetáculos** (2008). Segundo ele, é possível pensar o espaço a partir de duas possibilidades. A primeira delas concebe o espaço como *um espaço vazio que é preciso preencher como se preenche um container ou um meio ambiente que é preciso controlar, preencher e fazer com que se expresse*. Ao que ele denomina de Espaço Objetivo Externo, e que divide em três subcategorias.

Considere:

- I. O lugar teatral – o prédio e sua arquitetura, bem como um lugar não previsto para representação onde a encenação escolheu se instalar.
- II. O espaço que marca a separação entre palco e plateia, ou palco e coxia.
- III. O terreno que o ator percorre em seus deslocamentos – um selo que deixa uma marca de tomada de posse do território.
- IV. O espaço técnico – o espaço da maquinaria do teatro – que é imprescindível em toda a produção teatral.
- V. O lugar cênico – onde evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, plateia, e todo o prédio teatral.

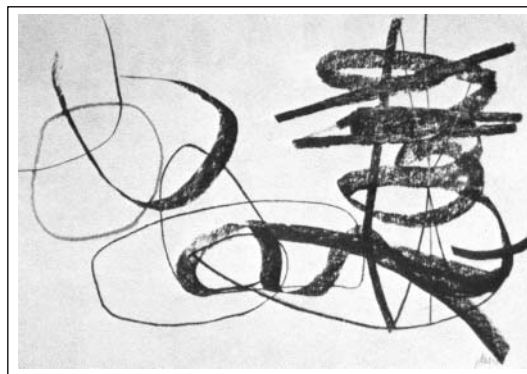
Em relação às subcategorias, está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I, II e III.
- (B) I, III e IV.
- (C) I, II e V.
- (D) II, III e V.
- (E) II, IV e V.

80. Observe atentamente as duas imagens abaixo.



Hans Hartung, *Desenho*, 1957



Jackson Pollock, *Eco*, desenho, 1951

Produzidas pela mão humana, as linhas se tornam fato físico, apresentando certas características expressivas que mostram outras percepções, outros mundos. Nessas imagens, Fayga Ostrower, em **Universos da Arte** (2004), comenta que os movimentos são agitados, excitados, exaltados. Quase desvestem a linha de sua pouca corporeidade. Tal movimentação exaltada não seria encontrada na natureza. Só poderia ocorrer dentro de nós, movimentos na forma de emoções, evocando

- (A) ritmos livres, vibrantes e nervosos.
- (B) delicadeza e serenidade poética.
- (C) frieza e rigidez dramática.
- (D) inquietação e afetos intensos.
- (E) peso e fantasia poética.