



Concurso Público para provimento de cargos de
Professor de Educação Básica II
Arte

Nome do Candidato _____

Caderno de Prova 'H08', Tipo 001

Nº de Inscrição _____

MODELO

Nº do Caderno _____

MODELO1

Nº do Documento _____

000000000000000000

00001-0001-0001

ASSINATURA DO CANDIDATO _____

PROVA

Formação Básica
Formação Específica

INSTRUÇÕES

- Verifique se este caderno:
 - corresponde a sua opção de cargo.
 - contém 80 questões, numeradas de 1 a 80.Caso contrário, reclame ao fiscal da sala um outro caderno.
Não serão aceitas reclamações posteriores.
- Para cada questão existe apenas UMA resposta certa.
- Você deve ler cuidadosamente cada uma das questões e escolher a resposta certa.
- Essa resposta deve ser marcada na FOLHA DE RESPOSTAS que você recebeu.

VOCÊ DEVE

- Procurar, na FOLHA DE RESPOSTAS, o número da questão que você está respondendo.
- Verificar no caderno de prova qual a letra (A,B,C,D,E) da resposta que você escolheu.
- Marcar essa letra na FOLHA DE RESPOSTAS, conforme o exemplo: (A) ● (C) (D) (E)

ATENÇÃO

- Marque as respostas definitivas com caneta esferográfica de tinta preta.
- Marque apenas uma letra para cada questão; mais de uma letra assinalada implicará anulação dessa questão.
- Responda a todas as questões.
- Não será permitida qualquer espécie de consulta, nem o uso de máquina calculadora.
- Você terá 4 horas para responder a todas as questões e preencher a Folha de Respostas.
- Ao término da prova, chame o fiscal da sala para devolver o Caderno de Questões e a sua Folha de Respostas.
- Proibida a divulgação ou impressão parcial ou total da presente prova. Direitos Reservados.

**FORMAÇÃO BÁSICA**

1. Para José Contreras, embora não se possa falar de unanimidade entre os autores que defendem a tese da proletarização de professores, essa posição baseia-se na consideração de que os docentes, enquanto categoria,
- (A) sofreram ou estão sofrendo uma transformação, tanto nas características de suas condições de trabalho como nas tarefas que realizam, que os aproxima cada vez mais das condições e interesses da classe operária.
 - (B) perderam seu poder aquisitivo ao longo dos últimos quinze anos e por isso ficaram desestimulados, passando a se descompromissarem com o trabalho docente voltado aos alunos.
 - (C) sofreram perda progressiva de uma série de qualidades, dada a formação insuficiente apresentada pelo ensino superior, resultando na falta de competência técnica e no descompromisso para desenvolver um ensino de qualidade.
 - (D) perderam o *status* profissional observado até os anos de 1970, tornando-se meros reprodutores de um saber organizado pelos livros didáticos, numa forma padronizada de trabalho como os operários de uma fábrica.
 - (E) perderam a esperança na área da educação, na medida em que os pais não se importam mais com a educação de seus filhos e a própria população não reconhece mais o ofício de mestre.

2. Segundo Álvaro Chrispino, um exemplo claro da dificuldade de se lidar com o conflito é a incapacidade de identificar as circunstâncias que dele derivam ou que nele redundam. Em geral, nas escolas e na vida, só se percebe o conflito quando ele produz manifestações violentas. Daí, conclui-se que
- I. se o conflito se manifestou de forma violenta é porque já existia anteriormente uma divergência ou antagonismo, que não se soube identificar ou não se foi preparado para isso.
 - II. toda vez que o conflito se manifesta, a ação é no sentido de resolvê-lo, coibindo-se a manifestação violenta, esquecendo-se do fato de que problemas mal resolvidos se repetem.
 - III. o índice de casos de discriminação e preconceito é tão alto por parte dos alunos na escola que o professor tornou-se insensível e, em consequência, omissos a essas situações.

Está correto o que se afirma em

- (A) I, apenas.
 - (B) I e II, apenas.
 - (C) I, II e III.
 - (D) II, apenas.
 - (E) II e III, apenas.
3. *As minorias religiosas, lingüísticas e nacionais, tal como as populações autóctones e tribais, foram muitas vezes subordinadas, por vezes à força e contra vontade, aos interesses do Estado e da sociedade dominante.*

Segundo Rodolfo Stavenhagen, uma educação realmente pluralista baseia-se

- (A) em um conjunto de princípios de inclusão cultural, que exige que todas as culturas sejam conhecidas na escola, numa escala de prioridades pelo número dos que a praticam.
 - (B) no conceito internacional multiétnico, em que todos possam conviver harmonicamente por meio de uma cultura igual a todos.
 - (C) numa estratégia política de integração entre as várias culturas existentes em um país, com o objetivo de não excluir nenhuma comunidade.
 - (D) no multiculturalismo étnico, ou seja, na conservação de um núcleo de valores comuns a todas as sociedades.
 - (E) numa filosofia humanista, isto é, numa ética que encara numa perspectiva positiva as conseqüências sociais do pluralismo cultural.
4. Segundo Antoni Zabala, *quando vamos ao médico, não tentamos lhe esconder os sintomas nem os resultados do tratamento, porque consideramos que seus objetivos são os mesmos que os nossos, que ele quer nos ajudar. Infelizmente, esta não é a imagem que muitos de nossos alunos têm de nós professores.*

O texto trata da importância de se

- (A) dividir as tarefas durante o processo de ensino aprendizagem, entre os professores, os alunos e a comunidade.
- (B) determinar os objetivos das disciplinas no projeto político-pedagógico da escola que levem ao pensamento crítico.
- (C) construir propostas objetivas que todo professor se comprometa a realizar.
- (D) compartilhar objetivos, condição indispensável para uma avaliação formativa.
- (E) definir metas quantitativas e qualitativas para o ensino no coletivo de professores, comprometendo-se a direção a verificar seu cumprimento.



5. Para Delia Lener, a formação do leitor
- (A) não é problema do ensino fundamental, devendo ser tratada no processo de alfabetização já na educação infantil.
 - (B) deve fundamentalmente ser desenvolvida nos cinco primeiros anos do ensino fundamental, por meio de ações integradas.
 - (C) não é atividade específica de determinadas séries; o desafio de dar sentido à leitura tem uma dimensão institucional.
 - (D) é ação precípua do professor de língua portuguesa, devendo este suprimir as necessidades das várias áreas do conhecimento em sua prática educativa.
 - (E) é questão a ser resolvida por uma proposta metodológica construtivista, sem a qual teremos leitores mecânicos.

6. *A relação com o saber é relação com o tempo. A apropriação do mundo, a construção de si mesmo, a inscrição em uma rede de relações com os outros – ‘o aprender’ – requerem tempo e jamais acabam (...). Esse tempo não é homogêneo, é ritmado por ‘momentos’ significativos, por ocasiões, por rupturas; é o tempo da aventura humana, a da espécie, a do indivíduo.*

Segundo Jussara Hoffmann, para a aprendizagem

- (A) não pode haver impaciência por parte do educador, pois é importante considerar um espaço coletivo e definir um tempo médio de aprendizagem.
- (B) é preciso que o professor aprenda a transmitir o conhecimento de forma eficiente para que o aluno possa assimilá-lo de forma mais rápida e sistemática.
- (C) é necessário que o ensino se constitua num processo contínuo de aquisições de informação e de conhecimento para que se obtenha um *tempo comum* entre os alunos.
- (D) não há como delimitar tempos fixos, porque é um processo permanente, de natureza individual, experiência singular de cada um.
- (E) a organização do tempo precisa ser construída coletivamente, para que entre os alunos se estabeleçam tempos mínimos e máximos para a realização das atividades.

7. Para Andy Hargreaves, a sociedade do conhecimento tem as seguintes dimensões:

- I. engloba uma esfera científica, técnica e educacional ampliada.
- II. envolve formas complexas de processamento e circulação de conhecimentos e informações em uma economia baseada em serviços.
- III. implica transformações básicas da forma como as organizações empresariais funcionam de modo a poder promover a inovação contínua em produtos e serviços, criando sistemas, equipes e culturas que maximizem a oportunidade para a aprendizagem mútua e espontânea.

Estão corretas as afirmativas

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

8. Maria Helena Guimarães de Castro discute os objetivos do SAEB, dentre os quais podem ser destacados:

- I. monitorar a qualidade, a criatividade e o pensamento crítico presentes no sistema de educação básica.
- II. oferecer às administrações públicas de educação informações técnicas e gerenciais que lhes permitam formular e avaliar programas de melhoria da qualidade de ensino.
- III. produzir referências objetivas para orientar as instituições a corrigirem seus erros e suas deficiências e a investirem em programas de valorização do professor.
- IV. proporcionar aos agentes educacionais e à sociedade uma visão clara e concreta dos resultados dos processos de ensino e das condições em que são desenvolvidos e obtidos.

Está correto o que se afirma em

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



9. No campo da Educação, é fundamental definir uma matriz de referência em situações de aprendizagem e ensino. Por esse intermédio pode-se avaliar, mesmo que de modo indireto e inferencial, a ocorrência de efetiva aprendizagem.

Para a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, uma matriz de referência de avaliação pode ter muitas finalidades; a mais importante delas é

- (A) a definição de qual o aprendizado a criança e o jovem necessitam adquirir, para assim se proceder à escolha de quais conteúdos devem ser ensinados e a decisão dos melhores meios de avaliação a serem realizados.
- (B) sua capacidade formativa, na medida em que esta define o que se deve aprender e o como se deve aprender de forma eficiente e eficaz, independentemente da faixa de idade de cada aluno.
- (C) seu poder de sinalização das estruturas básicas de conhecimentos a serem construídas por crianças e jovens por meio dos diferentes componentes curriculares em cada etapa da escolaridade básica.
- (D) seu efeito de determinar os caminhos possíveis para se dar a aprendizagem em cada grupo de alunos, crianças e jovens, e as melhores formas de avaliá-los sem criar padronizações prévias.
- (E) sua previsibilidade de resultados, pois a matriz deve ser elaborada a partir dos conhecimentos definidos como os imprescindíveis à formação da criança e do jovem a serem atingidos ao final de cada etapa de aprendizagem.

10. No Sistema de Ensino do Estado de São Paulo, o projeto educacional de implantação do regime de progressão continuada deverá especificar, entre outros aspectos, mecanismos que assegurem:

- I. avaliações da aprendizagem ao longo do processo, conduzindo a avaliação contínua e cumulativa da aprendizagem do aluno, de modo a permitir a apreciação de seu desempenho em todo o ciclo.
- II. atividades de reforço e de recuperação paralelas e contínuas ao longo do processo e, se necessárias, ao final de ciclo ou nível.
- III. meios alternativos de adaptação, de reforço, de reclassificação, de avanço, de reconhecimento, de aproveitamento e de aceleração de estudos.
- IV. indicadores de desempenho e controle da frequência dos alunos.
- V. articulação com as famílias no acompanhamento do aluno ao longo do processo, fornecendo-lhes informações sistêmicas sobre frequência e aproveitamento escolar.

Está correto o que se afirma em

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

11. O Índice de Desenvolvimento da Educação do Estado de São Paulo (IDESP) avalia a qualidade do ensino nas séries iniciais (1ª a 4ª séries) e finais (5ª a 8ª séries) do Ensino Fundamental (EF) e no Ensino Médio (EM) em cada escola estadual paulista.

O IDESP tem o papel de dialogar com a escola, fornecendo-lhe ao mesmo tempo

- (A) um mapeamento das necessidades de aprendizado do grupo de alunos e propostas metodológicas para a melhoria do ensino.
- (B) as metas a serem atingidas e os objetivos que cada escola deve alcançar em relação ao desenvolvimento cognitivo dos alunos.
- (C) dados socioeconômicos da comunidade escolar e indicadores curriculares compatíveis com realidade educacional da região.
- (D) um diagnóstico que aponte suas fragilidades e potencialidades e um norte que permita sua melhoria constante.
- (E) um levantamento das necessidades de formação continuada dos professores e propostas de ensino para a melhoria da aprendizagem.

12. O Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) do Governo Federal, o Programa de Qualidade das Escolas (PQE) do Governo do Estado de São Paulo e o movimento da sociedade civil *Compromisso Todos Pela Educação* (TPE) se constituem em mobilizações que buscam atender uma das maiores demandas sociais, que é a

- (A) melhoria da qualidade da educação.
- (B) efetivação da escola inclusiva.
- (C) não defasagem idade-série no ensino fundamental.
- (D) universalização do ensino fundamental de nove anos.
- (E) universalização do ensino médio.



13. O conceito de currículo, de acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental, envolve o
- I. Currículo Formal – planos e propostas pedagógicas.
 - II. Currículo em Ação – aquilo que efetivamente acontece nas salas de aula e nas escolas.
 - III. Currículo Sociocultural – conjunto de conteúdos mínimos das áreas de conhecimento, articulados às necessidades do mercado de trabalho.
 - IV. Currículo Oculto – o não dito, aquilo que tanto alunos quanto professores trazem, carregado de sentidos próprios, criando as formas de relacionamento, poder e convivência nas salas de aula.

Está correto APENAS o afirmado em

- (A) I e IV.
 - (B) I, II e IV.
 - (C) I, III e IV.
 - (D) II e III.
 - (E) II, III e IV.
-
14. *A questão principal não é a mudança de técnicas; passa por técnicas, mas a priori, é mudança de paradigma, posicionamento, visão de mundo, valores.*
- Segundo Celso Vasconcellos, a avaliação – para assumir seu caráter transformador e não de mera constatação e classificação – antes de tudo deve
- (A) considerar o estágio de desenvolvimento em que o aluno se encontra no início do ano letivo para comparar com o conhecimento que ele domina no final do ano.
 - (B) utilizar os dados socioeconômicos e culturais dos alunos, para poder definir seus objetivos.
 - (C) planejar as várias formas de verificação de aprendizagem do aluno de acordo com os pré-requisitos necessários ao grupo para que a aprendizagem seja efetiva.
 - (D) ter a preocupação de preparar os alunos para a vida e com isso aprenderem os conteúdos que serão focados nas provas nacionais e estaduais.
 - (E) estar comprometida com a aprendizagem e desenvolvimento da totalidade dos alunos.

15. *O conhecimento é uma aventura incerta que comporta em si mesma, permanentemente, o risco da ilusão e de erro. Entretanto, é nas certezas doutrinárias, dogmáticas e intolerantes que se encontram as piores ilusões.*

Por tratar-se de uma atividade ética, nenhuma outra prática escolar é tão dogmática e conservadora quanto a avaliação.

Para Jussara Hoffmann, a plena consciência das

- (A) metodologias necessárias a uma avaliação emancipadora propiciará uma mudança na prática educativa, levando a um ensino mais democrático.
- (B) práticas escolares necessárias ao aluno por um professor competente e eficiente é condição primeira para se realizar uma avaliação equalizadora.
- (C) finalidades em avaliação favorecerá a escolha consciente de estratégias de ação pelos educadores e não a imposição de metodologias.
- (D) habilidades gerais que a realização de uma avaliação requer precisa ser trabalhada para que os alunos compreendam melhor o conteúdo a ser checado.
- (E) funções educativas que um professor comprometido deve ter é o ponto crucial para que o ensino tenha melhores padrões de qualidade.



16. Hugo Assmann, ao tratar do pensamento pedagógico, argumenta sobre a viabilidade e necessidade de renovação desse pensamento e da proposição de novos eixos articuladores, vinculados às transformações profundas nos contextos educacionais. Os eixos de problematização destacados pelo autor, que alteram a concepção básica do que poderia e deveria acontecer nas práticas educativas são:
- I. como se processa o conhecimento em seres vivos.
 - II. a equiparação entre processos vitais e processos cognitivos.
 - III. a nova cultura de aprendizagem que surge na sociedade do conhecimento.
 - IV. a criação de uma cultura empresarial orientada para a aprendizagem.
 - V. novos espaços organizativos possibilitados pelos recursos científico-técnicos.

Está correto APENAS o apresentado em

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

17. Marie-Nathalie Beaudoin e Maureen Taylor tratam do problema do *bullying* e do desrespeito nas escolas considerando a interação entre muitos fatores que contribuem para sua ocorrência. Analisam essas manifestações e, com base na abordagem narrativa, apresentam valores a serem desenvolvidos em sala de aula para combater os problemas. Esses valores são
- I. vínculo e respeito mútuo.
 - II. disciplina e esforço.
 - III. apreciação.
 - IV. colaboração.
 - V. autorreflexão.

Está correto o que se afirma em

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

18. Isabel Solé e Cesar Coll afirmam que uma das concepções mais difundidas entre professores sobre o que significa aprender na escola e sobre como se pode ajudar os estudantes nesse processo pode ser assim enunciada:

A aprendizagem escolar consiste em construir conhecimentos. Os alunos e alunas elaboram, mediante sua atividade pessoal, os conhecimentos culturais. Por tudo isso, o ensino consiste em prestar aos alunos a ajuda necessária para que possam ir construindo-os.

Dessa concepção, decorre que

- (A) aprender algo equivale a *elaborar uma representação pessoal* do conteúdo objeto da aprendizagem; que os objetos de aprendizagem precisam ser explicitados aos alunos para que possam descobrir o que é relevante e se empenhar para aprender.
- (B) aprender é visto como adquirir respostas adequadas; os alunos são considerados receptores passivos, que respondem aos estímulos provocados pelos professores.
- (C) os alunos são processadores de informação; a principal atividade dos professores é a oferta de situações múltiplas e diversas de obtenção de conhecimentos.
- (D) a aprendizagem dos alunos depende do grau de retenção das informações repassadas pelos professores, da quantidade e qualidade dos conteúdos selecionados e do treinamento da memorização.
- (E) a aprendizagem escolar consiste em exercitar competências; o ensino oferece situações estruturadas de treinamento para que o exercício ocorra.



19. Marie-Nathalie Beaudoin e Maureen Taylor identificam que os problemas com desrespeito nas escolas ocorrem no contexto dos relacionamentos, em sala de aula ou em outras áreas públicas, e em grande parte das interações entre os alunos. As autoras apresentam como prática inovadora para aplicação em sala de aula o projeto *Bicho-que-Irrita*, que tem por objetivo
- (A) auxiliar o professor a lidar com alunos que apresentam comportamento desviante em que o desrespeito e o *bullying* na sala de aula e na escola predominam. Trata-se de um guia de procedimentos para ser aplicado a situações diversas, utilizando as técnicas da terapia narrativa.
 - (B) diminuir a ocorrência do desrespeito e do *bullying* na sala de aula e na escola. Iniciar os alunos em práticas de tolerância orientadas por exercícios diários, vivências de participação qualificada e produção de um conjunto de normas de convivência e sanções correspondentes.
 - (C) instituir práticas de pacificação dos conflitos entre os alunos, especialmente o desrespeito e o *bullying* na sala de aula e na escola. Partindo de um conjunto de atividades e experiências de mediação de conflitos envolvendo os estudantes, formar grupo de pacificadores para atuarem como mediadores nas salas de aula e na escola.
 - (D) conscientizar e preparar estudantes e professores para interferir no problema do desrespeito e do *bullying* na sala de aula e na escola. Programa que integra o currículo escolar como trabalho transversal, em todas as disciplinas, com aulas temáticas em que o desrespeito e o *bullying* são tratados. Ao final os participantes formulam um contrato de convívio e assumem suas responsabilidades diante do acordo desenvolvido durante o projeto.
 - (E) criar um senso de colaboração, de vínculo, de apreciação e de tolerância com a introdução de práticas respeitadas a partir de um grupo de alunos. Utilizando programa de atividades semanais, trata do problema do desrespeito e do *bullying* de modo a poder examiná-los sem atribuir culpa a alguém ou emitir juízo a respeito de qualquer pessoa.

20. As estratégias de ensino apresentadas por Robert Marzano, Debra Pickering e Jane Pollock são aquelas em que estudos científicos *identificaram alta probabilidade de melhorar o desempenho de todos os alunos, em todas as disciplinas em todas as séries*. Sobre a sua aplicação em sala de aula, os autores recomendam
- (A) não esperar que funcionem *igualmente bem em todas as situações, pois estratégias de ensino são apenas instrumentos*.
 - (B) evitar o uso de estratégias de ensino que apresentam tamanho de efeito médio.
 - (C) adequá-las a disciplinas específicas.
 - (D) seguir com rigor a sequência lógica de aplicação das estratégias.
 - (E) agregar elementos de aproximação à cultura dos alunos para maximizar seus efeitos.

21. Philippe Perrenoud alerta para a necessidade de relacionar-se, às competências para ensinar, um conjunto delimitado de problemas e tarefas vinculadas ao trabalho do professor. A competência *Organizar e dirigir situações de aprendizagem* está vinculada ao problema central da
- (A) dificuldade em definir os objetivos a serem alcançados, o que resulta no desperdício de tempo.
 - (B) capacidade de planejar coletivamente na escola e articular o trabalho em sala de aula.
 - (C) dificuldade em definir o que deve ser ensinado, produzindo quantidades excessivas de tarefas para os alunos.
 - (D) organização de situações de aprendizagem que não consideram as representações que os estudantes fazem do que lhes é ensinado.
 - (E) ausência de critérios para a avaliação do trabalho do professor, utilizando-se exclusivamente de boletins de merecimento.

22. Segundo Tardif:

(...) quando observamos professores trabalhando em sala de aula, na presença de alunos, percebemos que eles procuram atingir, muitas vezes de forma simultânea, diferentes tipos de objetivos: procuram controlar o grupo, motivá-lo, levá-lo a se concentrar numa tarefa, ao mesmo tempo em que dão uma atenção a certos alunos da turma, procuram organizar atividades de aprendizagem, acompanhar a evolução da atividade, dar explicações, fazer com que os alunos compreendam e aprendam. (...)

Assinale a alternativa que corresponde à característica destacada pelo autor no texto acima.

- (A) Ausência de coerência teórico-metodológica na orientação prática de objetivos emocionais e cognitivos.
- (B) Unidade teórica e conceitual dos saberes mobilizados para atender a diferentes objetivos do trabalho na sala de aula, na presença dos alunos.
- (C) Pluralidade e heterogeneidade dos saberes necessários para atender a diferentes objetivos do trabalho na sala de aula, na presença dos alunos.
- (D) Conflito entre saberes codificados e a pouca previsibilidade do objeto de trabalho.
- (E) Variação no tempo e segundo as experiências vividas social e profissionalmente em cada uma das escolas em que o professor já trabalhou.



23. As Diretrizes Curriculares para o Ensino Médio apresentam como princípios de organização curricular a Interdisciplinaridade e a Contextualização. Sobre o princípio da Contextualização, assinale os **contextos explicitamente valorizados** pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e presentes nas Diretrizes.
- (A) Ética e cidadania.
 - (B) Diversidade e sociedade.
 - (C) Trabalho e cidadania.
 - (D) Sensibilidade e Igualdade.
 - (E) Ética, Política e Estética.
-
24. A Proposta Curricular do Estado de São Paulo para o Ensino Fundamental – Ciclo II e Ensino Médio tem como um de seus princípios *as competências como eixo de aprendizagem*. Segundo o documento de apresentação da Proposta Curricular, *a concepção de um currículo referenciado em competências requer*
- (A) a indicação clara pela escola e pelo plano do professor do que o aluno vai aprender.
 - (B) o estabelecimento de conteúdos de ensino que facilitem a interdisciplinaridade.
 - (C) revisão do tratamento disciplinar dado ao conhecimento escolar.
 - (D) flexibilidade quanto à seleção de conteúdos, estratégias e objetivos.
 - (E) a adoção de modelos de avaliação que possam aferir com precisão os conhecimentos práticos.
-
25. A Lei Complementar nº 1.097, de 27 de outubro de 2009, institui um sistema de promoção que se aplica a
- (A) ocupantes de cargos e/ou funções, mediante processos de avaliação e com interstícios definidos.
 - (B) titulares de cargo, mediante processos de avaliação e com interstícios definidos.
 - (C) servidores e funcionários da classe de docentes e especialistas, sendo o enquadramento vinculado ao tempo de trabalho.
 - (D) servidores e funcionários da classe de docentes e especialistas, sendo o enquadramento vinculado ao tempo de trabalho e aprovação em processos de avaliação.
 - (E) todos os educadores da escola, mediante processos de autoavaliação e avaliação entre pares.
-
26. *Professor Pedro trabalha numa escola em que todos se dedicaram bastante no início do ano para organizar um planejamento coerente com seus ideais de uma escola de qualidade. Ele e os demais professores, junto com a equipe dirigente, articularam o trabalho de modo que o Projeto Pedagógico foi elaborado coletivamente com atenção especial à organização das ações para a aprendizagem dos alunos. Todos fizeram um excelente trabalho; no entanto, durante o Conselho de Classe do segundo bimestre, verificou-se que mais de 50% dos adolescentes não estavam aprendendo o suficiente em várias disciplinas. O Conselho de Classe, então, deliberou que os Planos de ensino deveriam ser revistos e adequados para garantir a aprendizagem dos alunos.*
- Considerando a situação narrada acima, o Conselho de Classe/Série agiu de modo
- (A) inadequado, pois o currículo oficial e os cadernos que orientam o trabalho dos professores nas disciplinas não permitem ajustes.
 - (B) inadequado, pois não cabe ao Conselho a decisão de interferir na gestão do currículo.
 - (C) inadequado, pois deveria lançar mão de outros recursos para não prejudicar o desenvolvimento dos 50% dos alunos que tiveram desempenho suficiente.
 - (D) adequado, uma vez que ele é composto por professores que podem decidir com autonomia sobre o que e como ensinar, e em que momento rever suas decisões sobre o currículo.
 - (E) adequado, propondo o replanejamento para garantir as expectativas de aprendizagem de todos os alunos.



27. Com base no Parecer CEE nº 67/1998, que trata da avaliação interna do processo de ensino e de aprendizagem, e nas Orientações para implantação da Proposta Curricular do Estado de São Paulo, nos termos do Cadernos do Gestor, é correto afirmar que a Proposta Curricular e o Projeto Pedagógico da escola
- (A) são parâmetros para a avaliação do processo de ensino e de aprendizagem pelo Conselho de Classe/Série, que tem o objetivo de apreciar casos de alunos com problemas de aprendizagem, indicando providências para recuperação.
 - (B) podem ser úteis para a avaliação do processo de ensino e de aprendizagem pelo Conselho de Classe/Série, que deve priorizar a avaliação de desempenho de cada classe e de cada aluno, indicando as soluções cabíveis para cada problema.
 - (C) são parâmetros para a avaliação do processo de ensino e de aprendizagem pelo Conselho de Classe/Série, que tem a responsabilidade de avaliar como a escola vem direcionando esse processo com o objetivo de garantir uma educação de qualidade para todos os alunos.
 - (D) são secundários para a avaliação do processo de ensino e de aprendizagem pelo Conselho de Classe/Série, que tem o objetivo de analisar os resultados da aprendizagem dos alunos bimestralmente e ao final do ano letivo.
 - (E) são muito importantes para a avaliação do processo de ensino e de aprendizagem pelo Conselho de Classe/Série, pois estabelecem os padrões aceitáveis de qualidade do trabalho do professor e da aprendizagem do aluno.

28. NÃO faz parte das atribuições e competências dos professores responsáveis pela recuperação paralela, nos termos da Instrução CENP nº 1, de 11/01/2010:
- (A) realizar uma avaliação diagnóstica dos alunos encaminhados para recuperação.
 - (B) utilizar estratégias diversificadas para as atividades a serem vivenciadas pelos alunos.
 - (C) monitorar os avanços conquistados pelos alunos.
 - (D) providenciar os registros da avaliação para substituição das notas do aluno.
 - (E) participar do Conselho de Classe.

29. Quanto à recuperação contínua, nos termos da resolução SE nº 92, de 8/12/2009, considere:
- I. Ela tem por objetivo superar as dificuldades encontradas pelos alunos no processo de escolarização.
 - II. Cabe ao Diretor e ao Professor Coordenador elaborar, em conjunto com os professores envolvidos, as propostas de atividades de recuperação dos alunos, encaminhando-as à Diretoria de Ensino.
 - III. Aos professores cabe atuar, indiretamente, em intervenções pedagógicas que superem as dificuldades de aprendizagem apresentadas pelos alunos nas aulas regulares.
 - IV. Ela não demanda reorganização da unidade escolar para se efetivar.
 - V. O Diretor e Professor Coordenador irão promover condições que assegurem a participação dos professores responsáveis pela recuperação em ações de orientação técnica desenvolvidas pela Diretoria de Ensino.

Está correto o que se afirma APENAS em:

- (A) I, II e V.
 - (B) II, III e V.
 - (C) IV e V.
 - (D) IV.
 - (E) V.
30. A Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI, em suas Deliberações, considera como um princípio fundamental de caráter universal que *qualquer política de educação deve orientar-se pela tripla preocupação*:
- (A) exequibilidade, pertinência e inovação.
 - (B) universalidade, democracia e qualidade.
 - (C) cidadania, diversidade e inclusão.
 - (D) justiça social, cidadania e universalidade.
 - (E) equidade, pertinência e excelência.

**FORMAÇÃO ESPECÍFICA**

31. Sobre Processo de Criação, considere:

- I. A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um processo complexo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos.
- II. Estudar o processo criador de uma obra interfere na sua leitura, prejudicando a compreensão do seu significado e, mais especificamente, do artista estudado.
- III. A presença do imprevisto é inevitável ao longo do processo de construção das obras. Não há causa para tomar tal direção e é uma evolução incontrolável. Há alguns artistas que tomam o acaso como uma espécie de método, como, por exemplo, John Cage.
- IV. O estudo sobre Processo de Criação é um dos territórios que compõem o Mapa dos Territórios da Arte e Cultura na Proposta Curricular do Estado de São Paulo.

Estão corretas as afirmações:

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

32. Na estética do movimento criador há sempre o diálogo do artista com a matéria. Nessa perspectiva, considere:

- I. Matéria é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra.
- II. Para o ator e bailarino, uma das matérias é seu próprio corpo.
- III. Toda matéria é limitadora e cheia de possibilidades; por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística.
- IV. Na Proposta Curricular do Estado de São Paulo, o estudo sobre a matéria pertence ao território de Saberes Estéticos e Culturais.

Estão corretas as afirmações:

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

33. Percurso sensível e intelectual que pode ser descrito como movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Esta definição em arte refere-se

- (A) à percepção artística.
- (B) à memória.
- (C) ao processo de criação.
- (D) ao repertório cultural.
- (E) ao recurso cognitivo.

34. Atores e atrizes retêm em suas memórias expressões faciais, modulações de voz ou gestos diversos para uma mesma fala, que serão testados durante os ensaios. São os momentos em que se convive com muitas possibilidades, mas alguns caminhos são escolhidos em detrimento de outros. De acordo com Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, esses momentos do movimento criador são:

- (A) traduções cênicas.
- (B) percursos de experimentação.
- (C) fragmentos optativos.
- (D) metamorfoses interpretativas.
- (E) percursos tensivos.

35. Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolvidos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso movimento criador da mente humana. Atualmente, um campo de estudo vem se dedicando a uma investigação sobre a obra de arte a partir de sua construção, preocupando-se com a compreensão do seu processo de criação. Esse campo de estudo é a:

- (A) Psicologia da Arte.
- (B) Semiótica Plástica.
- (C) Crítica de Arte.
- (D) Antropologia da Arte.
- (E) Crítica Genética.

36. A pena, quando está no pássaro, é natureza, quando está na cabeça do índio, é cultura. Segundo essa afirmação, cultura

- I. é a parte do ambiente que é feita pelo homem;
- II. é mistura;
- III. é aprendida;
- IV. manifesta-se em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais.

Estão corretas as afirmações:

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



37. A diversidade cultural é inerente à formação do povo brasileiro; contudo, esse hibridismo é acentuado pelo atual processo de globalização. A valorização de um mosaico cultural é tremendamente fragilizada pelo risco de aculturação, tornando oportuna a necessidade de reconhecimento e preservação de nosso patrimônio cultural, como rico componente do multiculturalismo. Segundo Lucia Santaella, a aculturação acontece quando
- (A) grupos culturais diferentes entram em contato, por meio da cultura midiática, com absorção e consumo de produtos culturais.
- (B) os artefatos ou objetos feitos pelo homem são compartilhados de uma geração a outra.
- (C) os elementos de uma determinada cultura tendem a ser gerais e universais em atividade econômica, religião, arte e linguagem.
- (D) dois grupos culturais são postos em contato e absorvem com alguma continuidade os elementos culturais um do outro.
- (E) grupos culturais minoritários entram em contato com grupos culturais majoritários, transmitindo-se a cultura destes para aqueles.
-
38. Em "A cultura ante as culturas na escola e na vida", publicado em *Horizontes culturais: lugares de aprender*, do Programa Cultura é Currículo, Rejane Coutinho elabora considerações para pensar o processo de institucionalização de bens culturais patrimoniais. Nesse contexto, considere:
- I. Um bem material ou imaterial, herança do passado para o presente e o futuro, com valores e características que contribuem para a permanência e identidade da cultura a que pertence, é considerado patrimônio cultural.
- II. Bens imateriais são a linguagem e as manifestações coletivas e/ou festivas, como costumes e fazeres.
- III. O acarajé na Bahia e o frevo em Pernambuco são tombados como patrimônio cultural brasileiro.
- IV. O projeto de criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN –, em 1937, envolveu a intelectualidade modernista e teve como base um anteprojeto elaborado por Mário de Andrade.
- V. O estudo sobre Patrimônio Cultural é um dos territórios que compõem o Mapa dos Territórios da Arte e Cultura na Proposta Curricular do Estado de São Paulo.
- Estão corretas as afirmações:
- (A) I, II, III, IV e V.
- (B) I, II, IV e V, apenas.
- (C) I, IV e V, apenas.
- (D) II, III e V, apenas.
- (E) III, IV e V, apenas.
-
39. Berenice Almeida e Magda Pucci apontam a dificuldade de definir, numa só palavra, a grande variedade de gêneros e estilos da música brasileira. Por esse mesmo motivo, criticam a visão distorcida do folclore que predominou no Brasil em outras épocas, quando sua prática se tornou obrigatória nas escolas. Essa crítica é justificada pelo fato de que
- (A) os alunos eram obrigados a cantar e dançar vestindo roupas típicas, o que não os motivava muito, em especial no caso dos meninos.
- (B) as canções folclóricas são muito difíceis de serem ensinadas nas escolas, tanto pelo texto elaborado, quanto pelo ritmo complexo.
- (C) o folclore era ensinado como disciplina teórica ligada à História e, por esse motivo, não despertava o interesse dos alunos.
- (D) o foco intenso na música folclórica impedia que se dedicasse tempo a outras atividades importantes, como, por exemplo, o ensino de hinos pátrios.
- (E) as canções folclóricas eram apresentadas de forma descontextualizada, vestidas em roupagem erudita, de forma que seu sabor original se perdia nessa elaboração.
-
40. Em *Corpo e Ancestralidade*, Inaicyrá Falcão dos Santos afirma que:
- Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as idéias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas, desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas.*
- Nesse contexto, a dança
- (A) mostra crenças tradicionais por meio de coreografias que, na maioria das vezes, desvalorizam a sua essência.
- (B) é apenas um grande folguedo popular.
- (C) é um instrumento da consciência corporal, cultural e social.
- (D) tematiza e transforma festas tradicionais, apenas.
- (E) é uma prática corporal desenvolvida na escola somente pelo gênero feminino.
-
41. A dança com elementos da cultura africana surgiu no Brasil no século XVI, no período colonial, trazida pelos africanos retirados de suas regiões de origem, para a realização de trabalho escravo. Esse modo de dançar foi registrado na composição de cultos africanos e também na capoeira, hoje muito popularizada. Na capoeira encontram-se os seguintes elementos:
- (A) religião, escultura, canto e jogo.
- (B) esporte, escultura, jogo, brincadeira.
- (C) religião, dança, escultura, música.
- (D) esporte, luta, dança, música, brincadeira.
- (E) luta, dança, canto.



<p>42. Trabalhar com a multiculturalidade no ensino da Arte su- põe:</p> <ul style="list-style-type: none">I. conhecer e compreender os códigos visuais e estéticos presentes no universo cultural da comunidade em que a escola está inserida.II. abordar o tema transversal Pluralidade Cultural, planejando atividades para as comemorações: dia do índio, dia da mulher, dia da cultura negra e dia do folclore.III. criar ambientes de aprendizagem que promovam a alfabetização cultural dos alunos nos diferentes códigos culturais, tanto naqueles que fazem parte da sua cultura de origem quanto nos de outras formas de cultura.IV. considerar a diversidade como um recurso e uma força para a educação, em vez de um problema.V. focalizar obras de arte que apresentam temáticas sobre conflitos étnicos e religiosos como modo de conhecer a interculturalidade presente nos Estados Unidos e na Europa. <p>Está correto o que se afirma APENAS em</p> <ul style="list-style-type: none">(A) I, II e III.(B) I, III e IV.(C) II, III e V.(D) III, IV e V.(E) IV e V.	<p>45. Em "Por uma escuta da obra de arte", publicado em <i>Arte, Educação e Cultura</i>, Célia Maria de Castro Almeida faz uma reflexão sobre a leitura da obra de arte compartilhando as considerações de Jorge Larrosa sobre o ato de ler como experiência. Nessa perspectiva, a experiência de leitura de um texto verbal ou visual é um acontecimento:</p> <ul style="list-style-type: none">(A) com a descrição, a análise e a interpretação.(B) do significado essencial do texto.(C) tecnicamente planejado e previsível.(D) da pluralidade de sentidos.(E) para revelação dos códigos artísticos.
<p>43. As imagens fotográficas ou cinematográficas, dentre outras, significam mais do que as informações objetivas que elas parecem revelar à primeira vista. Isso acontece porque essa gramática visual incorpora, dentre outros recursos, a função:</p> <ul style="list-style-type: none">(A) virtual.(B) analógica.(C) digital.(D) eletrônica.(E) metafórica.	<p>46. Momentos de apreciação de imagens de obras de arte hoje estão mais presentes nas situações de ensino e aprendizagem da arte no cotidiano das escolas. O mundo da arte constitui um rico patrimônio cultural. Neste universo há muitas escolhas a fazer sobre as produções artísticas. Sobre a leitura das produções artísticas, afirma-se que</p> <ul style="list-style-type: none">I. é desejável lançar múltiplos olhares sobre um mesmo objeto, pois não há o dado absoluto.II. é uma aventura em que cognição e sensibilidade se interpenetram na busca de significados.III. é um exercício fundamental, em sala de aula, para que os alunos possam entender e reproduzir a poética do artista em seus trabalhos pessoais.IV. tem como foco em sala de aula, nos momentos de apreciação artística, o conhecimento da vida e obra dos artistas; o professor, nesse sentido, pode traduzir os aspectos históricos e sociais da obra para os alunos de maneira simples.V. deve ser feita com muito cuidado, pois não é possível de ser realizada com todos os níveis de ensino, dada a complexidade da arte. <p>Estão corretas as afirmações:</p> <ul style="list-style-type: none">(A) I e II, apenas.(B) I e V, apenas.(C) II e III, apenas.(D) I, IV e V, apenas.(E) I, II, III, IV e V.
<p>44. Diariamente, indivíduos em diferentes países e culturas olham e manuseiam imagens de jornal, de arte e de documentários que são digitalizadas, descarregadas, copiadas e/ou transmitidas via satélite. No ensino de arte e na perspectiva da cultura visual, essas imagens devem ser discutidas e tratadas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender:</p> <ul style="list-style-type: none">(A) as diferentes leituras na história da procedência delas.(B) o significado verdadeiro da mensagem veiculada por elas.(C) o papel social que elas desempenham na vida da cultura.(D) o papel psicológico que elas desempenham na vida do espectador/intérprete.(E) a vontade do autor delas no contexto histórico-cultural.	<p>47. Além de ações educativas envolvendo a leitura e interpretação da obra de arte em sala de aula, vários pesquisadores têm apresentado estudos sobre processos de compreensão do desenvolvimento estético. Esses conhecimentos são fundamentais para que os educadores possam refletir sobre como pensar melhor suas propostas didáticas no ensino de arte em relação aos processos de mediação entre a arte e o público e sua educação estética. Entre essas pesquisas, o estudo de Abigail Housen apresenta cinco estágios vivenciados pelo leitor (fruidor, espectador ou observador) da obra artística:</p> <ul style="list-style-type: none">(A) descritivo, interpretativo, avaliativo, reprodutivo e analítico estrutural.(B) narrativo, construtivo, classificatório, interpretativo e recreativo.(C) ler, fazer, contextualizar, registrar e expor.(D) analítico, interpretativo, descritivo, produtivo e ações de releituras.(E) análise oral, escrita, estética, histórica e social.



48. Observe a imagem abaixo. A obra é de Rosana Paulino, artista brasileira que vive e trabalha na cidade de São Paulo e que hoje realiza várias exposições em todo Brasil e no exterior.



Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997. Imagem fotográfica transferida sobre algodão, 30 cm de diâmetro, presa sobre bastidor de bordar.

Nesta imagem podemos ver uma das obras pertencentes à série *bastidores*. Vemos uma fotografia de uma mulher negra impressa sobre um tecido estendido sobre um bastidor de bordar. Em sua boca percebemos linhas costuradas. Há muitas possibilidades de leitura dessa obra. Em uma reflexão sobre a materialidade escolhida pela artista, considere:

- I. Há uma preocupação com a poética da materialidade, com a escolha de objetos culturalmente femininos.
- II. Os objetos que compõem a materialidade da obra foram escolhidos ao acaso, porque o que é mais importante é mostrar a preocupação com a violência sofrida pela mulher negra no Brasil.
- III. O bordado sobre a boca tem intenção apenas decorativa, em conformidade com os bastidores.
- IV. Forma e conteúdo são explorados na visualidade da obra com preocupações sociais, de gênero e etnia para trazer uma reflexão sobre o espaço da voz da mulher negra no Brasil.
- V. A artista procura trabalhar com os materiais que tem à mão e que fazem parte de seu cotidiano feminino.

Está correto o que se afirma em

- (A) I e II, apenas.
 - (B) I, II e III, apenas.
 - (C) I e IV, apenas.
 - (D) I, II, III, IV e V.
 - (E) IV e V, apenas.
-
49. Guy Reibel atribui as dificuldades de compreensão da música contemporânea à diversidade de informações não relacionadas entre si, no que se refere às experiências da sociedade diante do fenômeno musical. Essa diversidade produz uma ruptura entre a música contemporânea e outras manifestações musicais. Para resolver essa questão, o autor sugere
- (A) o aumento de interesse por parte das autoridades educacionais e culturais em promover a aproximação dos jovens à música erudita contemporânea em salas de espetáculos adequadas.
 - (B) a criação de “chaves de escuta”, o que permitirá que a música seja percebida e entendida por ouvintes e intérpretes.
 - (C) o afastamento preventivo dos jovens daquilo que lhes é nocivamente oferecido pela indústria cultural, bem como de outras opções.
 - (D) a criação de hábitos de escuta na escola e, principalmente, a promoção de eventos que enfatizem a presença de repertório contemporâneo.
 - (E) o estímulo às famílias, para que se habituem a, diariamente, ouvir juntos música contemporânea, como maneira de eliminar a ruptura entre esta e outras formas de manifestação musical.



50. Vertamatti, ao comentar a inclusão da peça *O cachorro vira-lata*, sobre poema de Manoel de Barros, no repertório do grupo coral, aponta os motivos de sua aceitação pelos cantores. Isto deve-se à presença controlada de alguns novos elementos da linguagem musical ao lado do ótimo texto de Manoel de Barros, que provoca a imaginação. Os novos elementos musicais que se encontravam em condições de serem assimilados pelo grupo eram
- (A) uma grande diversidade de instrumentos de diferentes naturezas, o que pode levar ao interesse pelo estudo dos timbres e das onomatopéias.
- (B) a melodia de fácil memorização, aliada a um ritmo sugestivo de dança modernista.
- (C) o uso de instrumentos de percussão, com muitas latas e talheres.
- (D) mudanças de compasso, melodia simples, paralelismo entre as vozes e harmonia.
- (E) a presença de jogos de palavras e trava-línguas no texto, bem como sua qualidade humorística, característica da poesia deste poeta.
51. Patrice Pavis, em seu livro *A Análise dos Espetáculos*, ao abordar o trabalho do ator partindo da Teoria das Emoções e de uma possível Teoria Global do ator, descreve a tradição do ator ocidental como psicológica. Ou seja, o ator ocidental é aquele que pretende dar a ilusão ao espectador de que é um outro, de que “encarna” a personagem. Em oposição a esse tipo de ator, que se empenha em fazer a plateia acreditar na emoção que ele representa, Pavis faz um paralelo com o *performer oriental (o ator-cantor-dançarino)*, que, conforme ele nos explica,
- (A) realiza as ações como ele mesmo, e não como personagem.
- (B) trabalha com a idéia brechtiana de afastamento.
- (C) utiliza técnicas circenses.
- (D) trabalha com jogos de improvisação da Viola Spolin.
- (E) trabalha com o método de Stanislavski.
52. Segundo o professor e curador Agnaldo Farias,
- ...cada obra de arte é um arquipélago porque cada boa obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação articulares, eventualmente semelhante a outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece.
- Para perceber a força poética que uma obra de arte oferece, é necessário
- (A) ampliar a percepção por meio de uma análise formal devidamente fundamentada.
- (B) definir com clareza o que é arte e o que não é.
- (C) compreender como a obra de arte foi vista em seu tempo e o discurso teórico sobre ela.
- (D) estabelecer uma linha de tempo cronológica para visualizá-la no tempo e no espaço com precisão.
- (E) estabelecer uma relação íntima com ela, inserindo-a na teia dos próprios interesses culturais.
53. Os sons de celulares, a apropriação de imagens, a computação gráfica, as intervenções urbanas e a dança de rua são manifestações que apontam características contemporâneas que envolvem
- (A) a apropriação midiática.
- (B) a complexa relação com o meio ambiente e seus limites.
- (C) a contaminação de linguagens.
- (D) as experimentações das vanguardas modernistas.
- (E) a poética da interface tecnológica.
54. O estudo sobre a ruptura das tradições das linguagens artísticas envolve a compreensão do uso de novos meios, os procedimentos de processos de criação e as diferentes linguagens artísticas. Desta ruptura, destacam-se:
- (A) o declínio da aura da arte moderna e a permanência da imaterialidade por meio da arte do virtual.
- (B) a música produzida pelos *DJs*, o *hip-hop*, a pintura naturalista, o mosaico, o canto gregoriano.
- (C) a instalação, o *site specific*, os musicais, a *commedia del arte*, a dança contemporânea.
- (D) a passagem do chassi para a obra diretamente sobre a parede, do pedestal para o objeto, do corpo como suporte físico da ação para o *happening* planejado no aqui-agora com rigor.
- (E) a música produzida pelos *DJs*, o teatro-dança, o *hip-hop*, a instalação e o *site specific*.
55. A dança moderna surgiu no início do século XX e seus pioneiros procuraram
- (A) inspiração nas posições básicas de pés, pernas e braços oriundas do balé clássico.
- (B) maneiras modernas e pessoais de expressar como se sentiam.
- (C) dançar com sapatilhas de ponta.
- (D) parceria na instrumentalização com *Disc-Jockeys (DJs)*.
- (E) criar novos movimentos que receberam depois nomes em língua alemã.
56. Durante muito tempo a narrativa foi o principal conceito que guiou as estruturas coreográficas das danças denominadas clássica e moderna, sendo a idéia central, na maioria das vezes, desenvolvida com início, meio e fim. Porém, a dança contemporânea
- (A) utiliza-se unicamente de temas, como ponto de partida, e pode usar a palavra.
- (B) quebra o conceito da narrativa, mas não realiza experimentações.
- (C) nunca se utiliza da música como ponto de partida.
- (D) quebra o conceito da narrativa e relaciona histórias de vida de diferentes pessoas.
- (E) não permite o uso da palavra.



57. Considere:

Nome

- I. Ivaldo Bertazzo
- II. Kurt Jooss
- III. Merce Cunningham

Obra

- a. Brasileiro, autor da coreografia *Milágrimas*, dirige a Escola do Movimento.
- b. Alemão, autor da coreografia *A Mesa Verde*, aluno de Rudolf Von Laban.
- c. Francês, autor da coreografia *A bela Adormecida*, aluno de M.Petipá.
- d. Norte-americano, aluno de Martha Graham, trabalhou com músicas de John Cage.

Assinale a associação correta entre Nome e Obra.

- (A) I-a, II-b, III-d.
- (B) I-b, II-a, III-c.
- (C) I-c, II-d, III-b.
- (D) I-d, II-c, III-a.
- (E) I-d, II-c, III-b.

58. Diz R. Murray Schafer em *O ouvido pensante*:

O grande problema da educação é o tempo verbal. Tradicionalmente, ela trabalha com o tempo passado. Você pode ensinar apenas as coisas que já aconteceram (em muitos casos, há muito tempo). É essa questão de tempo que mantém artistas e instituições separados, pois os primeiros, através dos atos de criação, estão ligados ao presente e ao futuro, e não ao passado. [...] numa classe programada para a criação, o professor precisa trabalhar para sua própria extinção.

Schafer diz isso porque

- (A) há uma tendência hoje em se pensar que o professor deveria ser substituído por artistas, pois somente estes são capazes de criar.
- (B) a diferença de enfoque entre a instituição e o professor não permite que este trabalhe direito, o que pode levar a conflitos.
- (C) hoje em dia, a língua tem sido bastante maltratada e, por isso, mesmo dentro da escola, as pessoas costumam confundir até os tempos verbais.
- (D) os alunos têm cada vez mais dificuldade em aceitar a autoridade e costumam se rebelar contra seus professores.
- (E) numa classe programada para o ato de criar, não há professores que mandam, mas uma comunidade de aprendizes.

59. No capítulo "O rinoceronte em sala de aula", Murray Schafer pergunta: *por que temos música na escola?* Segundo ele, a resposta a essa questão é simples: a música existe porque

- (A) é um auxiliar precioso junto às demais matérias do currículo, pois os alunos que a cultivam aprendem a trabalhar em grupo e a obedecer ordens sem reclamar.
- (B) nos ajuda a desenvolver o senso de organização e de ordem e a compreender melhor a importância de viver de maneira ordenada, pois ela é construída segundo regras muito estritas.
- (C) nos eleva, transportando-nos de um estado desvitalizado para uma vitalidade sensível como expressão das energias vitais e do próprio universo.
- (D) é matemática pura, conforme já se sabia desde a Antiguidade grega; desse modo, aprender música pode ajudar o aluno a compreender matemática.
- (E) nos ensina a viver em sociedade, tornando-nos mais tolerantes com nossos companheiros, capazes de compreender suas fraquezas e valorizar seus pontos fortes, sempre com alegria de viver.

60. Leia o texto e assinale a alternativa correta.

O ano era 1987. O lugar era um restaurante da gelada cidade de Moscou, Rússia. Exatamente às oito horas de uma costureira fria manhã, dois sujeitos entram no estabelecimento. Um deles era um escritor sem reputação, o outro um homem com seus trinta e quatro anos, filho de um industrial, como se soube depois. Eles pedem seus cafés, e, segundo informações, pãezinhos com manteiga na chapa, e começam uma conversa que só iria terminar no dia seguinte às duas da tarde. Dezoito horas de conversa. Isso mesmo! Dezoito horas conversando ininterruptamente. A situação era muito suspeita. Quem realmente eram aqueles dois homens? Conversavam sobre o quê? O que pretendiam? Seria algum plano terrorista? Não, na verdade. O fato é que havia sim um plano... e era revolucionário... O plano, que teve grande êxito, era a fundação de um dos maiores empreendimentos teatrais do século XX: o Teatro de Arte de Moscou. O escritor era Nemirovitch-Danchenko. E o outro, o homem de trinta e quatro anos, seria mais tarde referência no trabalho do ator.

Estamos falando de ninguém menos do que

- (A) Constantin Stanislavski.
- (B) Anton Tchekhov.
- (C) Vsevolod Meierhold.
- (D) Henrik Ibsen.
- (E) Maxim Górkii.



61. O Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin compreende características comuns a outras categorias de jogo e algumas particularidades. Entre elas, destacam-se as “Três essências do Jogo Teatral”, que são
- (A) Quem, O quê e Quando.
 - (B) Foco, Instrução e Avaliação.
 - (C) Plateia, Foco e Avaliação.
 - (D) Escuta, Aceitação e Rebote.
 - (E) Fisicalização, Criatividade e Espontaneidade.

62. Leia o texto abaixo:

1. **Joguem com o corpo todo!**
2. **Veja a bola!**
3. **Não vale acertar acima da cintura!**
4. **Jogue e pegue com o corpo todo!**
5. **Veja a bola no espaço – fora da cabeça!**
(Quando o jogador do centro é atingido)
6. **Troque de lugar com o jogador que arremessou a bola!**
7. **Pegue com o corpo todo!**
8. **Veja a bola no espaço – fora da cabeça!**

O trecho revela um momento do jogo “Queimada”, uma das propostas de jogos teatrais de Viola Spolin. Na passagem acima, percebe-se a participação ativa do coordenador, que também faz parte do jogo, dando instruções aos jogadores. Das instruções **1, 3 e 5**, inferem-se os seguintes princípios dos jogos teatrais, respectivamente:

- (A) fisicalização, autonomia e imaginação.
- (B) regra, espontaneidade e foco.
- (C) foco, regra e fisicalização.
- (D) fisicalização, regra e foco.
- (E) energia, regra e imaginação.

63. Em *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico*, Maria Lucia Pupo aponta propostas para a abordagem da relação entre o jogo, a improvisação e o texto de ordem narrativa. Estas propostas partem da discussão sobre o papel do texto não dramático e a estética dos fragmentos no teatro contemporâneo, buscando integrar os princípios de jogo com o texto. O contato com o texto como objeto de jogo pode se dar por meio de Jogos de Apropriação, uma forma de apropriação lúdica de diferentes passagens da história. Para Maria Lúcia Pupo, os jogos de apropriação do texto têm como finalidade

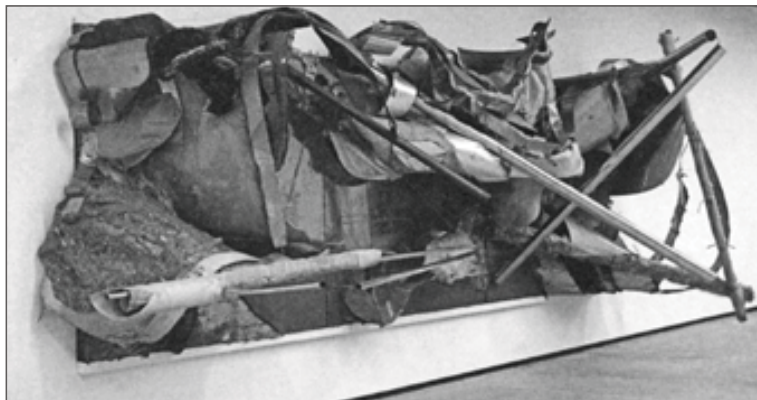
- (A) que o aluno se impregne sensorialmente do texto por meio da exploração de sua materialidade, antes de passar para a improvisação teatral, o que permite a descoberta de conotações inesperadas.
- (B) revelar ao aluno, de forma lúdica, as intenções, sentidos e significados do texto, eliminando a etapa de leitura de mesa e passando diretamente para a improvisação teatral.
- (C) estimular o aluno a dizer o texto, explorando a sua sensibilidade e a memória afetiva para a interpretação teatral.
- (D) que o aluno memorize o texto em decorrência das repetições.
- (E) que o aluno possa treinar a sua ação vocal por meio da materialidade das palavras, o que permite coletar material para a improvisação teatral.

64. A arte enquanto linguagem é constituída por elementos compositivos e cada linguagem artística possui seus próprios vocábulos. Nas artes visuais há cinco elementos expressivos fundamentais, com os quais, segundo Fayga Ostrower em *Universo da arte*, formulam-se todas as obras visuais nas suas mais diversas variedades de correntes estilísticas. São eles:

- (A) linha, texturas sensoriais, cor, luz e sombra e volumes bidimensionais e tridimensionais.
- (B) movimento, dimensão, temática, profundidade e composição.
- (C) emoção, sensibilidade, temática, intenção e criação.
- (D) composição, ritmo, estrutura espacial, materiais expressivos e linha.
- (E) linha, superfície, volume, luz e cor.



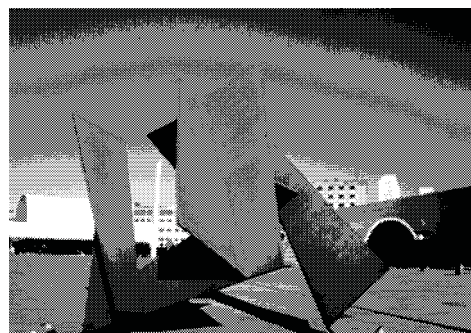
65. Muitas vezes, na legenda de uma reprodução de uma obra ou na plaqueta ao lado dela na exposição, é usado o termo “técnica mista” para se referir a muitas matérias. Materiais inusitados, ferramentas não convencionais e procedimentos criativos são utilizados por artistas contemporâneos, como o autor da obra abaixo.



O autor desta obra é

- (A) Cildo Meirelles.
- (B) Wlatércio Caldas.
- (C) Nuno Ramos.
- (D) Carmela Gross.
- (E) Guto Lacaz.

66. Observe as imagens.



Está presente nas quatro obras acima a preocupação formal com

- (A) a circularidade da linha.
- (B) a temática figurativa.
- (C) o uso da cor e da iluminação.
- (D) a textura dos vários elementos presentes em cada obra.
- (E) o espaço e a tridimensionalidade.



67. Fayga Ostrower, em *Universos da arte*, tece uma crítica. Diz ela que apesar de pretenderem fazer *um protesto – contra alguma coisa como a “banalidade” da vida moderna – nada existe em suas formas artísticas que justifique tal pretensão. As formas de linguagem pertencem ao vocabulário e à retórica publicitária.* Ela se refere ao movimento

- (A) op art.
- (B) pop art.
- (C) arte engajada.
- (D) arte conceitual.
- (E) arte cinética.

70. Em “Travessias para fluxos desejantes do professor-propositor”, as autoras Martins & Picosque propõem que os professores sejam propositores, façam suas escolhas, percorram seus próprios caminhos nos mapas dos territórios da arte e cultura. Essa proposta tem como referência conceitual a ideia de artista-propositor, concebida por

- (A) Pina Bausch.
- (B) Gilles Deleuze.
- (C) Ricardo Bausbaum.
- (D) Viola Spolin.
- (E) Lygia Clark.

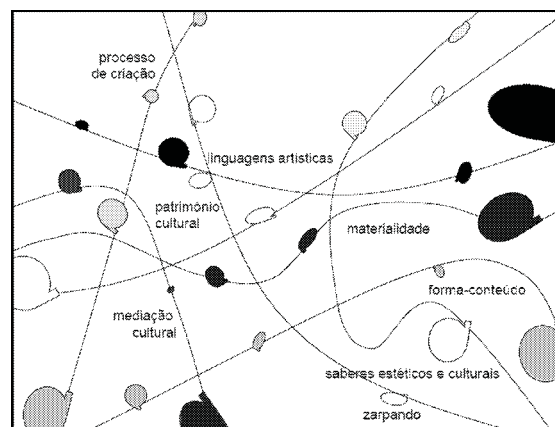
68. Sobre alguns termos usados no Brasil na interrelação Arte e ensino, considere as duas colunas:

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> I. Educação Artística II. Educação através da arte III. Arte e seu ensino IV. Proposta Triangular | <ul style="list-style-type: none"> a. tornou-se mais comum a partir de 1989, quando foi realizado, na ECA-USP, o 3º Simpósio Internacional sobre o Ensino da Arte e sua História. b. refere-se à epistemologia da arte. c. termo instituído oficialmente no Brasil a partir da Lei nº 5.692/71. d. terminologia criada por Herbert Read, na Inglaterra. e. ênfase na interrelação entre o fazer, a leitura da obra e sua contextualização. |
|--|---|

Assinale a associação correta entre as duas colunas.

- (A) I-a; II-c; III-b; IV-d.
- (B) I-b; II-a; III-d; IV-e.
- (C) I-c; II-d; III-a; IV-e.
- (D) I-d; II-b; III-c; IV-a.
- (E) I-e; II-d; III-a; IV-c.

71. Um pensamento curricular em arte pode se mover em diferentes territórios da arte e cultura como linguagens artísticas, processo de criação, saberes estéticos e culturais, materialidade, forma-conteúdo, patrimônio cultural, mediação cultural. A proposta curricular de Arte apresenta um mapa visual onde estão esses territórios. “Zarpando”, destacado abaixo, é um convite a continuar a viagem por entre outros territórios. A composição desses territórios oferece diferentes direções para o estudo da arte, tal qual o traçado de uma cartografia, um mapa de possibilidades, com trânsito por entre os saberes, articulando diferentes campos.



Pode-se fazer a leitura do mapa tal qual do percurso da linha da obra *Estudo para superfície e linha*, da artista Iole de Freitas, como:



- (A) uma estrutura tridimensional aberta e dinâmica.
- (B) um bloco fechado.
- (C) uma estrutura bidimensional e fixa.
- (D) uma forma que se mantém idêntica em outros espaços.
- (E) um bloco rígido.

69. *Olhar a docência esteticamente, como uma obra de arte é, de alguma forma, assumir que a cena docente é feita de dificuldades, dissonâncias, resistências, frustrações, erros, acertos, mudanças de rumo, dúvidas, incertezas, conquistas, sucessos.*

Para colocar-se em cena nesse processo da arte da docência, Luciana Gruppelli Loponte aponta dois modos estéticos do professor inventar-se a si mesmo como docente. São eles a escrita de si docente em

- (A) textos, cartas, portfólios e as relações de amizade dos grupos de formação docente.
- (B) planos de aula organizados por dia e as relações de amizade no encontro com a coordenação pedagógica.
- (C) diários pessoais e as relações de camaradagem com os alunos.
- (D) textos visuais estéticos e as relações de amizade com os teóricos que fundamentam o seu pensar pedagógico.
- (E) em aulas tecnicamente planejadas e as relações de amizade dos grupos de formação docente.



72. Os territórios de arte e cultura não têm fronteiras rígidas. Como um outro modo de olhar para a arte como objeto de estudo no contexto escolar, cada território oferece um foco específico que se conecta com os demais:
- I. Território dos Saberes Estéticos e Culturais – o foco é ampliar o pensamento sobre a arte e seu sistema simbólico ou social, oferecendo outras referências para interpretação da cultura e da arte.
 - II. Território das Linguagens Artísticas – o foco são as matérias e os elementos da visualidade que criam poéticas singulares.
 - III. Território da Materialidade – o foco são as técnicas tradicionais e a experimentação de materiais e a leitura da forma.
 - IV. Território de Processos de Criação – o foco é o próprio processo de criação, tanto do artista como do aprendiz.
 - V. Território de Forma-conteúdo – o foco é aguçar o olhar sobre a forma conjugada com a matéria, na procura pela expressão ligada aos significados que imprime cada artista.
 - VI. Território de Patrimônio Cultural – o foco é a ampliação do olhar acerca da cultura e das heranças culturais que marcam e dão referência sobre quem somos.
 - VII. Território de Mediação Cultural – o foco é o estudo sobre a experiência estética e os modos de provocar essa experiência, tanto nas instituições culturais quanto no espaço da escola.

Está correto o que se afirma APENAS em

- (A) I, III, V, VI, VII.
- (B) I, II, IV, VI, VII.
- (C) I, II, III, VI, VII.
- (D) I, III, IV, VI, VII.
- (E) I, IV, V, VI, VII.

73. Observe as obras a seguir:



Para Fayga Ostrower, a luz nas linguagens artísticas – como elemento estético – não pode ser confundida com o fenômeno natural. Preenhe de significação, a luz é um elemento estético e expressivo. Como um dos elementos da visualidade, conecta-se com outros, ampliando suas potenciais relações com as linguagens artísticas. Como nas obras acima, o seu estudo oferece-se como experimentação de

- (A) teatro de sombras em conexão direta com as questões do volume.
- (B) sombra e luz, foco, atmosfera e construção de sentido.
- (C) baixo-relevo, determinando zonas de claro e escuro delimitadas por um foco de luz fixado à altura dos olhos do observador.
- (D) construção de sentido na criação de cenas, criando atmosferas próximas do teatro de marionetes.
- (E) sombra e luz, foco e multiplicidade cultural.



74. A luz é ferramenta e matéria presentes nas linguagens da arte. Estudar a luz no território da materialidade pode nos aproximar da poética dos meios de fazer arte, possibilitando a pesquisa com
- (A) produção da cor-luz, da cor-pigmento e de cores padrão.
 - (B) materiais convencionais, não convencionais e empresariais.
 - (C) intensidades de luz, brilho, saturação em sonoridades específicas.
 - (D) filtros, lanternas, abajur, luz de velas, *spots*, retroprojetor, projetor de *slide* etc.
 - (E) materiais orgânicos que servem como ferramentas de execução no processo de criação em arte.

75. Diz Stela Barbieri, em "Tempo de experiência", publicado em *Horizontes culturais: lugares de aprender* do Programa Cultura é Currículo:

Claude Lévi-Strauss comenta que o turista constitui sua identidade com as vivências que se acrescentam ao longo de sua trajetória, ao fim da qual ele mesmo será também o outro. Sendo assim, as experiências vividas na cidade são também experiências de deslocamento: "Quanto mais se entender a cidade como integração de funções, de renda, de idade, mais vida ela terá". Precisamos usufruir das oportunidades que as cidades nos oferecem. Precisamos ser turistas em nossa cidade. A diferença entre a posição do morador de um lugar e a do turista é que o primeiro passa todos os dias pelos mesmos espaços e já não os percebe mais, e o segundo está desperto para tudo ao seu redor, atento e querendo conhecer.[...] Os lugares que freqüentamos em nosso cotidiano têm uma organização peculiar e podem nos proporcionar uma vivência estética: o supermercado, a feira, a padaria. Na periferia, esses lugares têm uma cara. No centro, têm outra. Em bairros marcados pela forte presença de uma etnia, as características são marcadas pelos costumes daquela comunidade.

Assinale a alternativa que NÃO está de acordo com o texto.

- (A) A cidade é um campo fértil para nosso olhar aprendiz.
 - (B) O valor da experiência é que transforma e fica impregnada em nós pela vida afora.
 - (C) A experiência estética nos ensina a ver a beleza onde realmente não há.
 - (D) A trajetória e a experiência de vida precisam ser atualizadas por meio da presença em cada ato.
 - (E) A cidade tem impregnada em suas ruas a sua história, a nossa história.
76. Atualmente é possível acessar virtualmente museus, galerias de arte e *sites* de artistas e interagir com as obras nesses ambientes. Essa nova concepção da *web* indica que a *internet* é apropriada para elaborar projetos de arte e do ensino de Arte que não se definam numa imagem única e que estão abertos para a criação compartilhada. Segundo Tânia Callegaro, o ambiente da Internet pode promover um tipo de ensino de Arte mais próximo do movimento de hibridismo cultural, por meio de:
- (A) recursos como o *chat*, o *e-mail*, o fórum, as listas de discussão que possibilitam a aproximação e conexão com os artistas do presente e do passado.
 - (B) projetos colaborativos em parceria, coletivos e interculturais e os trabalhos *in progress* em interação com a máquina.
 - (C) *sites* com propostas interativas de práticas artísticas ligadas à estética formalista.
 - (D) museus virtuais que são informativos e que permitem a pesquisa biográfica sobre a vida e obra dos artistas.
 - (E) galerias virtuais que hospedam artistas brasileiros contemporâneos explorando a interatividade e a comparação de seus trabalhos com uma temática sugerida pelos organizadores.



Instruções: Para responder às questões de números 77 a 80 considere o texto a seguir.

Como seres da cultura, para professores de Arte tanto moradores de grandes cidades quanto em pequenas comunidades, a atualização frente à produção artística contemporânea, aos espetáculos de dança e de teatro, às exposições, é um modo de estar no mundo.

77. Artista presente em exposição no MASP em 2009, o autor das obras abaixo é



- (A) Vik Muniz.
- (B) Nuno Ramos.
- (C) Nelson Leirner.
- (D) Alex Felming.
- (E) Cristiano Mascaro.

78. A importante coreógrafa que uniu a mais genuína dança com métodos teatrais de performance cênica e faleceu em 2009 é

- (A) Isadora Duncan.
- (B) Marta Graham.
- (C) Mary Wigman.
- (D) Pina Baush.
- (E) Loie Fuller.

79. Em livre adaptação de *O castelo*, de Franz Kafka, o inovador grupo de teatro retoma sua trajetória caracterizada por montagens fora das convenções em espaços inusitados. Nesta peça, atores atuam em balancins na fachada do SESC na Avenida Paulista e questionam a “sociedade do trabalho”. O público, acomodado numa sala que reproduz a impessoalidade do ambiente de trabalho, com cadeiras giratórias, arquivos de aço, gaveteiros e fichários, assiste aos atores que, presos a cordas de segurança e balancins, interpretam do lado de fora de três janelas do edifício. O som e as falas dos atores são reproduzidos através de microfones e caixas de som. Seu último espetáculo – BR 3 – foi realizado sobre as águas do rio Tietê na Capital paulistana. É o

- (A) La Fura Dels Baus.
- (B) Grupo XIX.
- (C) Teatro da Vertigem.
- (D) Grupo Galpão.
- (E) Teatro Oficina.

80. Inaugurado em 8 de março de 1950, tendo na fachada um grande painel de Di Cavalcanti, suas duas salas para espetáculos de música e teatro foram destruídas por um incêndio em agosto de 2008. Aguardando o restauro e construção, está instalado no bairro do Itaim-Bibi, na capital de São Paulo, de onde mantém transmissões de concertos via *internet*. É

- (A) o Teatro Sérgio Cardoso.
- (B) o Teatro Municipal.
- (C) o Teatro São Pedro.
- (D) o Teatro Cultura Artística.
- (E) a Casa Dona Yayá.