



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MINAS GERAIS
REITORIA/GABINETE**

Avenida Professor Mário Werneck, 2.590 – Bairro Buritis – Belo Horizonte – Minas Gerais – CEP: 30.575-180

**CONCURSO PÚBLICO DE PROVAS E TÍTULOS
EDITAL ESPECÍFICO 086/2018 - CAMPUS RIBEIRÃO DAS NEVES**

**PROVA OBJETIVA - PROFESSOR EBTT
ÁREA/DISCIPLINA: ARTES**

ORIENTAÇÕES:

1. Não abra o caderno de questões até que a autorização seja dada pelos Aplicadores;
2. A interpretação das questões é parte do processo de avaliação, não sendo permitidas perguntas aos Aplicadores de prova;
3. Nesta prova, as questões são de múltipla escolha, com cinco alternativas cada uma, sempre na sequência a, b, c, d, e, das quais somente uma é correta;
4. As respostas deverão ser repassadas ao cartão-resposta utilizando caneta na cor azul ou preta dentro do prazo estabelecido para realização da prova, previsto em Edital;
5. Observe a forma correta de preenchimento do cartão-resposta, pois apenas ele será levado em consideração na correção;
6. Não haverá substituição do cartão resposta por erro de preenchimento ou por rasuras feitas pelo candidato;
7. A marcação de mais de uma alternativa em uma mesma questão levará a anulação da mesma;
8. Não são permitidas consultas, empréstimos e comunicação entre os candidatos;
9. Ao concluir as provas, permaneça em seu lugar e comunique ao Aplicador de Prova. Aguarde a autorização para devolver o cartão resposta, devidamente assinado em local indicado. Não há necessidade de devolver o caderno de prova;
10. O candidato não poderá sair da sala de aplicação antes que tenha se passado 1h00min do início da aplicação das provas. Só será permitido que o candidato leve o caderno de prova objetiva após 4h00min de seu início;
11. Os três últimos candidatos deverão permanecer em sala até o fechamento da ata e assinatura dos mesmo para fechamento da sala de aplicação.

QUESTÃO 01

*Johnstone elaborou um jogo de improvisação baseado em estruturas de jogos de salão e de desafios e o denominou Teatro Esporte. Este baseia-se na disputa entre dois ou mais times a partir de desafios lançados por cada equipe à outra, que deve resolvê-los por meio de improvisações. Há um grupo de juízes que, a partir das premissas técnicas desenvolvidas por Johnstone (escuta, habilidade narrativa, gangorra de status, entre outras), dá pontuações que variam de um a cinco e determina o vencedor da noite (MUNIZ, Mariana. **Improvisação como espetáculo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 200-201).*

Sobre as premissas técnicas desenvolvidas por Keith Johnstone podemos afirmar que:

- I. O status pode também ser afetado pela configuração do espaço no qual os atores se encontram. Para Johnstone, os braços de um sofá são geralmente considerados de alto status, e os "vencedores" de alto status têm o direito de ocupá-los. Se você deixar um carro no meio da natureza, há um momento em que você "sairá do espaço do carro". Na natureza, esse efeito é muito forte, porque as pessoas gostam de estar ao lado de objetos.
- II. Quando ensinava, Johnstone acreditava que deveria falar com diferentes membros do grupo. Desse modo, ele entendia que essa seria a melhor maneira de estabelecer uma relação "justa" com eles. Sua maior preocupação era que todos se sentissem interessados pelo processo de ensino e aprendizagem, mas sem se preocupar necessariamente pela coesão entre o grupo.
- III. Segundo Johnstone, uma das relações que geram prazer extremo ao público são as cenas de mestres e criados/empregados, sobretudo na comédia. Sófocles criou Sileno como um escravo de Ciclope, Molière propôs um servo à Don Juan etc. Ainda, de acordo com Johnstone, é muito fácil inventar jogos de mestres/criados e muitos deles são importantes para os improvisadores. Entre eles está o jogo no qual é preciso "manter o criado/empregado sobre pressão. Isto é, o mestre deve se opor a tudo aquilo que o criado é, diz ou faz.
- IV. As etapas que levam os estudantes a compreenderem os processos de Johnstone são: 1) é necessário lutar contra a própria imaginação, especialmente quando nós nos esforçamos para obtê-la; 2) nós não somos responsáveis pelo conteúdo da nossa imaginação, e 3) não somos, como nos disseram, nossas "personalidades", mas é a imaginação o nosso verdadeiro eu.

- a. Apenas I e II estão corretas.
- b. Apenas II e IV estão corretas.
- c. Apenas I, II e IV estão corretas.
- d. Apenas I, III e IV estão corretas.
- e. Todas estão corretas.

QUESTÃO 02

Para Carmela Soares, em Pedagogia do jogo teatral (2010, p.157), a teatralidade manifesta na escola é decorrente de um processo singular, determinado pelo contexto social, econômico, histórico e cultural em que se inserem a educação e os alunos nos tempos atuais. A forma expressiva com que surge dentro de sala de aula reflete em si mesmo os valores do homem contemporâneo, sua visão de espaço-tempo e as maneiras como as relações sociais se organizam na contemporaneidade. As imagens teatrais surgem assim, à semelhança do teatro contemporâneo, marcadas por uma tessitura fragmentada, incompleta e efêmera.

Com base nos escritos de Carmela Soares, marque a alternativa **INCORRETA**:

- a. Para compreender melhor as imagens teatrais, no campo da representação, deve-se refletir sobre a maneira como os sujeitos, os(as) alunos(as) alunas e os(as) professores(as), visualizam a si mesmos e os outros dentro do contexto escolar.
- b. No cotidiano estas imagens teatrais passam de maneira despercebida para os alunos.
- c. O trabalho com o jogo teatral consiste, então, em direcionar o olhar do aluno, tornando-o consciente da existência destas imagens, de seu valor expressivo e estético.
- d. O ensino-aprendizagem do teatro na escola enquanto linguagem teatral se torna possível à medida que os alunos, como também os professores, desenvolvam a capacidade de identificar estas imagens se esboçando no dia a dia da escola, na vida e por fim, de maneira intencional, dentro do espaço cênico, do espaço de jogo.
- e. A teatralidade na escola tem feitura própria, específica.

QUESTÃO 03

Com base no livro *Metodologia do ensino do Teatro* de Ricardo Japiassu (2001) responda a alternativa que melhor convém sobre o processo de fisicalização proposto pelo autor para as séries iniciais da Educação Básica e/ou para os principiantes no uso da comunicação teatral.

- a. O conceito utilizado pelo autor de *fisicalização* está baseado nos estudos de Viola Spolin que a compreende como uma manifestação estética para comunicação na ordem dos signos e do pensar sensitivo.
- b. São poucas as vezes que a *fisicalização* exige do sujeito o abandono dos suportes materiais.
- c. O conceito de fisicalização implica a ampliação da capacidade neurolinguística.
- d. A *fisicalização* só ocorre quando um objeto é substituído por um outro. Exemplo: Quando um livro passa a ser utilizado como bandeja em um jogo. Nesse caso, o livro passou a ser uma nova significação.
- e. A fisicalização requer capacidade de abstração, podendo ela ser associada à teoria de Vygotsky sobre a representação simbólica.

QUESTÃO 04

Dentre as sugestões e lembretes de Viola Spolin, no livro *Improvisação para o Teatro* (2010), qual não foi pensado pela autora como procedimento para o ensino do teatro:

- a. A interpretação e a suposição impedem o aluno de manter uma comunicação direta.
- b. Sem exceção, todos os exercícios estão terminados no momento em que o problema está solucionado.
- c. A energia liberada na solução do problema que forma a cena.
- d. Evite os hábitos de leitura artificial desde o primeiro momento.
- e. Insistir nas maneiras pelas quais o corpo é vivido e experienciado em sala de aula impede uma tendência a essencializar a experiência vivida.

QUESTÃO 05

Sobre as experiências e as práticas realizadas por Heloíse Vidor, no livro *Drama e Teatralidade* (2010), a autora conclui que:

I – O professor deve envolver o aluno em processos de produção e recepção.

II – O drama apresenta aspectos positivos evidentes para a contribuição com o processo de ensino-aprendizado do teatro, pois é uma criação coletiva que incorpora a voz individual e em grupo, além de incluir texto escrito e desenvolver a expressão oral e corporal do aluno.

III – A divisão da estrutura em episódios facilita o trabalho do professor em termos de adaptação ao tempo da aula e possibilita que a cada aula haja uma produção criativa que pode ser resgatada em qualquer momento do processo.

IV - O conceito de pré-texto, criado por Orwell, também ajuda o professor a driblar as dificuldades, porque possibilita unir forma e conteúdo na criação, da narrativa cênica.

- a. Apenas a alternativa I está correta.
- b. Apenas a alternativa III está correta.
- c. Apenas as alternativas III e IV estão incorretas.
- d. Apenas as alternativas I, II e III estão corretas.
- e. Todas as alternativas estão corretas.

QUESTÃO 06

Em linhas gerais, para Isabel Marques, qual seria a contribuição da dança para o aprendizado na escola?

- a. Para externalizar a subjetividade dos sujeitos visando a maximização da performance corporal.
- b. Para fazer do corpo um *alter ego* cujo objetivo seja a afirmação das identidades dos sujeitos.
- c. Para instrumentalizar e construir conhecimento em/através da dança, pois ela é forma de conhecimento, elemento essencial para a educação do ser social.
- d. Para soltar as emoções, relaxar e expressar-se espontaneamente.
- e. Para desenvolver as habilidades técnicas de forma correta.

QUESTÃO 07

A proposta metodológica da *Dança no Contexto*, de Isabel Marques, sugere, como faces articuladas dos processos de ensino e aprendizagem da dança/arte, quais etapas:

- a. Fazer, apreciar e contextualizar.
- b. Construir, situar e compor.
- c. Fazer, apreciar e produzir.
- d. Problematizar, articular, criticar e transformar.
- e. Imaginar, criar e construir.

QUESTÃO 08

Pode se considerar a performance uma linguagem antiteatral, na medida em que procura escapar de toda uma vertente teatral (e que é a mais aceita enquanto teatro) que se apoia numa dramaturgia, num tempo-espço ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação (na medida em que se caminha em cima da personagem) (COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013). Considerando as análises feitas por Renato Cohen sobre a *performance art* podemos aferir que:

I – A performance não se estrutura numa forma aristotélica.

II – Na performance existe uma ambiguidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele represente.

III – Um dos traços característicos da linguagem da performance é o uso da *collage* como estrutura.

IV – Diferentemente de um quadro surrealista, as figuras utilizadas durante uma performance, por meio da *collage*, podem ser imaginadas.

- a. Apenas I e II estão corretas.
- b. Apenas IV está incorreta.
- c. Apenas I e III estão corretas.
- d. Apenas III e IV estão incorretas.
- e. Todas as alternativas estão corretas.

QUESTÃO 09

Nós somos nosso corpo. Toda educação é educação do corpo. A ausência de uma atividade corporal também é uma forma de educação: a educação para o não-movimento – educação para a repressão. Em ambas as situações, a educação do corpo está acontecendo. O que diferencia uma atitude da outra é o tipo de indivíduo que estaremos formando (STRAZZACAPPA, Márcia et al. **A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola**. Cadernos Cedes, 2001, p.79). Sobre o ensino da Dança podemos afirmar que:

- a. Se a materialidade do corpo é negada, conforme entende a filósofa feminista Judith Butler, um ensino efetivo da dança, no contexto não profissional, deveria passar, em primeiro lugar, por uma reconstrução histórica, sociológica e etnológica para, em seguida, ser ensinada nas escolas
- b. Segundo o pressuposto epistemológico dos construtivistas, não possuímos um acesso natural ao corpo, logo, não podemos saber o que esse corpo realmente é. Dessa maneira, o ensino da dança visa afirmar esse lugar e trazer um efeito muito mais do campo do discurso, isto é, falar sobre o próprio corpo, do que a simples imitação de movimentos produzidos pelo professor/professora.
- c. De acordo com Strazzacappa, o ensino da dança nas escolas abre novas vivências subjetivas e formas de ser-no-mundo e de ser-com-o-outro que podem ser testadas e avaliadas por meio de qualquer festival de dança que se se proponha na escola.
- d. Para Strazzacappa, desenvolver um trabalho corporal com os professores teria uma dupla função: despertá-los para as questões do corpo na escola e possibilitar a descoberta e desenvoltura de seus próprios corpos, lembrando que, independente das disciplinas que lecionam (português, matemática, ciências etc.), seus corpos também educam.
- e. O ensino de dança deveria levar em consideração o dualismo incidente na própria concepção crítica de Nietzsche sobre a identidade, a consciência, a alma e o eu.

QUESTÃO 10

A partir das afirmações julgue a alternativa **INCORRETA**:

- a. Para Foucault, o poder é exercido fisicamente sobre o corpo e o indivíduo é produzido por relações de poder sobre o corpo. Por ser do campo da filosofia francesa, essas afirmações pouco interferem de fato no ensino da dança no Brasil.
- b. O denominador comum entre William James, John Dewey e a psicanálise de Winnicott é a ênfase na participação do ambiente no eu corporal.
- c. Para Jorge Larrosa, a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.
- d. Para Francisco Ortega, a história do corpo é encarada como a história de suas representações, dos discursos sobre ele, sendo ignorada completamente a experiência subjetiva do corpo.
- e. Os pressupostos presentes na Pedagogia do Oprimido nos ajudam a pensar o ensino da dança, principalmente, a partir do princípio da *desmecanização* dos corpos pensada por Augusto Boal.

QUESTÃO 11

A história da música ocidental pode ser dividida em períodos distintos, cada qual identificado por estilos peculiares de fazer música. Os estilos musicais característicos de cada período da história da música foram sendo desenvolvidos de forma lenta e gradual. Com relação à música composta no período histórico denominado Clássico na música ocidental (GROUT, 2005), assinale a alternativa **INCORRETA**:

- a. É principalmente homofônica, com a melodia sustentada por acompanhamento de acordes, com presença não tão marcada do contraponto quanto no período musical histórico imediatamente anterior.
- b. Possui maior variedade e contraste de tonalidades, melodias e ritmos e dinâmicas em uma peça do que a música do período histórico imediatamente anterior.
- c. Apresenta abordagens de composição musical baseadas na atonalidade e no dodecafonismo.
- d. Propõe ampla utilização da forma sonata em peças isoladas ou integrando obras mais amplas.
- e. Todas as sonatas de Scarlatti se organizaram, através de relações tonais, na estrutura binária característica do barraco final e do início do período clássico.

QUESTÃO 12

Nas práticas e reflexões relatadas por Murray Schafer em seu livro *O ouvido pensante* (1991), o autor defende as seguintes concepções sobre o mundo sonoro e musical contemporâneo. Marque a alternativa CORRETA:

I – Música é a arte de combinar sons visando à beleza da forma e a expressão de emoções.

II – Atualmente, na música tradicional, a palavra *silêncio* deve se referir apenas à ausência de sons musicais tradicionais e não ao silêncio absoluto ou físico.

III – Especialmente a partir das experimentações musicais de compositores do século XX, o termo *ruído* deve ser considerado de forma relativa. O barulho do trânsito pode ser considerado tanto musical, quanto ruído, dependendo das intenções do compositor desses sons fazerem ou não parte da textura da peça.

IV – Paisagem sonora é um termo cunhado pelo autor para descrever as relações entre música e pintura, desenvolvidas especialmente por artistas experimentais do século XX.

- a. Apenas as alternativas I e IV estão incorretas.
- b. Apenas a alternativa I está correta.
- c. Apenas as alternativas I e II estão corretas.
- d. Apenas as alternativas I e IV estão corretas.
- e. Todas as alternativas estão corretas.

QUESTÃO 13

Em linhas gerais, para Marisa Fonterrada (2008), quais seriam as principais contribuições do Ensino Musical crítico e contextualizado na Escola Básica?. Marque a alternativa CORRETA:

I – Contribuir para a interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, facilitando o aprendizado de outras disciplinas por meio da música.

II – Promover os hábitos de escuta e prática musical, ampliando e problematizando o repertório cultural trazido pelos estudantes.

III – Formar músicos, valorizando o aspecto lúdico no fazer musical no contexto da Escola Básica.

IV – Abordar a música como uma forma de conhecimento, valorizando a auto expressão e as tradições musicais do país e de outros povos.

- a. Apenas as alternativas I e II estão corretas.
- b. Apenas as alternativas II e IV estão corretas.
- c. Apenas as alternativas II e III estão corretas.
- d. Apenas as alternativas III e IV estão corretas.
- e. Todas as alternativas estão corretas.

QUESTÃO 14

A partir do exposto nos livros *Pedagogias em Educação Musical* e *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*, referentes a diferentes propostas para a Educação Musical, assinale a alternativa **INCORRETA**:

- a. Maurice Martenot desenvolveu com seus colaboradores um conteúdo progressivo de solfejos que incluem a leitura relativa na pauta musical e o solfejo sem uso do pentagrama como formas de grafia musical.
- b. Zoltán Kodály desenvolveu uma pedagogia musical essencialmente estruturada na voz e em que o cantar envolve canções e jogos infantis, melodias folclóricas nacionais e temas derivados do repertório erudito, como tipos de materiais musicais.
- c. Émile Jaques-Dalcroze desenvolveu o sistema de educação musical conhecido como Rítmica, no qual os elementos da música são estudados por meio do movimento, estimulando o estudante a experimentar e sentir corporalmente o aprendizado musical.
- d. Keith Swanwick atribui grande relevância ao conteúdo intuitivo que resulta da experiência musical e à relação dinâmica entre intuição e análise, considerando que é preciso incluir tanto a intuição, quanto o pensamento lógico na educação musical.
- e. No livro *Tramas e Fios*, a autora Marisa Fonterrada, considera o quanto a educação musical decorre de hábitos, valores, condutas e visões de mundo da sociedade de cada época.

QUESTÃO 15

Assinale a alternativa **INCORRETA**. Segundo a BNCC do Ensino Médio, publicada em 18/12/2018, o componente Arte, enquanto área do conhecimento humano, contribui para:

- a. O estabelecimento da conexão entre o pensamento, a sensibilidade, a intuição e a ludicidade.
- b. A ampliação do conhecimento do sujeito sobre si, o outro e o mundo compartilhado
- c. O desenvolvimento da autonomia reflexiva, crítica e expressiva dos estudantes.
- d. Promover o entrelaçamento de culturas e saberes, possibilitando aos estudantes o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade.
- e. A compreensão, apreciação e produção de brincadeiras, jogos, danças e práticas corporais de aventura, de maneira contextualizada e crítica.

QUESTÃO 16

De acordo com Ana Mae Barbosa (1986, p.12), em sua obra Arte-Educação no Brasil, é preciso que o(a) professor(a) de Arte tenha consciência “das raízes de seus métodos, o que o auxiliará a refletir acerca da atualidade e da propriedade desses métodos hoje”. Nesta perspectiva, quanto à História do Ensino de Arte no Brasil, discutida por Bredariolli (2013), é **INCORRETO** afirmar que:

- a. O primeiro produto cultural brasileiro de origem erudita foi o Barroco. O ensino de Arte neste momento tinha lugar nas oficinas através do fazer sob a orientação do mestre. Estas oficinas eram a única educação artística popular na época.
- b. A primeira institucionalização do ensino de Arte no Brasil foi a Missão Francesa (1816) com o modelo neoclássico.
- c. No final do século XIX, no contexto do Brasil República, os liberais introduziram o ensino do desenho na educação brasileira numa perspectiva anti-elitista como preparação de mão de obra para o trabalho nas indústrias, a partir do modelo norte-americano.
- d. No início do século XX, o Modernismo transpôs para o campo educacional a ideia de arte como expressão seguindo a linha metodológica de variação de técnicas. Orientados por uma concepção mais mecanicista, os(as) professores(as) elaboravam seus planejamentos com base os objetivos, operacionalizados de forma minuciosa.
- e. Até por volta de 1870, o modelo de ensino de Arte, da Academia Imperial das Belas-Artes, utilizado pela escola secundária, foi pouco contestado.

QUESTÃO 17

Sobre o termo intervenção urbana em Artes Visuais pode-se afirmar que:

- a. As intervenções urbanas em artes têm como locais privilegiados para acontecerem museus, galerias, dentre outros espaços institucionalizados.
- b. O termo associa-se aos circuitos oficiais, sendo marcado pelos aspectos burocratizantes das instituições culturais.
- c. Como prática artística no espaço urbano, a intervenção pode ser considerada uma vertente da arte urbana, ambiental ou pública, direcionada a interferir sobre uma dada situação para promover alguma transformação ou reação, no plano físico, intelectual ou sensorial.
- d. As linguagens, técnicas e táticas empregadas nos trabalhos artísticos de intervenção urbana são bastante homogêneas.
- e. A “Intervenção com chinelos” do artista holandês Florentijn Hofman foi criada como parte do Pixel Show São Paulo em que o artista ministrou a palestra ‘Size does matter’.

QUESTÃO 18

São artistas e/ou intelectuais representativos do primeiro modernismo brasileiro, **EXCETO**:

- a. Mário de Andrade que dizia que “O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional”.
- b. Ziembinski, diretor responsável pela montagem da obra Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues.
- c. Anita Malfatti que foi duramente criticada por Monteiro Lobato durante a Semana de Arte Moderna de 1922.
- d. Frutuoso Viana que, a pedido de Heitor Villa-Lobos, compôs uma canção para a Semana de Arte Moderna.
- e. O desenhista e arquiteto Antonio Moya também apresentou seus trabalhos durante a Semana de Arte Moderna de 1922.

QUESTÃO 19

Tendo como base o estudo de Ronan Cardozo Couto (2011), é possível afirmar sobre a categoria Arte Conceitual - difundida a partir das décadas de 1960 e 1970 – que:

- a. Assim como o sistema produtivo predominante está assentado na industrialização, o sistema de arte também se organizou em torno da imagem mecânica, industrial, rematerializando imagens múltiplas no objeto único, sendo este último aspecto, isto é, a unicidade da obra, elemento fundamental para a definição da arte contemporânea.
- b. O surgimento da fotografia, no século XIX, foi um empecilho ao desenvolvimento da arte conceitual.
- c. As mudanças ocorridas na arte, após o aparecimento e as transformações geradas pelas técnicas de reprodução, são mero resultado de uma transformação tecnológica.
- d. A exposição “Information” (1990), inaugurada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), foi uma das poucas exposições de Arte Conceitual no período que incluiu trabalhos de artistas latino-americanos e também oriundos de países comunistas.
- e. A imagem conceitual surgiu num momento em que as artes plásticas já não exerciam um papel dominante na produção do conjunto de imagens presentes no dia a dia das pessoas. A indústria, no início do século XX, já era a principal produtora de imagens visuais, tendo como base a reprodutibilidade da imagem técnica.

QUESTÃO 20

Sobre a expressão *body art* é **INCORRETO** afirmar:

- a. As representações sobre o corpo surgem pela primeira vez na história da arte no contexto contemporâneo com a *body art*.
- b. A *body art* retoma as experiências dos artistas surrealistas e dadaístas de uso do corpo como matéria da obra.
- c. *Happenings* e *performances* podem estar associados a *body art*, explorando o corpo em intervenções plásticas temporárias ou permanentes.
- d. Podemos considerar que o elemento artístico que mais se destaca nas obras do artista Thiago Cóstackz é a *Body Art*.
- e. As manifestações que usam como método marcar, pintar, perfurar ou modelar o corpo de alguma maneira são chamadas de *body art*.