



PROVA ESCRITA DE TEATRO PRIMEIRA PARTE - LEGISLAÇÃO

1ª QUESTÃO

A Lei nº 8.112/1990 dispõe sobre o regime jurídico dos servidores públicos civis da União, das autarquias e das fundações públicas federais. No que se refere ao processo administrativo disciplinar, é correto afirmar que

- (A) a autoridade que tiver ciência de irregularidade no serviço público é obrigada a promover a instauração imediata do processo administrativo disciplinar, assegurada ao acusado ampla defesa.
- (B) como medida cautelar, a autoridade instauradora do processo disciplinar poderá determinar ao servidor seu afastamento do exercício do cargo, pelo prazo de até 30 (trinta) dias, sem o pagamento de remuneração.
- (C) é assegurado ao servidor o direito de acompanhar o processo pessoalmente ou por intermédio de procurador, arrolar e reinquirir testemunhas, produzir provas e contraprovas e formular quesitos, quando se tratar de prova pericial.
- (D) no prazo de 30 (trinta) dias, prorrogável por igual período, contados da instauração do processo, a autoridade julgadora proferirá a sua decisão motivada, tendo por base as provas juntadas aos autos, observados os princípios do contraditório e da ampla defesa.

2ª QUESTÃO

Nos termos da Lei nº 9.394/1996, “*A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais*”. No que se refere ao ensino médio, etapa final da educação básica, é **INCORRETO** afirmar que

- (A) a carga horária destinada ao cumprimento da Base Nacional Comum Curricular não poderá ser superior a oitocentas horas do total da carga horária do ensino médio, de acordo com a definição do Conselho Nacional de Educação.
- (B) os currículos deverão considerar a formação integral do aluno, e nesse sentido deverão adotar um trabalho voltado para a construção de seu projeto de vida e para sua formação nos aspectos físicos, cognitivos e socioemocionais.
- (C) a Base Nacional Comum Curricular definirá direitos e objetivos de aprendizagem, conforme diretrizes do Conselho Nacional de Educação, e incluirá, obrigatoriamente, estudos e práticas de educação física, artes, sociologia e filosofia.
- (D) o currículo será composto pela Base Nacional Comum Curricular e por itinerários formativos, que deverão ser organizados de modo a ofertar diferentes arranjos curriculares, observada a relevância para o contexto local.



3ª QUESTÃO

De acordo com o disposto na Lei nº 12.772/2012, a progressão na Carreira de Magistério do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico ocorrerá com base nos critérios gerais estabelecidos nesta Lei e observará, cumulativamente,

- (A) o cumprimento do interstício de 12 (doze) meses de efetivo exercício em cada nível e aprovação em processo de avaliação de estágio probatório.
- (B) o cumprimento do interstício de 24 (vinte e quatro) meses de efetivo exercício em cada nível e aprovação em avaliação de desempenho individual.
- (C) a exigência do título de doutor e o cumprimento do interstício de 12 (doze) meses de efetivo exercício em cada nível.
- (D) a aprovação em processo de avaliação de estágio probatório e titulação de mestrado e doutorado.

4ª QUESTÃO

A Lei nº 8.069/1990 dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e dá outras providências. No que se refere aos dispositivos desta Lei, analise as assertivas:

- (I) Considera-se criança a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.
- (II) O Conselho Tutelar é órgão permanente e autônomo, de natureza jurisdicional, encarregado pela sociedade de zelar pelo cumprimento dos direitos da criança e do adolescente.
- (III) Excepcionalmente, nos casos expressos em lei, aplica-se o Estatuto da Criança e do Adolescente às pessoas entre dezoito e vinte e um anos de idade.
- (IV) Os profissionais que atuam no cuidado diário de crianças na primeira infância receberão formação específica para a detecção de sinais de risco para o desenvolvimento psíquico.

Estão corretas

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

5ª QUESTÃO

De acordo com a Constituição Federal de 1988, sem prejuízo de outras garantias, o dever do Estado com a educação será efetivado mediante a garantia de

- (A) progressiva universalização do ensino médio e pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, com exclusividade para as instituições públicas de ensino.
- (B) Educação Infantil, em creche e pré-escola, às crianças até 5 (cinco) anos de idade e oferta de ensino noturno regular, adequado às condições do educando.
- (C) Educação Básica obrigatória e gratuita dos 5 (cinco) aos 17 (dezesete) anos de idade e gestão democrática do ensino público.
- (D) gratuidade do ensino em estabelecimentos públicos e privados e progressiva universalização do ensino médio.



PROVA ESCRITA DE TEATRO SEGUNDA PARTE – QUESTÕES OBJETIVAS

6ª QUESTÃO

A natureza heterogênea dos elementos que compõem a representação teatral – objetos, sonoplastia, maquiagem – faz com que ela não se configure como produção cênica de um texto, uma vez que este último se elabora na diacronia de um sistema único, a língua. É da combinação entre o texto e outros sistemas de signos que emerge o significado pretendido pelos emissores do complexo discurso que é a representação.

PUPPO, Maria Lúcia. **Entre o Mediterrâneo e o Pacífico**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 1-2.

Podemos ainda acrescentar ao pensamento de Maria Lúcia Puppo a realidade da escola, na qual o texto geralmente é introduzido em variados momentos do processo, sem que esta escolha acarrete perda significativa para a proposta pretendida.

Assinale a alternativa que corresponde ao uso do texto em processos de improvisação.

- (A) A adição de textos de autores consagrados é um pré-requisito indispensável na ampliação do conhecimento, influenciando diretamente na qualidade dos produtos cênicos criados pelos estudantes em variados processos de improvisação.
- (B) A construção de textos com base na improvisação permite que os envolvidos se valorizem mutuamente no processo, ao mesmo tempo em que expõe questionamentos e valores do grupo, além de representar um vigoroso processo colaborativo.
- (C) Criar um texto no âmbito da improvisação reforça o fazer compartilhado, a expressão das emoções e a noção de pertencimento, mas incorre na limitação do caráter poético das formulações teatrais, promovendo um empobrecimento da estética da cena.
- (D) O estímulo à criação do texto teatral pode ser variado: poemas, crônicas, notícias de jornal, letras de canções populares, mas também textos clássicos, respeitando as especificidades de cada fonte, já que a noção tradicional de gênero dramático permanece inalterada.

7ª QUESTÃO

A educação brasileira no início dos anos de 1970 vivia sob o jugo da ditadura. As manifestações artísticas daquele momento estavam quase todas sob a intervenção da censura e o teatro parecia estar entre as maiores preocupações dos militares. Segundo o crítico José Arrabal, em ensaio sobre o teatro brasileiro: “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro”.

Disponível em: <http://tropicalia.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2018.

No entanto, é desse período a promulgação da Lei nº 5.692/71, que torna obrigatório, pela primeira vez na história da educação brasileira, o ensino de Artes nas escolas públicas do município do Rio de Janeiro.

Entrecruzando a história do teatro, da educação e da sociedade brasileiras, assinale a alternativa que caracteriza corretamente o período de implantação da Lei nº 5.692/71.



- (A) Os conteúdos obrigatórios da área de Artes foram, naquele momento, apresentados nos referenciais e parâmetros curriculares para a educação infantil, o ensino fundamental e o ensino médio, recomendando-se que “o estudante, ao longo da escolaridade, tenha a oportunidade de vivenciar o maior número de formas de arte”.
- (B) A Educação Artística foi concebida de acordo com um parâmetro de polivalência, abrangendo as Artes Plásticas e a Música. O Teatro como saber escolar viu-se contemplado em seu caráter lúdico e recreativo, tendo, portanto, seu valor estético reconhecido como linguagem independente.
- (C) A Arte passa a vigorar como área do conhecimento e seu ensino torna-se obrigatório no currículo das escolas, passando a integrar as seguintes linguagens artísticas: Artes Visuais, Música, Teatro e Dança, no ensino fundamental, e Artes Audiovisuais para o ensino médio, carecendo, portanto, de um professor especialista para cada linguagem.
- (D) A lei tornou-se uma preocupação para a comunidade teatral carioca, já que muitas escolas passaram a oferecer Teatro em seus currículos, sem, contudo, contarem com professores com formação. É dessa época a criação de diversos cursos de capacitação, realizados pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro) e ofertados aos professores da rede municipal.

8ª QUESTÃO

Em variadas pedagogias do teatro no contexto da escola, e também em diversas experiências do teatro profissional, a improvisação é parte intrínseca do processo de criação de cenas. Está para o teatro assim como o cálculo está para a matemática. Em processos com não atores, a participação do professor como mediador do jogos é fundamental para o sucesso da proposta. Presente em todas as etapas do processo, o professor terá diante de si um limiar muito tênue entre o estímulo exagerado, que poderá causar um bloqueio, e a cautela excessiva, que não ajudará o grupo a atingir os objetivos propostos.

Dentre as alternativas a seguir, assinale aquela que condiz com uma postura correta do professor coordenador de uma oficina de teatro mediada pela improvisação, de acordo com a perspectiva de Viola Spolin.

- (A) Evitando uma avaliação prospectiva, o professor coordenador coloca-se em uma atitude retrospectiva frente ao estudante ator, ou seja, valoriza o que o estudante já sabe. Nesse sentido, a avaliação é propulsora da aprendizagem.
- (B) O professor coordenador é o olho e o ouvido da plateia e, ao mesmo tempo, é um parceiro que participa do jogo teatral por meio da instrução. As instruções são enunciadas diretas e cuidadosamente formulados na ordem do dia.
- (C) As regras iniciais devem ser dadas pelo professor coordenador, que precisará estar atento ao limite de flexibilidade dessas mesmas regras, evitando que a modificação exagerada possa comprometer a sua proposta inicial.
- (D) Liberdade pessoal não significa descartar a organização, mas disciplina imposta produz quase sempre inibição, assim, o professor coordenador necessita, além do conhecimento teórico, de um significativo componente de sensibilidade.



9ª QUESTÃO

Durante pelo menos meio século tem-se aceito que o teatro é uma unidade na qual todos os elementos deveriam tentar fundir-se. Com este fim surgiu o diretor. Mas no fundo tem sido principalmente uma questão de unidade externa. Uma fusão de estilos um tanto superficial para que estilos contraditórios não se choquem. Se levarmos em conta como a unidade interna de um trabalho complexo pode verdadeiramente ser expressa, podemos achar exatamente o oposto: que o choque de externos é essencial.

BROOK, 1970 apud FICHER, 2010, p. 158.

Dialogando com Peter Brook, Stela Fischer, em seu livro **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras** (2010), dá especial atenção à figura do diretor/encenador, destacando que, ao invés de desaparecer, a figura do diretor, bem como sua função, são reafirmados e validados.

Em alguns processos colaborativos de encenação teatral, a figura do diretor/encenador é favorável ao sucesso do projeto porque

- (A) possibilita uma participação conjuntiva entre direção e produção.
- (B) tem função agregadora e é indispensável à manutenção da hierarquia.
- (C) divide a função criadora com atores e dramaturgo durante todo o percurso.
- (D) coordena os limites entre o desejável e o possível em relação ao evento cênico.

10ª QUESTÃO

Questionando-se sobre o valor pedagógico da experiência teatral na escola, o professor de teatro não está a salvo de ouvir definições vagas, apoiadas em chavões como “teatro é cultura”, ou ainda reducionismos que apenas destacam o valor didático no tocante à transmissão de conteúdos e ao desenvolvimento do estudante como indivíduo. Medir a experiência artística como ação pedagógica é um diálogo inconcluso e, portanto, necessário.

Sobre a relação entre a linguagem teatral e a experiência pedagógica em uma perspectiva comunicacional, é correto afirmar que

- (A) tanto para quem atua quanto para quem assiste, a experiência teatral oportuniza o encontro com uma nova linguagem, repleta de signos próprios, que poderão ser percebidos, decodificados e interpretados.
- (B) quem ouve histórias, uma vez que seja estimulado à compreensão, exercita também a capacidade de recontar histórias. Este desdobramento, porém, não interfere no processo criativo da invenção de novas histórias.
- (C) a oportunidade de expressão por meio do teatro revela-se no desenvolvimento e na percepção de si e do outro em experiências intencionalmente educadoras, e não artísticas. Há, neste fenômeno, uma diferenciação.
- (D) a intimidade progressiva com a linguagem teatral na escola leva o estudante a um novo encontro com suas próprias referências. Nessa perspectiva, o jogo teatral se efetiva no encontro do estudante consigo mesmo na cena.



11ª QUESTÃO

Lugar de diversão ou agência de propaganda, terra prometida ou fórum de debates, eterno ‘como se’ de uma realidade mais elevada ou tela de raio X de uma realidade mais baixa, instituição moral no sentido de Schiller ou ‘reflexão ativa do homem sobre si mesmo’ nas palavras de Novalis, plataforma de lançamento de discussões éticas, ideológicas e filosóficas ou museu para as clássicas estrelas fixas, trilha para o encontro do homem consigo mesmo ou mostra sem inibição das próprias emoções.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 521.

Arte milenar que sobrevive ao tempo e às condições nem sempre favoráveis ao seu florescimento, o teatro atravessa os séculos se reinventando. Como o próprio ator, o teatro também se traveste com as necessidades do momento e improvisa seu texto modulando-o aos interesses de cada plateia, sendo porta-voz de cada momento histórico.

Assinale a alternativa que relaciona corretamente o universo teatral com sua história.

- (A) O ator que necessita apenas de seu corpo para expressar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão do teatro barroco.
- (B) Podemos aprender sobre o teatro primitivo pesquisando três fontes: as tribos aborígenes, as pinturas das cavernas pré-históricas e a inesgotável riqueza das danças mímicas e costumes populares.
- (C) O teatro romano nasceu do ritual religioso. O público, uma vez reunido no *theatron*, participava ativamente, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.
- (D) No limiar do século XXI, em boa parte do mundo, o diretor torna-se pela primeira vez o centro da criação, definindo estilos, moldando atores e dominando um complexo mecanismo de novas técnicas cênicas.

12ª QUESTÃO

Para Jean Pierre Ryngaert, o jogo teatral é compreendido em uma dimensão humana e trazido como uma experiência no mundo. O autor admite que o jogo acessa a imaginação e os afetos de quem os pratica, provocando, portanto, que a vida emocional dos jogadores se faça presente. Em seu método de improvisação, ele investe em determinados elementos teatrais, que chama de “indutores do jogo”, que atuam como geradores, provocadores da improvisação.

Com base na citação acima, assinale a alternativa que caracteriza corretamente a perspectiva teatral de Jean Pierre Ryngaert.

- (A) O jogo teatral que toma o personagem como indutor deve considerá-lo juntamente com a pessoa que está em jogo, bem como as relações instituídas entre os dois.
- (B) No processo de aproximação com o jogo teatral, o uso do texto como elemento gerador deve considerar os modelos narrativos bem-construídos e já consagrados.
- (C) No jogo, a possibilidade de partir de um espaço enquadrado é a oportunidade de educar o olhar dos jogadores, mas também é um limitador da metáfora teatral.
- (D) O texto como indutor do jogo deve preferencialmente ser do interesse dos jogadores ou lhes dizer respeito, o que tornará o processo bem mais particular.



13ª QUESTÃO

Partindo dos pressupostos de que o teatro é feito para alguém e que o jogo, ainda que realizado com o outro, não está livre de desenvolver-se aos olhos de um terceiro, as questões que envolvem aprovação/desaprovação tornam-se uma discussão pertinente. Preocupação recorrente nas pesquisas de Viola Spolin, o julgamento por parte do professor, durante as oficinas de trabalho improvisacional, é atitude qualitativa de sua postura como coordenador.

O binômio aprovação/desaprovação, na perspectiva de Viola Spolin, sugere que

- (A) o professor não pode julgar o bom ou o mau, pois não existe uma maneira absolutamente correta para solucionar o problema, mas deve deixar que os próprios estudantes se julguem uns aos outros, valorizando a expectativa da avaliação.
- (B) agindo como um guia, a figura do coordenador deve sempre representar uma referência para o estudante em constante descoberta. Nesse sentido, o julgamento, ainda que por critérios pessoais, será também um ato de generosidade.
- (C) é mais difícil reconhecer autoritarismo na aprovação do que na desaprovação. Uma aprovação do professor indica que foi feito algum progresso, mas um progresso em termos do professor, e não em termos do estudante.
- (D) no âmbito do teatro improvisacional, aprovação/desaprovação relacionam-se com a avaliação, portanto, o professor coordenador, avaliando seus estudantes, não está livre do julgamento por suas referências.

14ª QUESTÃO

O que conta é a realidade psicológica. O palco torna-se um espaço sem nenhuma referência identificável, o pesadelo visível da vacuidade. Um planalto desolado com uma última árvore nua diante da qual Vladimir e Estragon, numa autossugestão sem sentido, esperam Godot; um deserto de areia no qual Winnie vai afundando mais e mais profundamente: duas latas de lixo onde Nagg e Nell consomem-se na expectativa do miserável final do *Endgame* (fim de jogo).

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**.
São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 522.

Assinale a alternativa correta em relação a um dos principais nomes do Teatro do Absurdo, e também criador dos personagens mencionados acima.

- (A) Fernando Arrabal.
- (B) Samuel Beckett.
- (C) Alfred Jarry.
- (D) Ionesco.



15ª QUESTÃO

Com o advento da internet e a popularização do computador, as linguagens artísticas viram-se desafiadas a reelaborar suas formas e meios de comunicação. A tecnologia estabelece novas relações do homem com as noções de tempo e espaço, com base em propostas estéticas que consideram a interatividade como componente. O teatro, como reflexo do meio onde acontece, não se furta a essas mudanças, absorvendo elementos tecnológicos dos mais variados.

O que ocorre aqui é uma intensificação e uma desconstrução do teatro em vários níveis. Por um lado, o teatro “vivo” é posto em suspensão e passa a ser uma ilusão, um efeito de uma máquina de efeitos. Por outro lado, experimenta-se, na atmosfera intensa e vital do trabalho, uma tendência inversa: a tecnologia das mídias é *teatralizada*.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 384.

Sobre as relações entre teatro e mídias digitais, com base em Lehmann, é correto afirmar que

- (A) a realidade teatral é definida pelo processo de comunicação, portanto, altera-se de maneira fundamental pela adição de recursos digitais.
- (B) há um processo de inversão, no qual as mídias digitais ocupam um lugar central que redefine a linguagem cênica, pondo o teatro em posição coadjuvante.
- (C) em se tratando da recepção, o uso de mídias no teatro faz surgir no espectador uma incerteza sobre quais imagens são reais, gerando instabilidade.
- (D) o mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade tornam-se material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade do teatro.

16ª QUESTÃO

Os momentos festivos da escola, como as festas juninas, podem se constituir em um importante mote para que toda a comunidade apresente seus modos de pensar, sentir e agir corporalmente, de evidenciar sua cultura por meio do movimento, já que não se está entre as quatro paredes da sala de aula e os corpos se misturam nos entrelaces da dança, da música e da teatralidade festiva. As escolas, os professores de modo geral, e não somente os de Educação Física, podem ser importantes aliados nesta luta de conscientização.

Pensar o corpo numa perspectiva multicultural, como mediador de um autoconhecimento emancipatório na escola por meio da corporeidade, significa

- (A) educar para que os estudantes deixem emergir o corpo objeto, o corpo vivido fundamentado na aceitação do corpo do outro, cuja sustentação encontra-se em cada processo individual.
- (B) entender que corporeidade diz respeito a tudo que preenche espaço e se movimenta, que ela situa o homem como um ser no mundo, e que o teatro pode e deve ser um mediador deste processo.
- (C) perceber a diferença do outro, mas exigir que as suas diferenças também sejam aceitas, pois, estando estabelecidos os limites entre um e outro indivíduo, o estudante ator pode trabalhar livremente, descobrir suas possibilidades corporais e apresentá-las quando solicitado.
- (D) compreender que o corpo precisa de treinamentos adequados, que deem conta da pressão cotidiana provocada pelo estresse da carga de estudos, para que, assim, possa se tornar um corpo disponível, dilatado, aberto para a cena.



17ª QUESTÃO

“Uma das maiores vedetas de então estava em excursão pelo interior de São Paulo com uma pequena companhia. Sabia o texto de cor, mas gostava de introduzir novas frases todos os dias, dependendo da plateia e de como decorria o espetáculo. O público deliciava-se. Os outros atores, ao contrário, perdiam a sua segurança e alguns riam em cena, pelo que eram imediatamente censurados. No elenco havia um jovem ator que estava a dar os primeiros passos e que se entusiasmava com as novas piadas que a vedeta introduzia no espetáculo. Certa noite, muito estimulado pelo patrão, o jovem ator decidiu imitá-lo de algumas hesitações e largou também a sua improvisação, por certo uma piada muito grosseira. O resultado foi sensacional e todo o público e os seus colegas começaram a rir; só a vedeta ficou muito séria e compenetrada. No fim do espetáculo, os atores esperavam a mais feroz censura para o jovem estreante, mas a vedeta fechou-se no seu camarim e não disse nada, absolutamente nada. No outro dia, quando todos se preparavam já para entrar em cena, a vedeta mandou ir ao seu camarim o jovem ator, morto de medo pela sua ousadia da véspera. Foi recebido com grande amabilidade. A vedeta falou-lhe da sua arte, dos anos que já tinha de palco etc. etc. Após um longo discurso perguntou-lhe:

- Lembras-te da improvisação de ontem?
- Sim, sim – respondeu o jovem. – Não gostou?
- Gostei muitíssimo, parece-me uma piada muito boa.
- Obrigado – suspirou, aliviado, o jovem. – Muito obrigado. Parece-me que o público gostou. Riram-se muito. Os meus colegas felicitaram-me. Foi um êxito.
- Sim, sim – disse a vedeta. O público riu-se muito porque é realmente uma ótima piada. Mas hoje quem a diz sou eu e não tu, porque sou eu o dono da companhia. Compreendido?”

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 11. ed.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 30.

O caso contado por Augusto Boal refere-se a um momento importante na história do teatro brasileiro, mas o autor conta essa história para fazer uma crítica à

- (A) ideia de monstros sagrados populares, que faziam parte da história do teatro no Brasil por volta dos anos 1950-1960, quando as pessoas tinham mais interesse em ver o ator em cena do que propriamente a história contada.
- (B) noção equivocada de comédia dos atores da época, quando os cacos e as improvisações tinham mais importância do que a mensagem dos espetáculos, bem como faltava compromisso político nas montagens.
- (C) forma hierarquizada como as relações entre os atores se davam, o que deixava o público perceber que, no teatro, as relações de poder estão fortemente presentes e acentuadas.
- (D) maneira como eram construídos os textos naquela época, fundamentada no riso e no improvisado, o que tirava a seriedade necessária ao fazer teatral.



18ª QUESTÃO

“Começa aí, portanto, nesse ‘corpo a corpo’ primeiro mantido com o mundo que nos rodeia, a aventura do saber e do conhecer humanos. Sem dúvida há um *saber sensível*, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão... Aqui se insistirá, pois, na necessidade atual e algo urgente de uma educação do sentimento, que poder-se-ia muito bem denominar *educação estética*. Contudo não nesse sentido um tanto desvirtuado que a expressão parece ter tomado no âmbito escolar, onde vem se resumindo ao repasse de informações teóricas acerca da arte, de artistas consagrados e de objetos estéticos. Trata-se, antes, de um projeto radical: o de retorno à raiz grega da palavra “estética” – *aisthesis*, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado.”

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos:**
a educação (do) sensível. Curitiba: Criar, 2001.

Sobre a ideia de um saber sensível, relacionado à educação estética e inerente ao teatro, podemos concluir que

- (A) o fazer teatral pressupõe emocionar o outro, e não o estudante-ator. Isso significa que as múltiplas inteligências do estudante/jogador/ator sobrepõem-se à ideia de uma sensibilidade aflorada durante o processo educacional quando o assunto é trabalhar jogos com temáticas políticas.
- (B) a experiência do contato com o teatro na escola tem forte influência na construção de um sujeito cognitivo, capaz de criticar com propriedade a sociedade em que vive, porque ele, além de compreender intelectualmente o seu meio, percebe as mazelas humanas do mundo contemporâneo.
- (C) o intelecto, que atua medindo, julgando, enumerando ou conceituando, não é superior ao sentimento, que abre espaço para a intuição, a imaginação, o devaneio, a criação e as novas formas de viver o mundo. Pensamento e sentimento surgem de forma recursiva, promovendo uma estreita relação entre razão e emoção.
- (D) o intelecto e o sentimento, que atuam dicotomicamente, carecem de um mediador que dê conta de promover algum equilíbrio entre essas duas forças, que interferem diretamente na forma como o ser humano vê o mundo. Daí a necessidade do teatro para colocar em xeque a relação homem-mundo, principalmente na escola, por meio da educação estética.



19ª QUESTÃO

“Toda prática de Teatro deve ter como base a observação, a pesquisa e o entendimento de que os textos dramáticos, as formas de representação e as formas cênicas têm tradições inseridas em diversas épocas e culturas que podem ser objeto de estudo e transformações no contexto presente do aluno.”

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

De acordo com o texto, no processo de formação do indivíduo, desenvolver jogos teatrais e encenações que envolvam experimentar os modos de se fazer teatro em época distintas colabora com o(a)

- (A) constatação de que o teatro, como disciplina complementar do currículo, dialoga fortemente com as demais disciplinas, facilitando o entendimento de História, Geografia e Literatura.
- (B) compreensão de que o teatro, quando tratado sob o ponto de vista de contextos históricos, não tem relação com o mundo contemporâneo, já que as relações sociais e os modos de cultura humana atuais ultrapassaram os antigos.
- (C) entendimento de que a arte, especialmente o teatro, atravessa o tempo e traz em seu bojo a capacidade de promover mudanças significativas nos seres humanos, sobretudo nos modos de pensar, sentir e agir de um grupo.
- (D) certeza de que o teatro nunca morrerá, pois enquanto houver humanidade o teatro estará presente na terra, porque o homem, independentemente de querer ou não, jamais sobreviverá sem o mundo das representações.

20ª QUESTÃO

A estreia de **O rei da vela**, em 1968, marcou um momento importante na história do teatro brasileiro, muito embora tivesse sido escrita trinta anos antes, por Oswald de Andrade. A montagem, que sofreu muitas críticas positivas e negativas do público, mexeu com as estruturas do pensamento teatral da época, por ter sido considerada ousada e atual. Recentemente, mais precisamente em abril de 2018, o espetáculo voltou à cena carioca e recebeu o seguinte comentário da atriz Fernanda Montenegro, que assistia ao espetáculo da oitava fileira:

A cultura teatral brasileira está no fundo de um precipício. [...] Há muito tempo os nossos palcos não apresentam nada igual. Há uma comoção geral na plateia, silenciosa, porque há uma necessidade de renascermos. Nós temos que renascer nos nossos palcos.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com>. Acesso em: 1 ago. 2018.

Este espetáculo teve direção assinada por

- (A) Amir Haddad.
- (B) Antunes Filho.
- (C) Antônio Abujamra.
- (D) José Celso Martinez Corrêa.



21ª QUESTÃO

“Por volta da metade do século XVIII, durante a dinastia Ching, a peça musical lírica e poética começou a se desenvolver na direção de um novo estilo, acentuando um sentido de realidade e exigindo um palco maior, ‘público’. O imperador Chien Lung (1736-1795) tinha um grande interesse pelas trepes teatrais da China e encontrava tempo, em suas viagens, para visitar os teatros das províncias. Assistia atentamente à atuação, canto e dança dos artistas. Os melhores deles eram então chamados a Pequim.”

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Um dado correto no que diz respeito à Ópera de Pequim é o fato de que

- (A) o texto é tratado muito livremente, podendo ser alterado à vontade, às vezes até virando a ação às avessas para agradar ao astro do espetáculo. Da mesma forma, a composição da orquestra varia muito, pois os músicos aderem fortemente à tradição musical local.
- (B) os elementos cênicos são manipulados de forma realista e, por esse motivo, os bastidores carecem de um número significativo de contrarregras para efetuar as trocas de cenários, que devem ocorrer de forma muito discreta.
- (C) a Ópera de Pequim combina os dois elementos dominantes do teatro chinês: a perfeição uniforme do conjunto, bem como o desempenho de todo o elenco, que, em parceria, assumem o papel principal do espetáculo.
- (D) os cenários apresentados durante o espetáculo são grandiosos, fortemente coloridos e destacam, sobretudo, a região onde a história é contada. Nesse sentido, a arquitetura cênica e o gestual dos atores têm forte ligação com o uso de adereços e objetos cenográficos.

22ª QUESTÃO

As pedagogias do teatro de muitos autores dialogam fortemente no que se refere ao fato de repensar o lugar do espectador, mas diferem na forma como ele deve agir em relação ao personagem. A seguir destacamos a poética de alguns desses pensadores/fazedores de teatro, que chamamos de X, Y e Z, cada um com seu jeito peculiar de pensar e fazer arte:

- X propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar;
- Y propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem;
- Z propõe uma poética em que o espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar. Ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, preparando-se para a ação real.

Os autores X, Y e Z são, respectivamente,

- (A) Brecht, Boal e Artaud.
- (B) Becket, Boal e Brecht.
- (C) Aristóteles, Brecht e Boal.
- (D) Boal, Brecht e Stanislavski.



23ª QUESTÃO

Augusto Boal afirma que o corpo humano deve ser a primeira palavra do vocabulário teatral, uma vez que é nossa principal fonte de som e movimento. Para o autor, precisamos conhecer primeiramente nosso corpo, para somente depois sermos capazes de torná-lo expressivo. Esse conhecimento deve ser dominado pelo “espectador”, que somente depois de ter este autoconhecimento corporal estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de espectador.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**.
Rio de Janeiro: Civilização, 2010, p.138.

Partindo desse pressuposto, Boal elaborou um plano geral de conversão do espectador em ator que consiste, sistematicamente, no seguinte esquema geral:

- (A) Conhecimento do corpo – tornar o corpo expressivo – teatro como linguagem – teatro como discurso.
- (B) Treinamento físico – corpo disponível para o jogo – corpo dilatado – consciência política – teatro como vanguarda.
- (C) Percepção corporal – evolução da expressividade – responsabilidade social – relação com o outro – teatro como revolução.
- (D) Respeito ao corpo – consciência do contato do corpo com o mundo – treinamento psíquico – teatro como manifestação corporal política.

24ª QUESTÃO

Glorinha Beuttenmüller desenvolveu um método próprio de trabalho vocal “a partir de sua experiência como professora de várias instituições de ensino e coordenadora do Setor de Logopedia, de ensino especializado, no Instituto Benjamin Constant, de 1960 a 1974, aliada à sua sensibilidade, adquirida como violinista e declamadora, e à sua formação como fonoaudióloga. A necessidade de aprimoramento da palavra falada dos deficientes visuais do Instituto Benjamin Constant permitiu a Beuttenmüller sensibilizar-se sobre a dimensão da importância da expressividade, pois percebia grande dificuldade nos alunos de compreensão para determinadas palavras e conceitos” (GUBERFAIN, 2011). Seu método foi adotado em diversas instituições de ensino, principalmente em cursos de teatro.

GUBERFAIN, Jane Celeste. O método espaço-direcional-Beuttenmüller, muito além das palavras.
Moringa, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 121-130, jul./dez. 2011.

A perspectiva de trabalho de voz proposta pelo método citado consiste, basicamente, na busca de

- (A) produzir imagens únicas, em que a voz precisa estar adequadamente impostada e verticalmente projetada, havendo a necessidade de muitos exercícios de dicção, com o uso de artefatos como rolha e caneta durante os exercícios articulatórios.
- (B) desenvolver uma nova relação com o espaço cênico, em que a voz tem de ter direção e ao mesmo tempo precisa envolver o espectador, sem que haja, necessariamente, uma superarticulação das palavras para que se tenha uma boa compreensão.
- (C) manter a postura do ator, que reflete uma concepção e um olhar para o mundo com uma visão particular, numa perspectiva mais técnica que prime pelo trabalho vocal, que possibilite trazer para fora aquilo que somente a pessoa que fala vê e tem internamente.
- (D) criar uma forma original de expressar a comunicação e, ao mesmo tempo, trabalhar a dificuldade da pessoa que fala, desenvolvendo-se, com base em cores monocromáticas, as formas da palavra. Nesse sentido, o espaço está mais relacionado com a pessoa que fala e o seu próprio corpo do que com o interlocutor.



25ª QUESTÃO

A formação do professor para atender estudantes com necessidades educativas específicas e desenvolver trabalhos em equipe é fator indispensável para garantir a inclusão. O inciso III do art. 59 da LDB aponta dois perfis de professores para atender às exigências da escola inclusiva: o professor da classe comum, que deverá ser capacitado, e o professor especializado em Educação Especial. Ainda segundo a lei, aos professores que já exercem o magistério serão oferecidas oportunidades de formação continuada, inclusive em nível de especialização, pelas instâncias educacionais da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios. No caso dos cursos de licenciatura, é necessário que o assunto esteja presente em sua matriz curricular obrigatória, já que, por lei, a inserção de estudantes com necessidades específicas é uma realidade nas escolas públicas brasileiras.

O professor de teatro que esteja inserido numa escola que atende estudantes com necessidades educativas específicas deve

- (A) atender ao princípio da igualdade de todos, para que o acesso ao currículo seja adequado às condições dos discentes incluídos, porém deve estar atento para não prejudicar os demais estudantes ao criar condições favoráveis aos que apresentem necessidades educacionais específicas.
- (B) dar ênfase e fazer, com o seu olhar atento, um diagnóstico clínico do estudante para que a escola possa elaborar atividades que atendam às suas necessidades específicas e, desse modo, faça um planejamento assertivo, incluindo uma avaliação que colabore com o progresso do estudante.
- (C) pressupor que o estudante com necessidades específicas pode ajustar-se aos padrões de normalidade e acompanhar o desenvolvimento das atividades em sala, incentivá-lo a vencer o desafio de ajustar-se à diversidade da escola e trabalhar de forma igualitária juntos aos colegas.
- (D) realizar avaliações pedagógicas dos estudantes que apresentem necessidades educacionais específicas no decorrer do processo educativo, objetivando identificar barreiras que estejam impedindo ou dificultando esse processo em suas múltiplas dimensões.



PROVA ESCRITA DE TEATRO
TERCEIRA PARTE – QUESTÕES DISCURSIVAS

1ª QUESTÃO

Valor total da questão: 25 pontos

A deficiência visual é uma condição irreversível do sistema visual, que acarreta prejuízos nas funções visuais, como diminuição da acuidade visual para enxergar de perto e/ou de longe, redução do campo visual central e/ou periférico, ofuscamento, diminuição da sensibilidade aos contrastes e na percepção das cores, entre outras alterações visuais. O comprometimento das funções visuais causa limitações e dificuldades de interação e adaptação ao meio.

PONTES, A. C.; FERNANDES, E. M.; ORRICO, H. F. **O uso de recursos didáticos adaptados na escolarização e inclusão de educandos cegos e de baixa visão.** Disponível em <http://www.revistas.udesc.br>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Com base no texto e tendo em mente uma sala de aula composta por discentes com deficiência visual e videntes, disserte sobre a maneira mais indicada de coordenar um jogo de improvisação teatral em grupo cujo tema seja o “onde”, de Viola Spolin, levando em conta as questões de mobilidade de um estudante cego. (Mínimo de 20 e máximo de 30 linhas.)

1

5

10

15



16

20

25

30



2ª QUESTÃO

Valor total da questão: 25 pontos

A aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Bakhtin, no caso do romance, denominou cronotopo, uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas, diz Merlau-Ponty, no espaço, ele é feito de espaço – e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.**

São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 140.

Com base na citação, apresente uma sequência didática de uma atividade prática para estudantes do ensino médio cujo foco seja a relação entre corpo-tempo-espaço. (Mínimo de 20 e máximo de 30 linhas.)

1

5

10

15



20

25

30



3ª QUESTÃO

Valor total da questão: 25 pontos

Comédia de habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para apresentação de modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento.

BERHTOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 353.

As características acima referem-se a uma forma de teatro de indiscutível relevância, que carrega, em sua constituição, conteúdos e formas bastante fluidos.

Tomando a escola um espaço de extrema convivência de diversidades, proponha uma atividade didática para uma turma de ensino médio conjugando os pressupostos acima descritos com as situações do momento que considerar, pela sua experiência, como urgentes de serem trabalhadas. (Mínimo de 20 e máximo de 30 linhas.)

1

5

10

15



16

20

25

30



4ª QUESTÃO

Valor total da questão: 25 pontos

Gilles Brougère (1998) já havia nos esclarecido: “O jogo está do lado da frivolidade, da futilidade e permanece marcado por elas” (p. 201). Ao que parece, a nossa sociedade vem se apropriando dessa frase de forma literal, ao separar o útil do agradável. Em nossa vida diária, somos quase sempre convidados a segmentar nossas emoções e sentimentos de nosso raciocínio e intelecto. A escola, como reflexo da civilização na qual se insere, pode estar praticando o que Duarte Júnior (2001) chamou de “esquartejamento mental” (p.13), quando institucionaliza a compartimentação de conteúdos. O Teatro, como linguagem interdisciplinar, contém em si as possibilidades de inserção de conteúdos fundamentais no processo de transformação da escola, pelo questionamento de um mundo cada vez mais especializado.

BROUGÈRE, Gilles. **Jogo e educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
DUARTE JR. **Por que Arte Educação**. São Paulo: Papirus, 2001.

Argumente, com base no binômio razão x emoção, sobre os sentidos possíveis para a linguagem teatral na escola, em uma estreita relação com as noções de ludicidade e suas possíveis implicações no processo de formação do indivíduo. (Mínimo de 15 e máximo de 25 linhas.)

1

5

10

15



16

20

25
