



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ

CONCURSO PÚBLICO

CINEMA

ORIENTADOR DE OFICINAS ARTÍSTICAS TÉCNICO UNIVERSITÁRIO SUPERIOR (203)

INSTRUÇÕES

Você recebeu o seguinte material:

- Um CADERNO DE QUESTÕES constituído de **cinquenta** questões de múltipla escolha, com **quatro** alternativas cada, e **uma** opção correta;
 - Um CARTÃO RESPOSTA personalizado.
- 1) Após a autorização para o início da prova, confira o material recebido, verificando se a sequência da numeração das questões e a paginação estão corretas. Caso contenha alguma irregularidade, comunique a um dos fiscais.
 - 2) Confira, no CARTÃO RESPOSTA, se seu nome, número de inscrição, cargo escolhido e demais dados pessoais estão corretos.
 - 3) O CADERNO DE QUESTÕES poderá ser utilizado para anotações, mas somente as respostas assinaladas no CARTÃO RESPOSTA serão objeto de correção.
 - 4) Leia atentamente cada enunciado e assinale, no CARTÃO RESPOSTA, a alternativa que responde, corretamente, a cada uma das questões.
 - 5) O candidato terá **cinco horas** para realização da prova.
 - 6) Após o término da prova, entregue ao fiscal o CARTÃO RESPOSTA e o CADERNO DE QUESTÕES.
 - 7) Por motivo de segurança, o candidato só poderá se ausentar, definitivamente do recinto das provas após uma hora contada a partir de seu início.
 - 8) O CADERNO DE QUESTÕES somente poderá ser levado pelo candidato faltando uma hora para término da prova.
 - 9) Os três últimos candidatos só poderão deixar o local de prova depois que o último entregar seu CARTÃO RESPOSTA.

Todos os casos e nomes utilizados nas provas do CEPUERJ são fictícios. Qualquer semelhança com casos reais constitui mera coincidência.



ASPECTOS GERAIS

1) A tarefa da análise sociológica da arte, como afirma Canclini (2012), é criar condições para a compreensão das razões que formam maneiras específicas de singularização e produção de valor simbólico. Com base nas reflexões deste autor, é correto afirmar que:

- a) as recentes derivas artísticas provocaram o transbordamento das demarcações sociológicas do lugar da arte
- b) os museus e os centros culturais são espaços reafirmados pelos novos movimentos artísticos do contemporâneo
- c) as reflexões de críticos e mediadores sugerem que os novos lugares da arte se distanciam dos museus e dos espaços legitimadores convencionais
- d) a construção da reflexão sociológica implica em determinar o grau de abrangência das ideologias estetizantes e a identificação de graus de autenticidade

2) Com o deslocamento da esfera crítica provocado pela arte contemporânea a partir dos anos 60, de acordo com Lisbeth Rebolo Gonçalves (in: BERTOLI; STIGGER, 2007), é correto afirmar que a exposição de arte hoje é:

- a) a reunião deliberada de objetos de explicitação dos valores estéticos institucionalizados
- b) um lugar de comunicação, sendo também um espaço público para o conhecimento de arte
- c) a oportunidade de experimentação de valores estéticos institucionalizados em novos formatos
- d) um dispositivo de apresentação da produção artística em que a curadoria opera como dimensão explicativa

3) “Em vez de se demorar distinguindo entre os bens só valiosos pelo seu significado histórico e os que são apreciados pelo seu valor estético, é preferível examinar os usos do patrimônio, os pontos de encontro e conflito entre épocas e produções culturais animadas por objetivos diferentes.” (CANCLINI, 2012, p. 96). Em relação às diferenças impostas por especialistas entre arte e patrimônio, é correto afirmar que:

- a) a arte é definida de acordo com seus objetos, enquanto o patrimônio, pelos usos que se fazem destes, implica em políticas de identificação específicas
- b) os bens tangíveis e intangíveis são expressões específicas que indicam os setores de produção do artístico e do patrimônio, respectivamente
- c) a linha demarcatória imposta ao etnográfico e ao artístico é principalmente decidida pela inércia das instituições que os possuem e os exibem
- d) a gestão dos bens culturais está separada da esfera de exibição dos bens artísticos pela especialização que requerem os seus especialistas

4) No texto “Universidade, caldo de cultura pós-moderno e a categoria de hegemonia”, Netto (in: COUTINHO, 2008) afirma que é a universidade pública que propicia a transmissão de massa crítica, faz pesquisa, produz conhecimento e realiza atividades de extensão. De acordo com o autor, é correto afirmar que a(s):

- a) universidades no Brasil atingem patamares de excelência pela produção livre de conhecimentos
- b) universidade brasileira precisa ser observada, levando-se em conta a sua particularidade histórica
- c) comunidade acadêmica representa a massa crítica que permitirá a relativização dos valores hegemônicos
- d) produtividade científica e cultural é denominador comum e meio democrático para se medir o grau de excelência das universidades públicas no Brasil

ORGANIZADOR

De acordo com a obra “O espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012), responda às questões de números 5 e 6.

5) Ao enunciar o paradoxo entre arte e política, o autor tece reflexões sobre as formas de dissenso que envolvem uma estética da política, na medida em que:

- a) operam em outros regimes de visibilidade e podem gerar possibilidades para a reinauguração da política da diferença
- b) implicam em transformações independentes de ambas as esferas, trazendo novas reconfigurações do sensível
- c) mobilizam as forças hegemônicas e requerem o controle político para a superação do regime estético vigente
- d) podem redefinir novas configurações do visível e suas condicionantes

6) “Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). A partir das reflexões do autor, a experiência política da estética significa, em síntese, a:

- a) afirmação de uma virtude ou qualidade
- b) dissociação de certo corpo de experiência
- c) valorização de um sensório-motor definido
- d) legitimação de um modelo ou de um *habitus*

7) O estudo da montagem e desmontagem de um circo, entendido sob o prisma da performance, explora este processo – preparação como performance – a partir do conceito de liminaridade social, cunhado pelo antropólogo Victor Turner, “período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre” (ROCHA in: VIVEIROS DE CASTRO; GONÇALVES, 2009, p.145). Nesse sentido, ampliando essa referência para outras manifestações culturais de rua, ou de arena, que poderiam ser abrangidas por essa mesma perspectiva, a montagem ou a preparação de um cenário ou espaço de atuação, integraria o que este autor denominou como “o fazer a praça”, metáfora que pode ser identificada como um processo:

- a) de cunho democrático, prática que vem permanecendo viva ao ser cultivada por agentes promotores da cultura local
- b) repetitivo e ritualístico, correspondente às manifestações em espaços públicos como prática de cultura massiva
- c) ao mesmo tempo simbólico, econômico, político, sociológico, cognitivo e de identificação
- d) econômico, de cunho tradicional, que vem subsistindo em seu caráter de arte pública

8) Os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, principais manifestações dessa festa popular, que tem sua origem nos ranchos carnavalescos, eram comentados pelos cronistas da primeira década do século XX, que faziam o papel de intérpretes e críticos e, portanto, participantes ativos ao:

- a) promoverem a festa como emblema e ícone da brasilidade
- b) elaborarem o sentido participativo da festa e defenderem seu valor cultural frente ao Poder Público
- c) operarem como negociadores entre os extratos populares e a elite carioca, cultivando o caráter democrático da festa
- d) servirem de mediadores ao estabelecer diálogos entre a polícia, os comerciantes, a população, o Poder Público e os grupos de rancho

ORGANIZADOR

9) De acordo com Mizrahi (2014), o *funk* pode ser definido como um ideal que é ao mesmo tempo individual e coletivo. Percebido em sua forma criativa, revela traços de uma “bricolagem sonora”, gênero musical conformado por uma lógica apropriativa que incorpora elementos múltiplos em tom de contestação. Integrando produções de uma arte para além da música, incorporando linguagem oral, atitude performativa, produção visual de grafite urbano e, entre outros elementos, sua estética corporal que, por sua vez, pode ser percebida como:

- a) “estética da abundância”, que busca desfazer através da aparência o contorno totalizante da pobreza na qual muitas vezes se localiza
- b) “ética da subversão”, ao impor padrões estéticos de ruptura radical em cunho de agressão às classes hegemônicas
- c) “gosto da necessidade”, que procura definir uma classe social com eleições próprias e autênticas
- d) “ética da contenção”, definindo escolhas próprias de identificação entre seus participantes

10) Poucos países têm a história de suas artes tão marcada pela participação de artistas de etnia negra quanto o Brasil. No campo das artes visuais são elencados Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, e Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), o Mestre Valentim, figuras emblemáticas e marcantes dessa trajetória. Mais recentemente, em 1966, por ocasião do I Festival de Artes e Cultura Negra e Africana, em Dacar, Senegal, o Brasil foi representado por três artistas afrodescendentes: Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres. De acordo com Clarival do Prado Valladares (2014), a herança africana é um(a):

- a) demonstração do crescente esforço em reconhecer as diferentes matrizes africanas, recuperando as formas mestiças, hibridizadas em diferentes graus, como propriamente brasileiras
- b) traço determinante na formação da atualidade brasileira, ganhando progressivo relevo ainda que sua imaginária não possa ser identificada na sua origem em integridade
- c) aspecto da particular criatividade nacional, recuperada em obras produzidas por artistas desconsiderados ao longo da história
- d) produção hoje reconhecida em sua origem como expressividade mais ampla da criatividade erudita e, por isso, de maior valor

11) Em “Tempo e narrativa nos Folgedos do Boi”, Viveiros de Castro e Gonçalves (2009, p.93) afirmam que “os folgedos do boi são formas rituais populares. Trata-se, por excelência, de comportamento simbólico que exige intensa atividade corporal, com uso de fantasias, muita música e dança.” Segundo esses pesquisadores, o folgado do boi apresenta os seguintes atributos:

- a) interação animada entre brincantes e espectadores a partir de performance com aspectos narrativos que ocorre por todo território nacional em conformações similares
- b) extensa ocorrência, abrangendo todo território nacional, porém distribuído, em cada localidade, em diferentes ciclos comemorativos
- c) representação e forma de brinquedo popular que nos tempos contemporâneos se espetacularizou, perdendo seu viés tradicional
- d) propriedades lúdicas e festivas que requerem intenso preparo e envolvimento, mobilizando diversos grupos sociais

ORGANIZADOR

12) “Por memória coletiva podemos compreender uma gama razoável de definições: de representações coletivas, no sentido durkheimiano do termo a situações traumáticas, em que a relação da memória com o passado se restringe ao teor ético e moral, desconsiderando seu valor epistemológico.” (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 2012, p. 195). Considerando a condição dicotômica em que se dividem as diferentes concepções de memória e a observação de que em uma de suas polaridades se reúnem teorias que rejeitam radicalmente qualquer assertiva de verdade na apreensão do passado, a outra concepção que compartilha esse modo de entendimento sobre a natureza da memória é o(a):

- a) reconhecimento da impossibilidade de objetividade na sua apreensão
- b) reconstrução do passado, exigindo superação do reducionismo ideológico
- c) constatação de que os dados são parciais, sejam eles objetivos ou subjetivos
- d) caracterização da abrangência e complexidade do passado, requerendo um olhar aproximado

13) O “cronocentrismo europeu”, categoria criada pelo pesquisador Sodré (in: COUTINHO, 2008) explicita a cultura ocidental por estar calcado na universaliza o de um sentido de tempo. Segundo o autor, a diversidade cultural  :

- a) a positividade que emerge a partir da globaliza o ao requerer o entendimento de sua temporalidade
- b) o aspecto da pluralidade social e o elemento de articula o entre identidades ocidentalizadas
- c) a distin o das subjetividades e a forma de identifica o entre indivíduos e coletividades
- d) irrevogavelmente ambígua e recalcada pela hegemonia

14) Raymond Williams, citado por Moraes, estabelece que constituindo-se como “um senso de realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além do qual   muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se na maioria das áreas da vida.” (in: COUTINHO, 2008, p.41). O conceito ao qual o autor se refere  :

- a) hegemonia
- b) experiência
- c) ideologia
- d) cultura

15) Os quatro grandes princípios organizadores da era hipermoderna são:

- a) globaliza o, tecnociência, geopolítica e indivíduo
- b) tecnociência, mercado, democracia e indivíduo
- c) economia, ecologia, democracia e geopolítica
- d) mercado, política, tecnociência e ecologia

16) “O espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões.” (DEBORD, 2000, p.66). Em rela o ao devir-mundo do espetáculo, o autor afirma que a mercadoria:

- a) como fetichismo, produz limites artificiais
- b) revela-se pelo uso e pela frequente renova o
- c) constitui o poder abstrato da sociedade na sua não liberdade ilusória
- d) opera como ruptura do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais

ORGANIZADOR

17) Negri afirma que “Nunca, como agora, a relação mídia-espectador foi tão satanizada, e isso só faz piorar. Não só isso, pretendeu-se dar da mensagem da mídia a imagem de uma metralhadora que se abate sobre o espectador-alvo miserável de um poder onipresente – e o aniquila. Esse moralismo obtuso e deprimente ganhou ares de ritual, mais particularmente para uma *esquerda* já agora incapaz de análises e propostas e que continuará a se refugiar em lamentações inúteis. Mostram-nos uma vida cotidiana dominada pelo monstro da mídia como um cenário povoado de fantasmas, zumbis prisioneiros de um destino de passividade, frustrações e impotências.” (NEGRI in: PARENTE, 1999, p.173) A satanização da mídia, de acordo com o autor, advém de uma:

- a) teoria da manipulação que nega qualquer grau de inteligibilidade dos receptores
- b) relação estratégica dos intelectuais de esquerda e suas lamentações moralistas
- c) redução cientificista que serve de apoio às concepções terroristas da mídia
- d) reificação intransitiva da vida humana em modos consumistas

18) Segundo Couchot (in: PARENTE, 1999), o estatuto da imagem técnica fez o percurso entre dois estágios que se afirmam como da:

- a) transmissão de registros automáticos à captura eletrônica
- b) automatização analógica à automatização numérica da imagem
- c) perspectiva de projeção gráfica à perspectiva de projeção cinética
- d) decomposição da figura em sistemas lineares à sua decomposição por pontos

19) De acordo com Parente (in: PARENTE, 1999), as novas tecnologias vão atuar sob o signo da velocidade. Seguem um entrelaçamento vertiginoso por intensificados circuitos de comutação. Em dimensão planetária, esses circuitos compartilham sistemas de produção, captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenamento de imagens. Essas imagens podem ser consideradas multidimensionais porque:

- a) são utilizadas pelas máquinas em muitas formas de visão e prospecção
- b) circulam de forma interativa e intermitente, gerando novos espaços comunicacionais
- c) são elementos de natureza cultural, política, ideológica, geográfica, espacial e tecnológica
- d) constituem redes comunicacionais de diferentes dimensões, funcionando como contratores da visão humana

20) Leenhardt (in: BERTOLI; STIGGER, 2007) afirma que o passado da crítica de arte atualmente ganha novos aspectos, tendo se expandido para além dos originais meios de argumentação e comunicação. Segundo o autor, a globalização vem produzindo uma nova condição para a crítica porque:

- a) na perda da dimensão histórica, ocasionada também pela transformação de seus suportes clássicos, a crítica de arte aborda as questões estéticas a partir de uma avaliação sabidamente subjetiva e provisória
- b) com os mais recentes recortes geopolíticos, novos suportes sócio-históricos adquirem legitimidade e vigor, permitindo o desenvolvimento de uma crítica de arte para além do âmbito acadêmico restrito
- c) a queda dos poderes nacionais, socialmente ancorados nas realidades locais, fez com que as categorias intelectuais e sensíveis de conhecimento adquirissem aspectos espetaculares
- d) a reflexão crítica se dá em novos espaços, deixando de ser enigmática pela expansão de meios de comunicação e da abertura de novas fronteiras

ORGANIZADOR

CONHECIMENTO ESPECÍFICO

21) Durante muitos anos, mesmo nas grandes produções, havia dificuldade para filmar cenários amplos à noite. As películas não tinham sensibilidade suficiente e, até hoje, é impossível iluminar todo o espaço com luz artificial. A solução era filmar durante o dia, com um filtro azul na frente da objetiva. O nome dessa técnica de iluminação é:

- a) natural
- b) *daylight*
- c) panoramas
- d) noite americana

22) Em *O discurso cinematográfico*, Xavier (2005, p.26) destaca que “classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências”. Para o autor, sequência é o(a):

- a) maior unidade dentro de um filme, marcando a escolha de cada ângulo de câmera
- b) opção por um determinado ponto de vista, geralmente com referência ao tipo de iluminação adotada em um filme
- c) menor unidade dentro de um filme, geralmente marcada por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa
- d) movimento de câmera, geralmente subjetivo, que demonstra a escolha das lentes a serem usadas na câmera de filmagem

23) “Desde os primeiros anos do século, este foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo [...]. Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços.” (XAVIER, 2005, p. 29). Esse texto se refere à definição de:

- a) plano geral
- b) montagem paralela
- c) decupagem clássica
- d) montagem de atrações

ORGANIZADOR

24) No cinema, como aponta Bernadet (1980, p.19), “foi feita [...] uma espécie de codificação dos planos, partindo do mais aberto [...] ao mais fechado. As escalas dos planos têm inúmeras variantes, mas correspondem em geral ao seguinte: (1) mostra um grande espaço no qual as personagens não podem ser identificadas; (2) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; (3) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; (4) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; (5) corta no busto; (6) mostra só o rosto; (7) mostra uma parte do corpo que não a cara ou um objeto.” Essas definições acima numeradas correspondem, respectivamente, a:

- a) (1) plano de conjunto; (2) plano médio; (3) plano americano; (4) primeiro plano; (5) plano geral; (6) plano detalhe (*close up*); (7) plano fixo
- b) (1) plano de conjunto; (2) plano geral contido; (3) plano médio; (4) plano fixo; (5) primeiro plano; (6) plano geral; (7) plano detalhe (*close up*)
- c) (1) plano geral; (2) plano de conjunto; (3) primeiro plano; (4) plano americano; (5) plano subjetivo; (6) primeiríssimo plano (*close up*); (7) plano fixo
- d) (1) plano geral; (2) plano de conjunto; (3) plano médio; (4) plano americano; (5) primeiro plano; (6) primeiríssimo plano (*close up*); (7) plano detalhe

25) O ponto de vista em que a câmera permite disfarçar a presença do narrador e no qual a câmera ocupa o lugar do que seria a cabeça de um homem é denominado:

- a) câmera subjetiva
- b) contra-plongée
- c) câmera alta
- d) lente macro

26) Segundo Bernadet (1980), casos em que uma mulher sai de casa com um vestido listrado e chega na estação com um vestido de bolinhas, ou um homem perde a gravata de um plano para outro, são situações denominadas:

- a) experimentalismo
- b) riqueza de figurino
- c) erro de continuidade
- d) construção das personagens

27) No ano de 1919, um cineasta russo realizou um pequeno filme de seis planos, com a seguinte sequência: “prato de comida – rosto de um homem – criança brincando – rosto de um homem – um caixão – rosto de um homem. Quem viu o filme concordou que o célebre ator Mosjukin interpretava maravilhosamente o desejo, a ternura e a tristeza. Só que os três planos eram exatamente o mesmo.” O cineasta responsável por essa criação foi:

- a) Eisenstein
- b) Kulechov
- c) Pudovkin
- d) Trotsky

ORGANIZADOR

28) No cinema, é possível obter os sons dos diálogos entre os atores de duas formas. A técnica pela qual o som é captado e registrado em sincronia com as imagens ainda durante as filmagens é denominada:

- a) som estéreo
- b) dublagem
- c) som direto
- d) nagra

29) A claquete cinematográfica é um antigo instrumento usado nos sets de filmagem. É normalmente formada por um espaço maior, onde são escritos os dados de identificação do filme (título, diretor, números das sequências, dos planos e das tomadas rodadas durante as filmagens) e uma parte articulada com esta, menor e móvel, que batida contra a maior produz um ruído seco e característico, cuja principal função é:

- a) sincronizar imagem e som na finalização do filme
- b) impor respeito à equipe no set durante as filmagens
- c) chamar a atenção do diretor para o início da filmagem de uma tomada
- d) chamar a atenção da continuísta para cronometrar a filmagem de cada cena

30) Duas configurações podem ser usadas para captação do som durante a gravação de um audiovisual: o *single system* e o *double system*. A configuração que **NÃO** é mais adotada por equipes profissionais de cinema é de conectar os microfones:

- a) a um *mixer* ou console de mixagem que se conecta a um gravador digital instalado em uma plataforma fixa ou em um carrinho de som
- b) a um *mixer* portátil que se conecta a um gravador digital portátil preso ao corpo do técnico de som
- c) a um *mixer* portátil que se conecta diretamente à câmera
- d) diretamente à câmera de vídeo

31) No audiovisual exibido em capítulos ou com intervalos, em geral, são criados momentos de grande interesse que precedem a um comercial. São pequenos ou grandes climas, arranjados de modo tal que não permitam que o telespectador abandone a história. Esses recursos de roteiro recebem o nome de:

- a) *flash-forward*
- b) chicote
- c) gancho
- d) *insert*

32) O roteiro é definido como um(a):

- a) texto considerado instrumento básico de apoio para a direção e produção, que deve necessariamente conter falas, indicações, posicionamentos, movimentação cênica e uso de cores de forma genérica e detalhada
- b) texto com indicações de cenas, informações de estado de ânimo e gestos, contendo observações entre parênteses nos diálogos, para indicar a reação dos personagens, bem como mudanças de tom e pausas
- c) texto contendo indicações referentes à câmera, iluminação e som, que expressa as ideias do autor para esses recursos, a fim de facilitar a compreensão do diretor de filmagem
- d) forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual com a descrição objetiva das cenas, sequências, diálogos e, algumas vezes, até com indicações técnicas do filme

ORGANIZADOR

33) As atividades realizadas no cinema demandam diferentes funções, entre elas, a de figurinista. São atribuições desse profissional:

- a) gerenciar a atividade de *design* e concepção artística de um produto audiovisual, incorporando uma série de funções, tais como definir o projeto, auxiliar na sua execução e avaliar o resultado final, zelando pela excelência do produto
- b) criar as indumentárias, a partir de pesquisa de época, para os personagens contidos no roteiro cinematográfico previamente fornecido pela produção; zelar pelos figurinos da figuração, assim como por todos os acessórios que compõem a vestimenta: bengalas, bolsas, chapéus, luvas, óculos, entre outros
- c) criar os cenários em estúdio ou adaptar as locações para serem utilizadas como *set* de filmagens; a partir de um roteiro cinematográfico apresentado pelo produtor executivo, executar um projeto cenográfico composto por plantas baixas e perspectivas com as cores definitivas propostas e suas dimensões previstas
- d) dar manutenção aos figurinos, executando reparos, mandando lavar e mantendo-os sob sua guarda; ajudar os atores principais e a figuração a se vestirem para as cenas; conhecer as roupas usadas pelos personagens e seus números de indumentária referenciados pelo roteiro e a decupagem de figurino, estando em comum acordo com a continuísta

34) O plano corresponde a cada tomada de cena, isto é, a menor unidade a que pode ser reduzido o filme em processo de análise. Portanto, o plano é:

- a) o elemento mais importante para a definição do som de um filme
- b) uma figura específica de cada câmera cinematográfica
- c) a extensão de filme compreendida entre dois cortes
- d) elemento exterior à decupagem

35) Em uma equipe de realização audiovisual, a principal incumbência do técnico de som direto é:

- a) determinar os procedimentos que objetivam a obtenção de todas as imagens e de alguns sons com características técnicas e estéticas que permitam integrá-los à edição final de imagens
- b) determinar os procedimentos que objetivam a obtenção de registros sonoros com características técnicas e estéticas que permitam integrá-los à trilha sonora final
- c) arrumar e limpar o *set* para evitar que grãos de poeira no chão causem atrito e atrapalhem a gravação do som do filme
- d) cuidar única e exclusivamente dos diálogos falados ou não em cada sequência

36) Até aproximadamente o ano de 1915, os registros em película eram de curta duração e sequer contavam histórias. No Brasil, esses filmes eram conhecidos, nessa época, como:

- a) naturais
- b) tomadas
- c) panoramas
- d) documentais

ORGANIZADOR

37) O gesto essencial do primeiro cinema – realizado nas primeiras décadas do século XX – era chamar a atenção do espectador de forma direta e ativa, deixando clara sua intenção exibicionista. Por essa razão, era conhecido como cinema de:

- a) situações
- b) exibições
- c) atrações
- d) horrores

38) No começo do século XX, as vanguardas artísticas europeias se notabilizavam por um uso criativo do cinema, promovendo experiências que, definitivamente, se distanciavam do modelo de cinema comercial. Entre esses movimentos, aquele que enveredava mais diretamente para os domínios do sonho era o:

- a) surrealismo
- b) abstratismo
- c) dadaísmo
- d) futurismo

39) A partir do advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a indústria cinematográfica alemã se notabilizou pelo uso do cinema como forma de propaganda de governo, tendo papel fundamental tanto na manutenção da moral da população, quanto na legitimação dos poderes instituídos. A primeira grande empresa cinematográfica destinada a fazer propaganda do país por meio de documentários de guerra foi a:

- a) UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)
- b) Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft)
- c) Defa (Deutsche Film AG)
- d) Bufa (Bild-und Filmamt)

40) O cinema neorrealista italiano, que se desenvolveu entre os anos 1940 e 1950, é fortemente associado ao surgimento de artifícios e estéticas que tinham por objetivo emular a realidade histórica do período correspondente. Isso acontecia não apenas através dos temas dos filmes – a guerra, o desemprego, o abandono de jovens e idosos –, mas também pelo emprego de técnicas como a montagem:

- a) com efeitos particulares e a utilização de planos fragmentados
- b) sem efeitos particulares e a utilização de planos alternados
- c) sem efeitos particulares e a utilização de planos de conjunto
- d) com efeitos particulares e a utilização de planos em *close*

41) No livro *Introdução ao documentário*, o pesquisador de cinema Bill Nichols (2012) identifica seis modos de representação que estabelecem as principais convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. O modo que se caracteriza pela utilização predominante de entrevistas, pela interação com os participantes do documentário e pelo uso de imagens de arquivo é o:

- a) performático
- b) participativo
- c) observativo
- d) reflexivo

ORGANIZADOR

42) O Cinema Novo, movimento ocorrido no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, teve como principal objetivo a produção de filmes voltados para a compreensão sociológica e política da sociedade brasileira. Segundo Carvalho (2006), essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas: a escravidão, o misticismo religioso e a:

- a) cidadania
- b) natureza
- c) violência
- d) fome

43) Entre os anos 1960 e 1970, no rastro dos processos e temas desenvolvidos pelo movimento do Cinema Novo, o Cinema Marginal trouxe para as telas uma abordagem que aposta no radicalismo das práticas do cinema moderno. Jogando com representações disformes e imagens abjetas, o Cinema Marginal, que tem entre os seus títulos mais expressivos *O bandido da luz vermelha* (1968) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), se definia por um desejo de “ultrarrevolução”. A produtora Belair, em São Paulo, onde boa parte desses filmes foi realizada, foi fundada por dois dos principais diretores do período, que são:

- a) Carlos Reichenbach e Andrea Tonacci
- b) Júlio Bressane e Rogério Sganzerla
- c) Rogério Sganzerla e João Batista
- d) Júlio Bressane e Andrea Tonacci

44) O cinema contemporâneo da China é marcado por produções influenciadas pelos acontecimentos da primavera de 1989, ano em que aconteceu o protesto na Praça da Paz Celestial, em Pequim, quando milhares de estudantes, operários, intelectuais e cidadãos chineses se manifestaram nas ruas pela abertura dos regimes político e econômico do país. Um dos celebrados diretores que surgiu nesse período foi:

- a) Zhang Yuan
- b) Bong Joon-ho
- c) Hayo Miyazaki
- d) Shohei Imamura

45) “A expressão ‘retomada do cinema brasileiro’ abraça dois sentidos aparentemente contraditórios. Num primeiro momento, ela traduz continuidade, processo evolutivo, tradição cultural. Retoma-se o cinema brasileiro porque ele já existia antes e, por alguma razão, deixou de existir. [...] Num segundo momento, ‘retomada’ significa fragmentação, descontinuidade, uma história feita em ciclos.” (Luís Alberto Rocha Melo – “Gêneros, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente). O filme-símbolo que marcou a chamada “retomada” foi:

- a) *O Quatrilho*
- b) *Cidade de Deus*
- c) *Brava gente brasileira*
- d) *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*

ORGANIZADOR

46) O plano ponto de vista (PPV) é aquele em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a mostrar o que ele está vendo, correspondendo à simulação de um observador. O PPV é uma subdivisão da técnica do:

- a) panorama
- b) contracampo
- c) fora-de-campo
- d) sequenciamento

47) Para o diretor russo Sergei Eisenstein, o plano isolado é apenas a partícula elementar do cinema. Segundo Eisenstein, os planos devem ser combinados de maneira a extrair do conjunto um significado novo e superior. Essa concepção de montagem proposta pelo diretor prevê uma associação de planos que funcionam por meio de:

- a) permutação
- b) extensão
- c) ligação
- d) colisão

48) Em 1912, o gravador portátil Dictaphone foi utilizado pela Comissão Rondon para registro dos cantos dos índios nas expedições pelo interior do país. As gravações eram realizadas em cilindros feitos de:

- a) cera
- b) filme
- c) algodão
- d) borracha

49) O primeiro formato padrão de gravação de som digital foi o:

- a) DAT
- b) DA-88
- c) Cantar-X
- d) SM5 Recorder

50) Um dos termos mais associados às experimentações nos domínios do audiovisual contemporâneo é o do dispositivo. Originalmente, o termo surge nos anos 1970 para definir a disposição que caracteriza a condição do espectador de cinema. Em dois ensaios seminais (*Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, de 1970, e *Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade*, de 1975), Jean-Louis Baudry define o dispositivo cinematográfico como sala escura, em conjunto com:

- a) som e efeitos especiais
- b) projeção e efeitos especiais
- c) imobilidade do espectador e tela
- d) projeção e imobilidade do espectador

ORGANIZADOR

RASCUNHO DE GABARITO

01	02	03	04	05	06	07	08	09	10

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

31	32	33	34	35	36	37	38	39	40

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

ORGANIZADOR