



COORDENADORIA GERAL DE GESTÃO DE TALENTOS
COORDENADORIA DE RECRUTAMENTO E SELEÇÃO

CONCURSO PÚBLICO
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
PROFESSOR DE ENSINO FUNDAMENTAL - ARTES CÊNICAS

CADERNO DE QUESTÕES OBJETIVAS E DISCURSIVA

ATENÇÃO

1. A prova terá duração de 4 (quatro) horas, considerando, inclusive, a marcação do **CARTÃO-RESPOSTA** e o preenchimento da **FOLHA DE RESPOSTA DEFINITIVA**.
2. É de responsabilidade do candidato a conferência deste caderno que contém **50 (cinquenta) questões de múltipla escolha**, cada uma com 4 (quatro) alternativas (A,B,C e D) e **01 (uma) questão discursiva**, distribuídas da seguinte forma:

CONTEÚDO	QUESTÕES
Língua Portuguesa	01 a 15
Conhecimentos Específicos	16 a 45
Fundamentos Teórico Metodológicos e Político Filosóficos da Educação	46 a 50
Discursiva	1

3. Transcreva a frase abaixo, para o espaço determinado no **CARTÃO-RESPOSTA**, com caligrafia usual, utilizando caneta esferográfica de tinta azul ou preta, para posterior exame grafológico:

“Tudo vale a pena quando a alma não é pequena”

O descumprimento dessa instrução implicará na anulação da prova e na eliminação do concurso.

4. A prova deverá ser feita, obrigatoriamente, à caneta esferográfica de tinta azul ou preta, **fabricada em material incolor e transparente**, não sendo permitido o uso de lápis, lapiseira, marca texto, corretivo e/ou borracha.
5. Em hipótese alguma haverá substituição do **CARTÃO-RESPOSTA** e da **FOLHA DE RESPOSTA DEFINITIVA** por erro do candidato.
6. O telefone celular deverá permanecer desligado e sem bateria, desde o momento da entrada até a saída do candidato do local de realização das provas.
7. Durante a prova não será admitida qualquer espécie de consulta ou comunicação entre os candidatos, tampouco será permitido o uso de qualquer tipo de aparelho eletrônico.
8. Somente após decorrida **1 (uma) hora do início da prova**, o candidato, ainda que tenha desistido do concurso, poderá entregar o **CADERNO DE QUESTÕES**, a **FOLHA DE RESPOSTA DEFINITIVA desidentificada** e o **CARTÃO-RESPOSTA devidamente assinado e com a frase transcrita**, e retirar-se do recinto. No entanto, **APENAS** durante os **30 (trinta) minutos finais** de prova será permitido ao candidato retirar-se da sala portando o **CADERNO DE QUESTÕES**.
9. Não será permitida, em hipótese alguma, a cópia das marcações efetuadas no **CARTÃO-RESPOSTA**.
10. Os três últimos candidatos deverão permanecer em sala, sendo liberados somente quando todos tiverem concluído a prova ou o tempo tenha se esgotado, sendo indispensável o registro dos seus nomes e assinaturas na ata de aplicação de prova.
11. Os relógios de pulso serão permitidos, desde que não sejam digitais e permaneçam sobre a mesa, à vista dos fiscais, até a conclusão da prova.
12. **O FISCAL DE SALA NÃO ESTÁ AUTORIZADO A ALTERAR QUAISQUER DESSAS INSTRUÇÕES.**
13. O gabarito da prova será publicado no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro - D.O. Rio, no segundo dia útil após a realização da prova, estando disponível também, no site <http://concursos.rio.rj.gov.br>.

Boa Prova!

LÍNGUA PORTUGUESA

Texto: Patibulos virtuais

Ainda não tinha doze anos quando assisti a um linchamento. Vi um rapaz a fugir de bicicleta. Um homem começou a persegui-lo, a pé, e de repente já eram cinco, dez, uma turba exaltada, correndo, gritando, jogando pedras. Lembro-me de estar inteiro, de coração, numa angústia enorme, com o rapaz que fugia. Não havia nada que pudesse fazer para o ajudar. Minutos antes eu lia, ao sol, numa varanda. Logo a seguir o rapaz pedalava para salvar a vida, lá embaixo, entre uma estradinha de terra vermelha e um vasto descampado coberto de capim.

Desde então estou sempre do lado de quem, sozinho, se vê perseguido por uma multidão. Pouco me importa o que fez o rapaz que corre; o homem que ergue a mão para se proteger da pancada; a mulher que enfrenta, chorando, os insultos de um bando de predadores cobardes.

O surgimento das redes sociais marcou a emergência de um novo patíbulo para os linchadores. Bem sei que a comparação será sempre abusiva. Palavras, por muito aguçadas, por muito duras e pesadas, não racham cabeças. Palavras, por muito venenosas, não são capazes de matar. Em contrapartida, este novo palco tem o poder de juntar em poucos minutos largos milhares de pessoas, todas aos gritos. A estupidez das multidões virtuais é tão concreta quanto a das multidões reais.

Praticamente todas as semanas há alguma figura pública a sofrer perseguição nas redes sociais. [...]

Há alguns anos, em Luanda, afirmei, durante uma entrevista, não entender por que o governo insistia em promover a poesia de Agostinho Neto, primeiro presidente angolano, que a mim sempre me pareceu bastante medíocre. Um conhecido jurista e comentador político, João Pinto, deputado do partido no poder, assinou um artigo defendendo a minha prisão. Foi além: defendeu o restabelecimento da pena de morte e o meu fuzilamento. Segundo ele, eu ofendera não apenas um antigo presidente e herói nacional mas também uma divindade, visto que Agostinho Neto seria um quilamba — ou seja, um intérprete de sereias. Nas semanas seguintes foram publicados muitos outros textos de ódio. Recebi telefonemas com ameaças. Contaram-me que havia pessoas queimando os meus livros. Na altura foi bastante assustador. Hoje olho para trás e rio-me. Recordo o quanto era difícil explicar a jornalistas europeus a acusação de que teria ofendido um intérprete de sereias. Naturalmente, acabei transformando o episódio em literatura. Os europeus e norte-americanos leem aquilo e chamam-lhe realismo mágico.

Os queimadores de livros têm receio não das ideias que os mesmos defendem, mas da sua própria incapacidade para lhes dar resposta. Aqueles que se juntam a multidões virtuais para ameaçar ou troçar de alguém são quase tão perigosos quanto os que correm pelas ruas, jogando pedras — e ainda mais cobardes.

Fecho os olhos e volto a ver o rapaz na bicicleta. Uma pedra atingiu-o na cabeça e ele caiu. A multidão mergulhou sobre ele. Naquele dia deixei de ser criança.

José Eduardo Aqualusa. O Globo, Segundo Caderno, 07/03/2016.

Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/patibulos-virtuais-18817824#ixzz43ah8BwFY>

01. A leitura compreensiva do texto evidencia que o principal objetivo do autor é:
- questionar a permanência cruel de linchamentos físicos em plena era digital
 - denunciar a estupidez humana que engendra linchamentos físicos e virtuais
 - resguardar o linchamento virtual, em contrapartida ao físico
 - priorizar o linchamento físico, em detrimento do virtual

02. No dicionário, o significado do substantivo *patíbulo* é: estrado ou lugar onde os condenados sofrem a pena capital (forca, guilhotina, decapitação). Percebe-se, portanto, que o emprego da palavra no texto situa-se no nível da conotação. Porém, **NÃO** há conotação em:
- A multidão mergulhou sobre ele.
 - Lembro-me de estar inteiro, de coração, numa angústia enorme
 - era difícil explicar a jornalistas europeus a acusação de que teria ofendido um intérprete de sereias
 - este novo palco tem o poder de juntar em poucos minutos largos milhares de pessoas, todas aos gritos
03. “Não havia nada que pudesse fazer para o ajudar.” (primeiro parágrafo). Essa frase inicia-se por uma oração desprovida de sujeito, e o verbo em destaque é denominado de impessoal. Também é impessoal o verbo da frase:
- Faz algum tempo que o índice de linchamentos físicos vem aumentando.
 - Bastaria uma pequena desavença para o indivíduo sofrer perseguição virtual.
 - Sobrou, do costume antigo, a agressão compactuada pela multidão exaltada.
 - Existirá outra forma de expressar a insatisfação ou discordância, sem ofensas?
04. “A estupidez das multidões virtuais é tão concreta quanto a das multidões reais.” (terceiro parágrafo). Entre as duas orações dessa frase se estabelece uma relação lógica que também se verifica em:
- Quanto mais a violência é banalizada, mais linchamentos ocorrem.
 - A aglomeração torna-se muito mais violenta do que os indivíduos em si.
 - Algumas pessoas perseguidas e sobreviventes sofrem tanto que ficam loucas.
 - O Brasil tem uma média de um linchamento por dia, como demonstram certas pesquisas.
05. Quanto ao processo de formação da palavra *descampado* (primeiro parágrafo), observa-se que é formada por parassíntese, processo mediante o qual acrescenta-se simultaneamente um prefixo e um sufixo ao radical da palavra primitiva. O seguinte vocábulo também é formado por derivação parassintética:
- despreocupado
 - desvalorizado
 - desalinhado
 - desalmado
06. “Segundo ele, eu ofendera não apenas um antigo presidente e herói nacional mas também uma divindade...” (quinto parágrafo). Nesse segmento de frase, a relação semântica existente entre os complementos do verbo *ofender* é:
- adição
 - contraste
 - explicação
 - concessão

07. *Alguns comportamentos inadmissíveis e ideias de teor inaceitável ____ por meio digital e ____ em nossa sociedade. A popularidade das redes sociais as ____ um espaço propício para se ____ férteis discussões; mas, em vez disso, as manifestações de ódio ____ força. Como o agressor não está diante do agredido, o número de ofensas descabidas e acusações infundadas se ____ na rede.*

Tendo em vista a concordância, as lacunas do trecho acima são preenchidas corretamente pelas seguintes formas verbais:

- (A) circula – prolifera – tornaram – promover – ganhou – multiplicam
(B) circulam – proliferam – tornaram – promover – ganhou – multiplica
(C) circula – prolifera – tornou – promoverem – ganharam – multiplicam
(D) circulam – proliferam – tornou – promoverem – ganharam – multiplica
08. “Palavras, por muito venenosas, não são capazes de matar.” (terceiro parágrafo). O autor, nessa frase, estabelece uma relação de sentido diferente da que se produz na seguinte reescrita:
- (A) Palavras, embora sejam venenosas, não são capazes de matar.
(B) Palavras, se bem que sejam venenosas, não são capazes de matar.
(C) Palavras, uma vez que sejam venenosas, não são capazes de matar.
(D) Palavras, por mais venenosas que sejam, não são capazes de matar.
09. “Nas semanas seguintes **foram publicados** muitos outros textos de ódio.” (quinto parágrafo). Essa frase é corretamente reescrita, sem alteração do verbo quanto ao tempo e à voz passiva, da seguinte forma:
- (A) Nas semanas seguintes **publicou-se** muitos outros textos de ódio.
(B) Nas semanas seguintes **publicava-se** muitos outros textos de ódio.
(C) Nas semanas seguintes **publicaram-se** muitos outros textos de ódio.
(D) Nas semanas seguintes **publicar-se-iam** muitos outros textos de ódio.
10. De acordo com a norma gramatical para a língua padrão, a frase que **NÃO** poderia ser reescrita com o pronome pessoal anteposto ao verbo, tanto em Portugal quanto no Brasil, é:
- (A) Os europeus e norte-americanos leem aquilo e chamam-lhe realismo mágico.
(B) Contaram-me que havia pessoas queimando os meus livros.
(C) Uma pedra atingiu-o na cabeça e ele caiu.
(D) Hoje olho para trás e rio-me.

11. “Segundo ele, eu ofendera não apenas um antigo presidente...” (quinto parágrafo). Nesse contexto, o termo que introduz a frase explícita a seguinte atitude do autor:

- (A) concordância
(B) distanciamento
(C) indiferença
(D) repulsa

12. As palavras *leem* e *ideias* (quinto e sexto parágrafos) deixaram de receber acento gráfico em decorrência do acordo ortográfico em vigência. A série em que nenhuma das palavras recebe acento gráfico é:

- (A) benefício – agradável – equilíbrio
(B) paranoia – deficit – prejuízo
(C) conteúdo – voo – crítica
(D) heroico – feiura – odioso

13. A preposição é um elemento de ligação que colabora para o sentido do enunciado. Em: “o rapaz pedalava **para** salvar a vida” (primeiro parágrafo), a preposição traz uma ideia diferente da que expressa em:

- (A) Não havia nada que pudesse fazer **para** o ajudar
(B) o homem que ergue a mão **para** se proteger da pancada
(C) a emergência de um novo patíbulo **para** os linchadores
(D) Aqueles que se juntam a multidões virtuais **para** ameaçar ou troçar de alguém

14. “Palavras (...) não **racham** cabeças, (...) não **são** capazes de matar. Em contrapartida, este novo palco **tem** o poder” (terceiro parágrafo). Os verbos em destaque estão flexionados no presente do modo indicativo. Considerando o contexto, é correto afirmar que esse tempo verbal foi empregado para:

- (A) expressar propriedades permanentes
(B) conferir atualidade a fatos passados
(C) indicar com ênfase determinados fatos
(D) exprimir fato consumado ou ideia aproximada

15. “Ainda não tinha doze anos quando assisti **a** um linchamento.” (primeiro parágrafo). Assim como nessa frase, o uso da preposição **a** é necessário e correto, tendo em vista as normas estabelecidas para a língua padrão quanto à regência verbal, na seguinte frase:

- (A) Pior do que ser destrutado por desconhecidos é sê-lo por aqueles ____ quem confiávamos.
(B) Participo de uma comunidade virtual com pessoas ____ quem só posso me orgulhar.
(C) O adversário virulento de hoje pode ser o homem ____ quem um dia nos casamos.
(D) Cultivo amigos sinceros ____ quem recorro para me apoiar em decisões difíceis.

CONHECIMENTOS ESPECÍFICOS: ARTES CÊNICAS

16. “Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o surgimento do encenador.”
- Esta afirmação é de Jean-Jacques Roubine e os dois fenômenos aos quais ele se refere são respectivamente:
- (A) as *tournées* dos Meininger pela Europa – os irmãos Lumière apresentam o cinematógrafo ao mundo
- (B) começou a se apagar a noção das fronteiras/distâncias – foram descobertos os recursos da iluminação elétrica
- (C) o contato de Stanislavski com a *Comédie-Française* e o *Boulevard* – o telefone é inventado por Graham Bell
- (D) os *Espectros*, de Ibsen, é lançado em 1881, na Noruega – o alemão Friedrich Gottlob König inventa a prensa mecânica
17. Identifique entre os artistas abaixo aquele que, segundo Jean-Jacques Roubine, é considerado o primeiro encenador moderno:
- (A) Constantin Stanislavski
- (B) Vsevolod Meyerhold
- (C) André Antoine
- (D) Gordon Craig
18. Diversos encenadores modernos se debruçaram sobre a música e a utilizaram como instrumento na busca de uma teatralidade que ratificasse seus conceitos artísticos. Bertold Brecht focou nos chamados *songs*. O principal objetivo do encenador e teórico alemão ao se utilizar dos *songs* foi:
- (A) transitar entre a fala falada e a fala cantada evitando assim o comentário de maneira crítica ou irônica dos comportamentos dos personagens
- (B) romper a continuidade da ação, a naturalidade da interpretação e a identificação com o personagem gerando um distanciamento
- (C) deixar o personagem em “suspensão” gerando contradições para que a plateia construa um “efeito real”
- (D) anular o personagem criando assim o efeito de distanciamento ao mostrá-lo como uma imitação do real
19. Grotowski encena *Kordian*, na Polônia na década de sessenta. O espaço teatral é um hospício, dividido em compartimentos, por estrados de camas de metal, por onde circulam os intérpretes e onde o público está sentado. Eles se veem, uns aos outros, como figuras componentes do universo do hospício. A colocação do público “dentro da cena” e a “recusa da visão frontal” tão difundida pelo palco italiano têm alguns objetivos no teatro de Grotowski, um deles é:
- (A) discutir a “frontalidade” da ação dramática ao usar o espectador como “cenário”
- (B) criar uma cenografia decorativa livrando-se das pressões impostas pela arquitetura do teatro italiano
- (C) suscitar no espectador um conforto ao se aproximar da área de encenação tornando-se cúmplice do personagem criado pelos atores
- (D) reduzir as distâncias, uma vez que o ator deve agir diretamente sobre alguns indivíduos tornando necessária uma “proximidade de organismos vivos”
20. Os Comediantes, em 1943 estreiam “Vestido de Noiva”, de Néelson Rodrigues sob a direção de Ziembinski. É o marco do início do teatro moderno brasileiro. O cenário de Santa Rosa, para esta montagem, era formado por praticáveis que intercomunicavam três planos:
- (A) alucinação – futuro - memória
- (B) presente – alucinação - memória
- (C) alucinação – memória - realidade
- (D) passado – alucinação - realidade
21. O crítico e pesquisador Sábado Magaldi organiza a obra de Néelson Rodrigues em três grandes grupos: peças psicológicas, peças míticas e as tragédias cariocas. A sequência de peças que correspondem a esta classificação é, respectivamente:
- (A) Valsa nº 6 – Anjo Negro – Boca de Ouro
- (B) A Serpente – A Falecida – Vestido de Noiva
- (C) Dorotéia – Anti-Néelson Rodrigues – Perdoa-me por Me Traíres
- (D) Álbum de Família – Viúva, Porém Honesta – O Beijo no Asfalto
22. “O universo popular dos cordelistas, dos mamulengos, da linguagem dos folgedos como o reisado e o bumba-meu-boi, está presente na obra de Suassuna, somado a influências do teatro religioso medieval e das tradições da *Commedia dell’Arte*”.
- Chicó e João Grilo são os personagens principais da trama “O Auto da Compadecida” e são os chamados “amarelinhos”. Eles ludibriam seus patrões, usam de esperteza para angariarem vantagens, da mesma forma, como os criados da *Commedia dell’Arte*:
- (A) Pantalone e Dottore
- (B) Arlecchino e Brighela
- (C) Pulcinella e Francatripa
- (D) Scaramuccia e Capitano
23. O grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, encena em 1967 *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Tornando um manifesto pelo grupo, *O Rei da Vela* inaugura um novo movimento artístico, aglutinando em forma de espetáculo, aquilo que nascia na música, nas artes plásticas e no cinema. É o início do seguinte movimento:
- (A) Tropicalismo
- (B) Modernismo
- (C) Contracultura
- (D) Experimentalismo
24. Augusto Boal em sua passagem pelo Arena, sobretudo na montagem de *Arena Conta Zumbi* e depois em *Arena Conta Tiradentes*, propõe o que chamou de “sistema coringa” conforme o fragmento abaixo:
- “(…) O sistema coringa foi imaginado por Boal como uma “saída” para um teatro em crise econômica, como uma “solução” estética – a um só tempo dramática e de espetáculo, destinada a viabilizar a cena possível naquele momento.(…)”
- O “sistema coringa” revela-se como o afinilamento de sistemas progressos como as esquetes do Centro Popular de Cultura – CPC – e também:
- (A) os jogos teatrais
- (B) as improvisações
- (C) as teorias de Artaud
- (D) as peças didáticas de Brecht

25. No livro *Teatralidades Contemporâneas*, ao analisar o trabalho da companhia paulista O Teatro da Vertigem, Sílvia Fernandes destaca um ponto específico das pesquisas empreendidas pelo grupo, conforme transcrição abaixo.

"(...) A marca mais radical desta proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador em busca de respostas a questões urgentes do país, especialmente das grandes metrópoles brasileiras (...) mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto.(...)"

A principal técnica utilizada pelo grupo para montagens como *Apocalipse 1,11* e *O Livro de Jó* foi:

- (A) a criação coletiva
(B) a metalinguagem
(C) o processo colaborativo
(D) a encenação hiper-realista
26. Samuel Beckett foi um dos maiores expoentes do Teatro do Absurdo. Um dos seus mais criativos textos -- Fim de Jogo -- narra as relações entre os personagens principais Clov e Hamm.

Jean-Pierre Ryngaert ao propor uma análise possível da obra diz que a verdadeira questão da peça é:

- (A) o tempo imóvel
(B) o conflito de gerações
(C) a ação descontinuada
(D) a fragmentação do homem
27. *"É a representação de uma ação nobre, levada a seu termo e tendo certa extensão por meio de uma linguagem temperada com variadas especiarias utilizadas separadamente, conforme as partes da obra; a representação é efetuada pelos personagens do drama e não recorre a narração; e representando a piedade e o pavor, ela realiza uma depuração desse gênero de emoções".*

Com base no texto, o gênero é:

- (A) comédia
(B) tragédia
(C) drama
(D) fábula
28. *"(...) a imitação da realidade, ou melhor, sua representação (...) supõe a existência de dois objetos – o modelo e o objeto criado –, que mantém entre si uma relação complexa de similitude e de dessemelhança."*

Marie-Claude Hubert se refere ao conceito de:

- (A) poética
(B) mímeses
(C) metafísica
(D) verossimilhança

29. Marie-Claude Hubert, ao analisar a dramaturgia clássica, afirma:

"A ação dramática não pode começar nem terminar ao acaso. Ela só seria coerente ao satisfazer a exigência do verossímil e do necessário. (...) A unidade de ação só é crível para o espectador, se os fatos se encadearem de acordo com um princípio lógico de causalidade."

Esta afirmação confirma o pensamento aristotélico que privilegia:

- (A) o verossímil sobre o verdadeiro
(B) o poético sobre o imaginário
(C) o real sobre o maravilhoso
(D) o sublime sobre o trágico
30. O teatro de bonecos nos foi trazido pelos colonizadores europeus nos séculos XVI e XVII. A popularidade dos bonecos, inicialmente, está ligada às festas religiosas, tornando-se depois cada vez mais descontraído e profano, conforme pode-se verificar no comentário de Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame.

"(...) Os bonecos são predominantemente de luva, com cabeças esculpidas em madeira: os traços faciais são marcados por narigões, bocas e lábios salientes pintados em cores vivas e sem preocupações naturalistas. Porém, são as características de conduta e caráter que os assemelham: são irreverentes, justiceiros, desafiam as autoridades, principalmente as judiciais, eclesiásticas e políticas, buscam provocar o riso na plateia e resolvem seus conflitos quase sempre com o recurso da pancadaria.(...)"

Os pesquisadores referem-se, especificamente, ao teatro de:

- (A) vara
(B) marionetes
(C) mamulengos
(D) manipulação direta
31. O conceito de "quarta parede", tão difundido nas escolas de teatro, foi forjado por Diderot, como ferramenta dramática para uso dos autores e também como indicação de representação.

Tal preocupação é resultado de um gênero que pretende "oferecer a sociedade um espelho fiel", característico do:

- (A) teatro contemporâneo
(B) teatro humanista
(C) teatro moderno
(D) drama burguês
32. Constantin Stanislavski é um dos grandes nomes do teatro mundial. Dedicou parte de sua vida artística na elaboração de um método de interpretação que auxiliasse o ator na construção de seus personagens. Marie-Claude Hubert ao analisar a imaginação do ator, segundo Stanislavski escreve:

"Ele constrói seu personagem por meio do "reviver", conceito stanislavskiano que podemos definir como a descoberta, na interpretação, de uma forte analogia entre a situação dramática contida no texto e o passado emocional pessoal."

Para ajudar ao ator nesse processo, o diretor russo sugere que o intérprete pergunte a si mesmo qual seria a sua reação se ele se encontrasse na situação do personagem que encarna. O mestre russo está utilizando uma de suas técnicas, chamada:

- (A) o subtexto
(B) o "se" mágico
(C) a força criativa
(D) a memória emotiva

33. Os trechos, abaixo, são de três grandes pensadores do Teatro. Identifique-os:

I - *“Se o teatro essencial é como a peste não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, é a revelação, a exposição, o impulso para fora, de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.”*

II - *“É por isso que nossa arte requer que um ator experimente as angústias de seu papel, que chore todas as lágrimas de seu corpo em casa ou durante os ensaios, de maneira a obter calma, de maneira a se libertar de todos os elementos alheios ao seu papel ou que possam prejudicá-lo.”*

III - *“É preciso fazer desaparecer no ator o gesto comum, o gesto cotidiano, que obscurece o “impulso puro”. Nos momentos de grande alegria ou de grande sofrimento, o homem, arrebatado pelo “entusiasmo”, no sentido etimológico, utiliza signos rítmicos, põe-se a cantar ou a dançar. É essa expressão elementar que o ator deve tentar reencontrar, é ‘o signo orgânico’.”*

- (A) Denise Stoklos, Ariane Mnouchkine e Bob Wilson
(B) Meyerhold, Peter Brook e Eugenio Barba
(C) Artaud, Stanislavski e Grotowski
(D) Craig, Zola e Brecht

34. *“O jogo é psicologicamente diferente em grau, mas não em categoria, da atuação dramática. A capacidade de criar uma situação imaginativamente e de fazer um papel é uma experiência maravilhosa, é como uma espécie de descanso do cotidiano que damos ao nosso eu, ou as férias da rotina de todo o dia. Observamos que essa liberdade psicológica cria uma condição na qual tensão e conflito são dissolvidos, e as potencialidades são liberadas no esforço espontâneo de satisfazer as demandas da situação.”*

Ao citar Neva Boyd, Viola Spolin aproxima o jogo da atuação dramática. Segundo a autora, as regras do jogo são estabelecidas por decisão grupal que visa resolver um “problema”. A energia liberada para resolver o “problema” cria uma explosão ou, em outras palavras, a:

- (A) potencialidade
(B) ação dramática
(C) autoconsciência
(D) espontaneidade

35. Brecht escreve que a característica principal de seu teatro épico é: *“dirigir menos à afetividade do espectador do que à sua razão. O espectador não deve viver o que vivem os personagens, mas questionar estes últimos.”*

O encenador deseja produzir um efeito de:

- (A) ilusão
(B) identificação
(C) fragmentação
(D) distanciamento

36. Segundo os Parâmetros Curriculares — PCN's — de Arte do MEC — terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental, ao definir a importância do teatro na educação, é correto afirmar que:

- (A) “o teatro favorece aos jovens e adultos a possibilidade de compartilhar descobertas, ideias, sentimentos, atitudes, ao permitir a observação de diversos pontos de vista, estabelecendo a relação do indivíduo com o coletivo e desenvolvendo a socialização.”
(B) “o teatro promove oportunidades limitadas para que crianças até 9 anos de idade, conheçam, observem e confrontem diferentes culturas em momentos históricos distintos, operando com um modo coletivo de produção de arte.”
(C) “nem sempre é desejável uma integração entre a produção e a apreciação artística. O importante a ser ressaltado é que toda prática de teatro deve ter como base a observação”
(D) “a necessidade de narrar fatos e representar por meio da ação dramática é uma ação recente e deve ser inserida como instrumento pedagógico.”

37. *“Toda proposta de Teatro-Educação se debate em torno da definição do binômio que constitui seu fundamento. Até que ponto o orientador de um grupo de crianças ou adolescentes deve encaminhar o trabalho para o lado artístico ou até que ponto o ensino artístico é de menor importância, considerando-se que está lidando em primeiro lugar com uma atividade de caráter formativo?”*

Essa citação é de Ingrid Dormien Koudela. Segundo a autora Elliot Eisner distingue duas categorias de justificativas para o ensino da arte que têm determinado sua função educacional. Identifique-as:

- (A) desenvolvimentista e interacionista
(B) progressista e existencialista
(C) contextualista e essencialista
(D) humanista e construtivista

38. Considere as citações abaixo:

I - *“Saber improvisar e atuar nas situações de jogos, explorando as capacidades do corpo e da voz.”*

II - *“Estar capacitado para criar cenas escritas ou encenadas, reconhecendo e organizando os recursos para sua estruturação.”*

III - *“Estar capacitado para emitir opiniões sobre a atividade teatral, com clareza e critérios fundamentados, sem discriminação estética, étnica ou de gênero.”*

Essas afirmações dizem respeito aos:

- (A) critérios de avaliação
(B) conteúdos de teatro
(C) objetivos específicos
(D) fundamentos artísticos

39. Os conteúdos de teatro, segundo os PCN's – terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental – dividem-se em três: teatro como comunicação e produção coletiva; teatro como apreciação e teatro como produto histórico-cultural.

A alternativa que está diretamente relacionada ao conteúdo teatro como produto histórico-cultural, é:

- (A) exercício constante de observação e análise diante das propostas e cenas de colegas, por meio de formulações verbais e escritas
- (B) reconhecimento e utilização das capacidades de expressar e criar significados no plano sensorio-corporal na atividade teatral
- (C) observação e análise da necessidade de reformulação constante dos produtos das cenas em função do caráter inacabado da cena teatral
- (D) compreensão e distinção das diferentes formas de construção das narrativas e estilos: tragédia, drama, comédia, farsa, melodrama, circo, teatro épico
40. Segundo Richard Courtney, o jogo mereceu atenção especial de Freud que afirmava: *“o jogo é a forma do simbolismo secundário com o qual a criança tenta ordenar a realidade de acordo com o pensamento simbólico de seu inconsciente.”*
- Isso acontece por meio da:
- (A) catarse e da compulsão de repetição
- (B) observação e da psicoterapia
- (C) criatividade e da imaginação
- (D) crítica e da simbologia
41. A pesquisadora Ivone Mendes Richter chama a atenção para a conceituação dos termos multiculturalidade e interdisciplinaridade em artigo de mesmo nome, que faz parte do livro *“Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte”*, de Ana Mae Barbosa. Segundo a pesquisadora *“multidisciplinar, indica a existência de um trabalho entre muitas disciplinas, sem que estas percam suas características ou suas fronteiras”*. Já o conceito de interdisciplinaridade indica:
- (A) projetos de Arte, Educação Física ou Língua Estrangeira devem estar integrados às disciplinas mais “tradicionais”, trabalhando pelo desenvolvimento de conteúdos como a escrita e a leitura
- (B) a inter-relação entre duas ou mais disciplinas, onde se estabeleça uma relação de reciprocidade e colaboração, com o desaparecimento de fronteiras entre as áreas de conhecimento
- (C) um movimento de “través”, de perpassar entre as diferentes áreas do conhecimento onde as características de cada disciplina são mantidas e desenvolvidas individualmente
- (D) uma relação entre as disciplinas onde uma não poderia desenvolver seus conceitos sem a outra numa dependência de conteúdos

42. Ingrid Dormien Koudela ao analisar o jogo sob a ótica de Piaget, afirma:

“Enquanto as crianças de três anos usavam blocos de madeira para simbolizar xícaras quando brincavam de casinha, as crianças de sete anos já querem que as xícaras sejam de verdade, que os botões de sua TV girem, que o seu telefone tenha um disco. Elas se preocupam com detalhes precisos na representação. (...) Enquanto o jogo sensorio-motor se inicia nos primeiros meses e o jogo simbólico no segundo ano de vida, a fase que vai dos sete/oito aos onze/doze anos, caracteriza-se, segundo Piaget, pelo declínio do jogo simbólico (...).”

Embora o fim do jogo simbólico varie, enormemente, devido à intervenção do fator cultural, Piaget acredita que ele chegue ao fim, em sua maioria, junto com a infância, para dar lugar ao seguinte jogo:

- (A) sensorio-motor
- (B) dramático
- (C) de regras
- (D) teatral
43. Os termos utilizados por Viola Spolin em seu livro *“Improvisação para o Teatro”* que corresponderiam ao cenário, personagem e ação de cena, são, respectivamente:
- (A) quando, quem e por que
- (B) como, quando e onde
- (C) o quê, quem e onde
- (D) onde, quem e o quê
44. Segundo Viola Spolin *“A realidade só pode ser física. Nesse meio físico ela é concebida e comunicada através do equipamento sensorial.”*
- A pesquisadora cria o termo “fiscalização” como parte de seu método de teatro improvisacional, um teatro com pouco ou nenhum material de cena, figurino ou cenário. A “fiscalização” é fundamental para o ator:
- (A) criar a realidade teatral
- (B) gerar o conflito na cena
- (C) compor a psicologia do personagem
- (D) concentrar-se na cena criando a quarta parede
45. Analise a afirmação abaixo:

“ (1) Ele ajuda a isolar segmentos de técnicas teatrais complexas (necessárias para o espetáculo) para que sejam completamente exploradas. (2) Ele dá o controle, a disciplina artística em improvisação, onde a criatividade não canalizada poderia ser uma força mais destrutiva do que estabilizadora. (3) Ele propicia ao aluno o foco num ponto único (“Olhe para a bola”) dentro do problema de atuação, e isto desenvolve sua capacidade de envolvimento com o problema e relacionamento com seus companheiros na solução do problema. (...) (4) Esta singularidade de foco num ponto, usado na solução de um problema (...) libera o aluno para a ação espontânea e é veículo para uma experiência orgânica e não cerebral.”

Viola Spolin defende a utilização do:

- (A) conflito
- (B) jogo teatral
- (C) personagem
- (D) ponto de concentração

FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS E POLÍTICO-FILOSÓFICOS DA EDUCAÇÃO

46. Em uma determinada escola, no início do ano, professores se organizavam para planejar a proposta pedagógica para o ano letivo. Um grupo de professores entregou à Coordenação Pedagógica sua listagem de conteúdos que seriam desenvolvidos ao longo do ano e preparava-se para ir embora. A direção da escola solicitou que permanecessem para a reunião de planejamento com todo o corpo docente. A diretora tomou essa iniciativa baseada na Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9394, de 20 de novembro de 1996, que anuncia em seu Art. 13, que docentes incumbir-se-ão de:
- (A) ministrar os dias letivos e horas-aula estabelecidos, além de participar integralmente dos períodos dedicados ao planejamento, à avaliação e ao desenvolvimento profissional
- (B) ministrar os dias letivos e horas-aula estabelecidos, além de participar facultativamente dos períodos dedicados ao planejamento, à avaliação e ao desenvolvimento profissional
- (C) elaborar e cumprir plano de trabalho, segundo sua proposta pedagógica, garantindo assim a autonomia pedagógica do docente
- (D) elaborar e cumprir plano de trabalho, segundo a proposta pedagógica do estabelecimento de ensino
47. Um professor de matemática, utilizando-se do clima olímpico da cidade, trouxe o gráfico abaixo para leitura e compreensão de suas turmas de 6º ano.



http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150907_esporte_paralimpico_olimpico_rm

Dessa forma, o professor atende aos objetivos principais das Orientações Curriculares da Rede Municipal de Ensino da Cidade do Rio de Janeiro, em sua área de conhecimento, que são:

- (A) comunicar-se matematicamente, ou seja, descrever, representar e apresentar resultados com precisão e argumentar sobre suas conjecturas
- (B) levar o aluno a resolver problemas reais, desenvolver o raciocínio e ler e compreender informações apresentadas em gráficos e tabelas
- (C) analisar criticamente informações e opiniões veiculadas na mídia, suscetíveis de ser analisadas à luz dos conhecimentos matemáticos
- (D) formalizar conhecimentos, buscando a interpretação dos códigos de linguagem e símbolos representativos como processo na aquisição do conhecimento

48. O Parecer da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação nº 04 de 1998 esclarece que os sistemas de ensino possuem autonomia para desenvolver suas áreas curriculares. Contudo, deixa claro que as propostas pedagógicas das escolas devem integrar bases teóricas que favoreçam a organização dos conteúdos do paradigma curricular da Base Nacional Comum e sua Parte Diversificada, visando ser coerente:

- (A) na legislação, no controle e no monitoramento
- (B) na programação, na execução e no monitoramento
- (C) no currículo oculto, no currículo formal e no currículo real
- (D) no planejamento, desenvolvimento e avaliação das práticas pedagógicas

49. Leia o fragmento abaixo:

“Normalmente, quando nos referimos ao desenvolvimento de uma criança, o que buscamos compreender é até onde a criança já chegou, em termos de um percurso que, supomos, será percorrido por ela. Assim, observamos seu desempenho em diferentes tarefas e atividades, como por exemplo: ela já sabe andar? Já sabe amarrar sapatos? Já sabe construir uma torre com cubos de diversos tamanhos? Quando dizemos que a criança já sabe realizar determinada tarefa, referimo-nos à sua capacidade de realizá-la sozinha. Por exemplo, se observamos que a criança já sabe amarrar sapatos, está implícita a ideia de que ela sabe amarrar sapatos, sozinha, sem necessitar de ajuda de outras pessoas.”

OLIVEIRA, Martha Kolh de. Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1991. Pág. 11

O trecho apresenta uma das categorias de análise usada por Vygotsky ao estudar o desenvolvimento humano, que é:

- (A) a zona de desenvolvimento real
- (B) a zona de desenvolvimento proximal
- (C) a fase potencial do pensamento formal
- (D) a fase operatória do pensamento formal

50. José Carlos Libâneo, em seu livro *Didática*, declara:

(...) A ação de planejar, portanto, não se reduz ao simples preenchimento de formulários para controle administrativo; é, antes, a atividade consciente de previsão das ações docentes (...)

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo: Cortez, 1990. Pág.222

Nesse trecho, o autor destaca uma das características do planejamento pedagógico, que é:

- (A) a flexibilidade
- (B) a contextualidade
- (C) a intencionalidade
- (D) o rigor administrativo

PROVA DISCURSIVA

O trabalho no tablado implica um outro olhar sobre o texto, o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo, uma mudança de dimensões cujas descobertas remetem posteriormente ao texto.

(Jean Pierre-Ryngaert, 1996)

Em um texto **dissertativo, com no mínimo 20 (vinte) linhas e no máximo 25 (vinte e cinco) linhas**, discorra sobre a relação entre os elementos citados pelo autor (texto, espaço e corpo) no contexto do nascimento do teatro moderno. Analise a relação entre esses elementos na prática do professor de teatro na escola hoje.

