



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ

CONCURSO PÚBLICO

ARTES CÊNICAS

ORIENTADOR DE OFICINAS ARTÍSTICAS
TÉCNICO UNIVERSITÁRIO SUPERIOR (204)

INSTRUÇÕES

Você recebeu o seguinte material:

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

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



ASPECTOS GERAIS

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGANIZADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGANIZADOR

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

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

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

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

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

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

ORGANIZADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGANIZADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGANIZADOR

CONHECIMENTO ESPECÍFICO

21) Em *Poética*, Aristóteles (1993) analisa os elementos qualitativos do mito complexo e afirma que, a exemplo do que ocorre em Édipo, a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com o(a):

- a) desenlace
- b) catástrofe
- c) peripécia
- d) catarse

De acordo com Boal (2002), responda às questões de números **22** a **26**.

22) O Teatro de Arena de São Paulo, em sua fase nacionalista, buscou uma forma brasileira de interpretação. Através do Laboratório de Interpretação, a contribuição artística de Augusto Boal à companhia consistiu, num primeiro momento, no estudo metódico dos procedimentos de trabalho de:

- a) Bertolt Brecht
- b) Jerzy Grotowski
- c) Vsevolod Meyerhold
- d) Constantin Stanislavski

23) O Teatro do Oprimido busca modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la. Para que isso seja alcançado, Boal propõe uma mudança na própria maneira de se fazer teatro. Assim, um dos seus princípios norteadores é transformar o espectador em:

- a) protagonista da ação teatral
- b) testemunha da ação teatral
- c) crítico da ação teatral
- d) objeto da ação teatral

24) Após descrever uma situação em que um monge budista morre ateando fogo às vestes, o autor afirma que, para montar uma boa cena de Teatro-Fórum sobre o tema do monge, “seria necessário mostrá-lo no momento em que, já tendo jogado querosene sobre a roupa e o corpo, conservasse ainda nas mãos a caixa de fósforos, o fósforo por acender.” (p. 322). Essa afirmação ilustra uma característica do Teatro-Fórum, que consiste na:

- a) preferência pelo estilo realista de representação
- b) necessidade de sintetizar soluções possíveis
- c) busca por temas de alcance político e social
- d) recusa em provocar a catarse

ORGANIZADOR

25) No conjunto de técnicas reunidas sob a denominação de Teatro-Imagem, a imagem de transição foi uma das primeiras a serem experimentadas, ainda na década de 1970. Seu objetivo era:

- a) aquecer o corpo e a mente dos jogadores
- b) debater um problema sem o uso da palavra
- c) integrar o grupo por meio de imagens corporais
- d) desmecanizar o corpo do ator, ampliando sua capacidade expressiva

26) De acordo com a estrutura dialética da interpretação, “há que se estabelecer qual é a ideia central da peça (ou do espetáculo) e a partir daí deduzir as ideias centrais de cada personagem, de modo que essas ideias centrais se confrontem num todo harmônico e conflitual (ideia central = tese X antítese).” (p.75). Para que isso ocorra, é também necessária a concreção da ideia, por meio do(a):

- a) vontade
- b) emoção
- c) conflito
- d) ação

De acordo com Margot Berthold (2001), responda às questões de números **27** e **28**.

27) O conceito de *commedia dell'arte* surgiu na Itália do século XVI. O termo *dell'arte* estabelece diferença com o teatro literário culto, a *commedia erudita*, e faz referência à qualidade do gênero explicitada em seu caráter:

- a) original
- b) popular
- c) profissional
- d) improvisacional

28) A obra do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) teve grande importância para o teatro naturalista europeu, mas também foi representada pela cena simbolista. No contexto do naturalismo e do simbolismo, respectivamente, as seguintes peças de Ibsen tiveram significância histórica:

- a) *Espectros* e *Rosmersholm*
- b) *Peer Gynt* e *Casa de bonecas*
- c) *Um inimigo do povo* e *Ubu rei*
- d) *Os tecelões* e *Solness, o construtor*

ORGANIZADOR

De acordo com Roubine (1982), responda às questões de números **29** a **32**.

29) “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” (p. 21). Um dos fenômenos mencionados pelo autor diz respeito ao seguinte elemento do espetáculo:

- a) sonoplastia
- b) encenação
- c) iluminação
- d) cenografia

30) “(...) o espectador sentado no centro do espaço, sobre cadeiras giratórias. A ação se desencadearia em diferentes níveis e em quatro pontos cardeais, graças a um complexo sistema de passarelas, escadas e planos de representação” (p. 76). Essa descrição de espaço teatral corresponde:

- a) às plantas de Jerzy Grotowski para um novo espaço teatral que permitiria maior proximidade e intimidade entre atores e espectadores
- b) ao idealizado por Antonin Artaud, aspirando abolir o caráter fixo da relação entre espectador e espetáculo, próprio da estrutura à italiana
- c) à concepção teórica do teatro sintético, de Erwin Piscator, projetada por Gropius, que permitia uma infinidade de soluções diferentes para a arquitetura do palco
- d) às reflexões de Gordon Craig sobre novas possibilidades de espaço teatral, questionando a sala à italiana, cujo equipamento técnico não atendia a todas as exigências do espetáculo

31) Bertolt Brecht deu à música um papel de primeiro plano, desempenhando, entre outras, a função de:

- a) revelar acordo ou discordância do personagem com o ambiente
- b) reconstruir uma determinada atmosfera e paisagem auditiva
- c) integrar e unificar os elementos do espetáculo
- d) interromper a continuidade da ação

32) Jerzy Grotowski elaborou um método original de formação do ator segundo o qual a formação deve ser permanente, bem como:

- a) positiva e exaustiva
- b) negativa e intensiva
- c) técnica e individualizada
- d) virtuosística e controlada

ORGANIZADOR

De acordo com Magaldi (1997), responda às questões de números **33 a 35**.

33) A encenação de Ziembinski para a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, tornou-se histórica e é designada como um marco para o teatro brasileiro moderno. Essa montagem foi realizada pelo grupo de teatro denominado:

- a) Os Comediantes
- b) Comédia Brasileira
- c) Teatro Experimental
- d) Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

34) *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, traz, em tom farsesco, o recorrente tema do avarento que outras vezes já havia aparecido na história da comédia ocidental. Esse texto sofreu a influência dos seguintes comediógrafos:

- a) Aristófanes e Martins Pena
- b) Menandro e Beaumarchais
- c) Terêncio e Molière
- d) Plauto e Molière

35) Martins Pena é o fundador da comédia de costumes brasileira, tradição continuada por outros dramaturgos até o princípio do século XX. Entretanto, na linguagem trágica ou dramática, o dramaturgo não teve o mesmo êxito. Na análise de Magaldi, uma característica da obra cômica de Martins Pena, ausente na obra trágica ou dramática, que poderia explicar seu sucesso, é a:

- a) conciliação das tendências cômicas de Menandro e Molière
- b) integração da tradição cômica com a realidade brasileira
- c) originalidade em recursos técnicos cômicos e farsescos
- d) criação de novos caracteres universais

De acordo com Stanislavski (1995), responda às questões de números **36 a 39**.

36) As diversas propostas de trabalho apresentadas por Stanislavski, em *A preparação do ator*, seguem, no geral, uma mesma regra que poderia ser designada como o princípio cardinal de seu sistema. Segundo esse princípio, o método stanislavskiano vai na direção do:

- a) real para o imaginário
- b) espiritual para o físico
- c) consciente para o subconsciente
- d) subconsciente para o consciente

ORGANIZADOR

37) “Depois de estudarem a natureza espiritual do seu papel, poderão decidir e então sentir qual é o seu propósito latente. Nessa tarefa as forças motivas interiores do ator devem ser vigorosas, sensíveis e penetrantes. Os elementos do seu estado interior de criação devem ser profundos, delicados e sustidos.” (p. 284). Nessa análise, o fator determinante para a força e a resistência do estado interior de criação do ator é a qualidade do(a):

- a) inspiração
- b) fé cênica
- c) emoção
- d) objetivo

38) A abordagem da emoção é um aspecto delicado no trabalho que o diretor deve conduzir com o ator. Stanislavski sugere que se deve evitar qualquer violência para obter resultados naturais, intuitivos e completos, inclusive nos papéis trágicos e dramáticos. O diretor que queira abordar a emoção com seus atores seguindo essa sugestão deve fazê-lo por meio do(a):

- a) ação física
- b) relaxamento muscular
- c) análise psicológica da personagem
- d) acesso direto à memória emotiva do ator

39) Nos últimos ensaios de uma peça, um diretor teatral percebeu que seus atores estavam tendendo a uma atuação mecânica e estereotipada, recorrendo a truques e tornando-se artificiais. À luz da obra *A preparação do ator*, o diretor procurou, nos ensaios seguintes, reconduzir os atores a, enquanto estivessem em cena, focalizarem toda a concentração criadora:

- a) na vida emocional do papel
- b) no fundo psicológico da personagem
- c) nas unidades e nos objetivos da peça
- d) no superobjetivo e na linha direta da ação

De acordo com Lehmann (2007), responda às questões de números **40** e **41**.

40) Em *Teatro pós-dramático*, o autor analisa e registra a lógica estética do teatro dos anos 1970 aos anos 1990. Explicando a noção de texto teatral não mais dramático, o autor faz analogia com a mudança que ocorreu na pintura moderna quando, no lugar da ilusão do espaço tridimensional, a superficialidade da imagem, sua realidade bidimensional e a realidade das cores passaram a ser encenadas como qualidades autônomas. Está de acordo com essa analogia o entendimento do texto teatral não mais dramático como um texto:

- a) que articula a intencionalidade e a vontade do sujeito
- b) que realça os princípios de narração e figuração
- c) que reflete sua condição de estrutura linguística
- d) desprovido de interesse pelo ser humano

ORGANIZADOR

41) Ao interpretar uma tragédia grega, um ator manca como Édipo, mas não representa o ato de mancar, pois é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Esse exemplo de atuação aproxima-se da atitude do *performer*, revelando uma tendência do teatro pós-dramático à:

- a) problematização da representação
- b) releitura das obras clássicas
- c) experiência do risco corporal
- d) aproximação com o ritual

De acordo com Brecht (2005), responda às questões de números **42** e **43**.

42) No que se refere ao processo de preparação do papel pelo ator e também ao próprio momento da representação, a teoria brechtiana do teatro épico recusa:

- a) emoção e prazer
- b) identificação e ilusão
- c) empatia e autenticidade
- d) representação e diversão

43) “A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico.” (p. 109). Esse recurso é análogo à maneira como o ator deve representar os acontecimentos no teatro brechtiano. Ao tomar distância dos acontecimentos, o ator deve adotar o método designado como:

- a) tipificação
- b) estilização
- c) historiação
- d) demonstração

De acordo com Spolin (2000), responda às questões de números **44** a **48**.

44) Ele libera os jogadores “(...) para entrar numa excitante aventura criativa, e assim dá significado para o teatro na comunidade, na vizinhança, no lar. (...) Ele é a bola com a qual todos participam do jogo.” (p. 20). Nessas frases, está sendo feita referência ao:

- a) conflito da cena
- b) tema do improviso
- c) conjunto de regras
- d) ponto de concentração

ORGANIZADOR

45) Ao diagnosticar dificuldades no trabalho dos alunos-atores em cena, o professor-diretor deverá:

- a) apresentar novos problemas de atuação
- b) analisar a dificuldade durante a avaliação
- c) suspender a ação e debater com os jogadores
- d) usar a instrução, propondo alternativas cênicas

46) De acordo com o teatro improvisacional, a avaliação é o momento das oficinas que se realiza após cada time trabalhar com um problema de atuação. Durante essa avaliação, deve-se buscar:

- a) valorização dos pontos positivos
- b) capacidade crítica e elaboração
- c) objetividade e não julgamento
- d) análise e propostas alternativas

47) Existem grandes controvérsias sobre a melhor forma de conseguir, para uma cena particular, determinada emoção ou sentimento, seja do estudante que está iniciando ou do artista que interpreta. A autora não se esquia do problema e propõe trabalhar a emoção como um problema de atuação no treinamento do aluno-ator, buscando fazê-lo por meio da:

- a) liberação emocional
- b) fisicalização da emoção
- c) racionalização da emoção
- d) vivência de emoções passadas

48) “Se os atores, no teatro formal, vissem um colega de jogo diante de si, e não um personagem, seu trabalho também ficaria livre de atuação.” (p. 153). A autora sugere que, inicialmente, não se trabalhe diretamente o personagem com os atores, pois deve-se mantê-los distante da representação. Nas primeiras sessões de trabalho, os personagens são abordados por meio do “Quem” de forma simples, ou seja, por meio do:

- a) diálogo
- b) intuitivo
- c) autêntico
- d) relacionamento

De acordo com Desgranges (2010), em *A pedagogia do espectador*, responda às questões de números **49** e **50**.

49) A capacidade de elaboração estética é uma conquista e não somente um talento natural. Como corolário imediato dessa ideia, o autor defende a necessidade de:

- a) familiarização do espectador com os códigos teatrais
- b) circulação de espetáculos consagrados pela crítica
- c) renovação dos códigos estéticos do teatro
- d) formação pedagógica para atores

ORGANIZADOR

50) A pesquisa apresentada nessa obra é inspiradora para a reflexão acerca de possíveis projetos de animação e mediação teatral a serem propostos e realizados por instituições culturais. Ao formular um projeto desse tipo, o agente de cultura deveria preocupar-se especialmente em:

- a) formar os espectadores do futuro, concentrando as ações no público infanto-juvenil
- b) fomentar a vontade crítica do espectador, desenvolvendo a arte da observação
- c) estimular o hábito de ir ao teatro, facilitando o acesso às salas de espetáculos
- d) desenvolver e abrigar obras artísticas atentas ao gosto do público

ORGANIZADOR

RASCUNHO DE GABARITO

01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

ORGANIZADOR