



INSTITUTO FEDERAL
Roraima

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE RORAIMA-IFRR

CONCURSO PÚBLICO
PROFESSOR DE ENSINO BÁSICO, TÉCNICO E TECNOLÓGICO-EBTT
EDITAL 35/2015 E SEUS COMPLEMENTARES

ÁREA:

ARTE/MÚSICA

CADERNO DE PROVA

Nome do candidato:

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

N.º de inscrição

Assinatura:

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--



INSTITUTO FEDERAL
Roraima

COMISSÃO DE CONCURSO PÚBLICO-CCP

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE RORAIMA

Rua Fernão Dias Paes Leme, nº 11 – Calungá - Boa Vista-RR - CEP: 69.303-220

Fone: (095) 3624-1224 – e-mail: concurso2015@ifrr.edu.br

Publicado no D.O.U, N.º 194 de 09 de outubro de 2015

INSTRUÇÕES

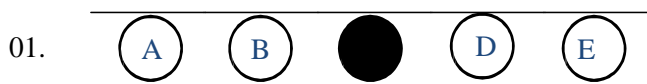
LEIA COM ATENÇÃO

O candidato receberá do fiscal:

1. Este Caderno de Prova, com páginas numeradas de 1 a 18 (incluindo a capa), é constituído de 25 (VINTE E CINCO) questões objetivas, cada uma com 5 (CINCO) alternativas, assim distribuídas:
01 a 20 – Conhecimentos Específicos
21 a 25 – Conhecimentos Gerais: Conhecimentos Pedagógicos
2. Uma Folha de Respostas para a Prova Objetiva.
3. Ao ser autorizado o início da prova, verifique, no Caderno de Questões, se a numeração das questões e a paginação estão corretas e se não há falhas, manchas ou borrões. Se algum desses problemas for detectado, solicite ao fiscal o troca de caderno completo. Não serão aceitas reclamações posteriores.
4. A totalidade da Prova terá a duração de **3 (três) horas**, incluindo o tempo para preenchimento da Folha de Respostas da Prova Objetiva.
5. Somente após decorridas **1 (uma) hora** do início da prova, o candidato, depois de entregar seu Caderno de Prova e seu Cartão de Respostas, poderá retirar-se da sala de prova. O candidato que insistir em sair da sala de prova antes desse tempo deverá assinar Termo de Ocorrência declarando sua desistência do concurso.
6. O Candidato somente poderá levar o Caderno de Questões, após depois de decorridas **02h30min** do início da prova.
7. Após o término da prova, o candidato deverá, obrigatoriamente, entregar ao fiscal o **CARTÃO DE RESPOSTAS** devidamente assinado e preenchido
8. Não serão permitidas consultas a quaisquer materiais, uso de telefone celular ou outros aparelhos eletrônicos.
9. Caso seja necessária a utilização do bebedouro/sanitário, o candidato deverá solicitar permissão ao fiscal de sala, que designará um fiscal de corredor para acompanhá-lo no deslocamento, devendo manter-se em silêncio durante o percurso.
10. O candidato, ao terminar a(s) prova(s), deverá retirar-se imediatamente do estabelecimento de ensino, não podendo permanecer nas dependências deste, bem como não poderá utilizar bebedouros ou sanitários.
11. Os cadernos de provas estarão disponíveis para serem retirados apenas no dia 07 de dezembro nas dependências do Instituto Federal de Roraima-IFRR, após essa data os mesmos serão destruídos.

12. Sobre a Marcação do Cartão de Respostas

- 12.1 Verifique se seus dados estão corretos na Folha de Respostas.
- 12.2 A Folha de Respostas **NÃO** pode ser dobrada, amassada, rasurada, manchada ou conter qualquer registro fora dos locais destinados às respostas.
- 12.3 Use caneta esferográfica de material transparente de tinta azul ou preta.
- 12.4 Assinale a alternativa que julgar correta para cada questão na Folha de Respostas.
- 12.5 Para cada questão, existe apenas **1(uma)** resposta certa– não serão computadas questões não assinaladas ou que contenham mais de uma resposta, emendas ou rasuras.
- 12.6 O modo correto de assinalar a alternativa é cobrindo, completamente, o espaço a ela correspondente, conforme modelo abaixo:



- 12.7 Todas as questões deverão ser respondidas.

13. Os **3 (três)** últimos candidatos só poderão sair juntos, após assinarem a Ata do Fiscal.
14. O Gabarito Preliminar da Prova Objetiva estará disponível no site do **IFRR** (www.ifrr.edu.br), dia 06 de dezembro de 2015 a partir das 12 horas.
15. O candidato, devidamente fundamentado, poderá interpor recurso contra o gabarito, contra a resposta apresentada pela Comissão do Concurso Público, contra a questão com enunciado errado, contra a questão com resposta dupla, contra a divergência de gabarito, contra a questão sem alternativa correta ou contra outros motivos, desde que tenha fundamentação lógica, em até 4 (quatro) horas após a divulgação do evento, cujo formulário para a formalização consta no **ANEXO V** do edital 35/2015 e estará disponível no sítio <http://www.ifrr.edu.br>.

CONHECIMENTO ESPECÍFICO: ARTE/MÚSICA

Questão 01

Frère Jacques

Frère Jacques
Frère Jacques
Dormez-vous?
Dormez-vous?
Sonnez le matines!
Sonnez le matines!
Ding, Ding, Dong!
Ding, Ding, Dong!

Frère Jacques
Frère Jacques
Dormez-vous?
Dormez-vous?
Sonnez le matines!
Sonnez le matines!
Ding, Ding, Dong!
Ding, Ding, Dong!

A canção “Frère Jacques” apresenta no arranjo escrito da partitura uma textura:

- (A) coral politonal a duas vozes.
- (B) polifônica tonal a três vozes.
- (C) pontilista serial a quatro vozes.
- (D) monofônica atonal a três vozes.
- (E) heterofônica dodecafonal a uma voz.

Questão 02

“Existem algumas discussões a respeito da “escala *blue*” e sua harmonia. Sua melhor definição é, provavelmente, a que a descreve como uma adaptação das escalas europeias às africanas, ainda que muitos blues primitivos e a linha vocal de muitos clássicos sejam quase que puramente africana; pois é mais fácil cantar tais canções como um quarto de tom do que tocá-la em alguns instrumentos europeus. A maneira mais simples de reconhecer sua escala é através do uso das *blue notes*, as terceiras e sétimas (aproximadamente) abemoladas na melodia, mas não na harmonia, que é europeia. O conflito entre as duas coisas produz os efeitos característicos do blues”.

HOBBSAWM. E. J. História social do jazz. Paz e Terra: São Paulo, 2009.

O uso da escala mixolídia na música brasileira é frequente, a sétima abaixada ou abemolada é comum nos gêneros típicos do nordeste, a síntese do conflito entre as matrizes africanas e europeias geraram um efeito similar à ocorrência das *blue notes* em:

- (A) A Canoa virou, Domínio Público.
- (B) Azulão, do paraense Jaime Ovalle.
- (C) O Guarani, do campinense Carlos Gomes.
- (D) O Baião, do pernambucano Luiz Gonzaga.
- (E) Sinfonia Fúnebre, do carioca Padre José Mauricio.

Questão 03

“? E o que foi feito da segunda sinfonia de Penderecki?

• Você comete um erro ao estabelecer limites muito rígidos. [...] Os limites não são claros. É como um dia que começa com um tempo horrível e termina ensolarado. Não se pode precisar quando fez bom ou mau tempo. Para começar, não se tem certeza de que esteja bom ou ruim. Depois, as nuvens começam a clarear. Mas estariam os limites entre bom e ruim às cinco e dez ou às cinco e quinze? Seria a nuvem Penderecki um resquício do mal tempo ou já anuncia a cor menos sombria do tempo bom?

? O *pomo* é um fenômeno universal? [...]

• Ele é uma fase do decorrer artístico a partir da tradição euro-americana. E o *pomo*, usando de todos os meios, tenta opor-se à tendência uniformizante que nela existe.

? Fico imaginando uma expedição a recantos dos fins-do-mundo esbarrando num reclame do tipo “Drink Coca-Cola”.

• *Beba Coca-Cola*. Este é o título de uma obra muito gostosa de Gilberto Mendes. Um bom exemplo para ilustrar minha resposta. [...]

? E agora você vai dizer que, em flagrante oposição ao modernismo, o *pomo* tenta não ser exatamente o mesmo na Rússia ou na Inglaterra, apenas como exemplo.

• Assim é. Dificilmente você poderá comparar Gilberto Mendes com Schnittke ou com John Taverner.

Essas citações foram extraídas do ensaio “*O Pequeno Pomo: ou a história da música do pós-modernismo*”, escrito, no formato do diálogo socrático, pelo compositor e musicólogo belga Boudewijn Buckinx. Acerca deste tema e das personalidades que ele aborda, assinale a alternativa **INCORRETA**.

(A) Penderecki e Gilberto Mendes são compositores ativos nos séculos XX e XXI.

(B) *Beba Coca-Cola*, um marco da produção musical brasileira, foi escrita para coro misto.

(C) Gilberto Mendes publicou, em conjunto com Willy Corrêa de Oliveira e Edino Krieger, o “Manifesto Música de Agora na Bahia”.

(D) Gilberto Mendes foi companheiro de vanguarda de músicos como Rogério Duprat e Julio Medaglia, os quais tiveram uma atuação importante no Tropicalismo.

(E) Todos os compositores citados no texto não se afiliaram esteticamente à vanguarda musical da década de 50, promulgada principalmente pelos participantes dos cursos de verão de Darmstadt.

Questão 04

Observe a introdução da “Sonata para Violão” do compositor britânico Peter Maxwell Davies, nascido em 1934. Assim como em diversas outras obras contemporâneas, as barras de compasso são indicadas, mas as fórmulas de compasso não. Esta prática se tornou comum em peças em que o compasso sempre varia de tamanho e de subdivisões internas.

SONATA

for guitar

Peter Maxwell Davies (1984)

Edited and fingered by Timothy Walker

I

Andante, recitando ♩ = c.60



* B played staccato on ④, but let sympathetic ②(B) ring on.



Indique a opção que representa respectiva e corretamente, os nove compassos iniciais da sonata:

- (A) 4/8 ; 17/8 ; 3/4 ; 7/8 ; 17/8 ; 9/8 ; 17/8 ; 3/4 ; 4/8.
- (B) 4/4 ; 17/16 ; 3/4 ; 7/8 ; 17/16 ; 9/8 ; 17/16 ; 3/4 ; 4/4.
- (C) 4/4 ; 17/16 ; 3/8 ; 7/8 ; 15/16 ; 7/8 ; 17/16 ; 3/8 ; 4/4.
- (D) 4/2 ; 17/16 ; 3/4 ; 9/8 ; 17/16 ; 9/16 ; 17/16 ; 3/4 ; 4/2.
- (E) 4/4 ; 17/16 ; 3/4 ; 6/8 ; 15/16 ; 8/8 ; 15/16 ; 3/4 ; 4/8.

Questão 05

“Em 1971 houve uma grande reviravolta no ensino da música nas escolas, com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, n.º 5692/71. Desde sua implantação, o ensino de música passou e ainda vem passando, por inúmeras vicissitudes, perdendo seu espaço na escola, pois a citada LDB extinguiu a disciplina educação musical do sistema educacional brasileiro, substituindo-a pela atividade da educação artística.”

Marisa Trench Fonterrada.

Considerando o contexto apresentado por Marisa Trench Fonterrada, a Lei Federal nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica, propõe:

- (A) um retrocesso sobre as ações conquistadas pelo movimento GAP pró-música.
- (B) uma estagnação das práticas já consagradas pelo professor de educação artística com formação polivalente.
- (C) um avanço na legislação incluindo a música como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular Arte.
- (D) uma ultrapassagem dos paradigmas educacionais, pois possibilita que músicos sem licenciatura ministrem aulas na educação básica.
- (E) uma violação da Lei Federal n.º 9.394/96, pois vetou o parágrafo único do artigo 2º que determinava a formação específica na área para o ensino de música.

Questão 06

Apesar de sempre citada como o exemplo perfeito da utilização do modomixolídio na música brasileira; a famosa canção “Baião”, composta em 1946 por Luiz Gonzaga, encerra uma complexidade harmônico-melódica bem maior, como se pode perceber pela observação da partitura a seguir, que apresenta apenas a primeira estrofe do canto.

Baião (Luiz Gonzaga)

Eu vou con - tar pra vo - cês co - mo se dan - ça_o Bai - ão

E quem qui - ser a - pren - der, é fa - vor pres - tar a - ten - ção

Mo - re - na, che - gue pra cá, bem jun - to_ao meu co - ra - ção

A - go - ra_é só me se - guir, pois eu vou dan - çar o Bai - ão

Não obstante a mencionada complexidade, a música se encontra claramente no tom de Mi. O que varia a todo o momento é o modo construído sobre esse Mi, configurando uma verdadeira mistura modal. Essa é uma interpretação que vai diretamente contra o pragmatismo propagado pela famosa instituição estadunidense Berklee College of Music, em que uma situação como a apresentada por esta canção seria analisada de modo a considerar cada acorde, tendo em vista que todos têm 7^a menor, como um caso de mixolídio ancorado em sua fundamental. Assumindo, ao contrário, que o Mi nunca para de exercer sua força como polo principal de atração, assinale a alternativa que mais precisamente lista os modos caracterizados por cada acorde e o trecho melódico que lhe corresponde.

- (A) Mi Mixolídio, Mi Eólio, Mi Eólio, Mi Maior, Mi Maior.
- (B) Mi Mixolídio, Mi Dórico, Mi Frígio, Mi Maior, Mi Eólio.
- (C) Mi Mixolídio, Mi Mixolídio, Mi Dórico, Mi Maior, Mi Lídio.
- (D) Mi Mixolídio, Mi Dórico, Mi Eólio, Mi Maior, Mi Mixolídio.
- (E) Mi Maior, Mi Mixolídio, Mi Dórico, Mi Eólio, Mi Mixolídio.

Questão 07

Como muito bem documentado por José Maria Neves, no livro “Música Contemporânea Brasileira”, publicado em 1981, o meio musical brasileiro do final da década 40 foi marcado por uma série de manifestações e posicionamentos estéticos que dicotomizam a questão do nacionalismo musical e a questão dos recursos técnico-compositivos disponibilizados pelo modernismo desde o início do século XX. A situação atinge seu ápice com a publicação, em 1950, de “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, redigida por Camargo Guarnieri, e da resposta, intitulada da mesma maneira, assinada por Hans-Joachim Koellreuter. Vale comentar que as cartas e toda a contenda que elas suscitaram foram amplamente divulgadas pelos principais jornais da época, como bem nos informa Neves. A seguir, trechos de ambas as cartas:

Camargo Guarnieri:

“Assim, pois, o dodecafonismo [...] é uma expressão característica de uma degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável, e um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música.”

Koellreuter:

“Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo. Não tende, por um lado – como toda outra técnica de composição –, outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor.

Ela não é mais nem menos “formalista”, “cerebralista”, “anti-nacional” ou “anti-popular” que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais.”

Pensando nos conceitos que essa ilustração documental suscita e nos conhecimentos histórico-musicais mais amplos, assinale a alternativa **CORRETA**:

- (A) Assim como Guarnieri empregou o contundente termo “degenerescência”, o 3º Reich caracterizou como “degenerada” (“*Entartete Musik*”) grande parte da produção musical modernista.
- (B) Sendo o nacionalismo uma técnica de composição, nada mais natural que sua comparação com o dodecafonismo, pois esse é uma expressão direta do nacionalismo nazifascista do entre-guerras.
- (C) Cláudio Santoro e Guerra-Peixe foram importantes integrantes do Grupo “Música Viva”, fundado por Koellreuter, e, sendo fiéis aos princípios do grupo, utilizaram o dodecafonismo na totalidade de suas respectivas produções.
- (D) O nacionalismo acima mencionado se refere aos movimentos musicais do século XIX, tais como os representados por compositores como Grieg, da Noruega, ou como Rimsky-Korsakov, integrante do famoso “Grupo dos Cinco”, da Rússia.
- (E) Com esses textos, percebe-se que profundas discussões sobre música, tais como a citada, da década de 50, continuam adquirindo plena divulgação em toda a mídia brasileira atual, ou seja, o apoio não mais se restringe apenas à imprensa jornalística.

Questão 08

“Chega de Saudade” é um dos clássicos do cancionero de Tom Jobim. Um trecho dessa música se encontra na partitura a seguir, baseada nos Songbooks da Editora Lumiar dedicadas a esse autor. A cifra indicada na versão 1 foi utilizada em edições mais antigas que a da versão 2, ou seja, a editora, em ambas as épocas ainda coordenada por Almir Chediak, resolveu mudar a harmonia desse compasso.

Chega de Saudade (Tom Jobim)

Dm Dm/C E⁷/B B^bm⁶ A⁷(^b13)



versão 1: D₄⁷(9)

versão 2: D⁷M

D⁷(^b9)

Gm⁷

A⁷(^b13)

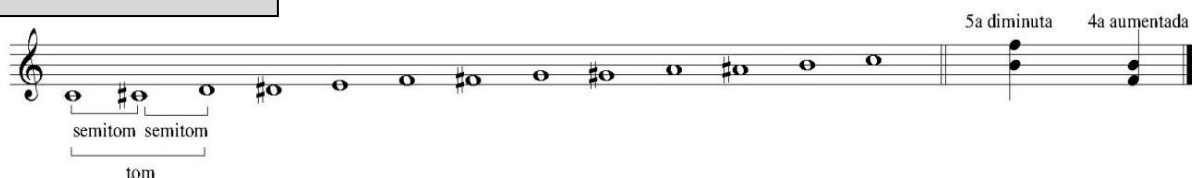
etc...



Sobre os aspectos harmônico-melódicos não apenas desse compasso, mas de todo o trecho, é correto afirmar que:

- (A) é possível substituir o E⁷/B por uma téttrade diminuta. Nesse caso seria um D^o/B, constituído pelas notas si – ré – fá – láb.
- (B) o acorde de A⁷(^b13) aparece duas vezes. Em ambas ele deveria ser cifrado como A⁷(#5), tendo em vista que ele resolve sempre em Ré Maior.
- (C) a versão 1 é mais apropriada, pois se trata de um processo cadencial para o IV grau (Gm) da tonalidade (Ré menor) e o dó# na melodia é analisável como bordadura cromática.
- (D) apesar de o B^bm⁶ conter uma nota ausente da tonalidade de Ré Menor, o ré^b, o acorde faz sentido, pois é um empréstimo modal da região de Fá, sendo Fá Maior a tonalidade para a qual o trecho se direciona.
- (E) na síncope para o acorde D⁷(^b9), aparece uma nota ausente da tonalidade de Ré Menor, o mib, que pode ser analisada como proveniente de Ré Frígio. Esse modo também justifica a nona diminuta do referido acorde.

Questão 09



Na Idade Média a Igreja Católica proibiu o uso de um determinado intervalo por considerá-lo impróprio para a liturgia classificando-o como diabólico, este intervalo é justamente a metade da “oitava musical”, que compreende a escala cromática com seus 12 semitons de Dó a Dó, conforme representação gráfica na partitura acima. Se invertermos a nota aguda pela grave, e vice-versa, teremos sempre a mesma relação intervalar, destacada pelas semínimas no segundo compasso do gráfico, isto porque o intervalo é simétrico e daí seu nome indicar a quantidade de três tons. O texto refere-se ao intervalo e sua quantidade de semitons:

- (A) trítone que possui 6 semitons.
- (B) tríade que possui 3 semitons.
- (C) trillo que possui 24 semitons.
- (D) tétrade que possui 4 tons.
- (E) tercina que possui 3 tons.

Questão 10

Texto 1:

De acordo com o educador canadense Peter MacLaren: “O pluralismo, como filosofia do diálogo, deverá fazer parte integrante e essencial da educação do futuro”. (Ivone Mendes Richter – Inquietações e mudanças no ensino da arte).

Texto 2:

Pois, à parte o fato já acenado de ser um aspecto constitutivo da humanidade do homem, ocorre que a música, no Brasil, é também um dado cultural da maior importância, com especial participação no processo histórico de constituição da identidade nacional. Além disso, passam pela música muitas das identidades locais no país – as suas “culturas”, como atualmente se fala. Evidentemente, até em razão dessa diversidade, qualquer “educação” musical entre nós terá sempre uma natureza problemática, na medida em que diferenças de valores e de concepção de música tenderão a ganhar muito relevo nesse espaço disciplinar. Todavia, além desse tipo de conflito já existir em outras situações, como no caso mesmo do ensino da língua portuguesa e da literatura, o fato é que o debate dessas questões deveria antes estimular a efetivação do processo de musicalização, em vez de inibi-lo. (Barbeitas, Flávio, 2007).

Considerando os textos 1 e 2, pode-se afirmar que o texto:

- (A) 1 é uma negação do texto 2
- (B) 2 é uma inferência do texto 1
- (C) 1 é uma justificativa do texto 2
- (D) 2 é uma contradição do texto 1
- (E) 1 é uma consequência do texto 2

Questão 11

Philippe Perrenoud nos diz:

A avaliação é uma operação intelectual que tenta situar um indivíduo em um universo de atributos quantitativos ou qualitativos. Diz respeito à epistemologia e à metodologia da “medida”.

Isso não deveria nos fazer esquecer que a avaliação é sempre muito mais do que uma “medida”. É uma representação, construída, do valor escolar ou intelectual. Inscreve-se em uma relação social específica que une avaliador e avaliado(s); o que equivale a dizer que não se pode abstrair o conjunto dos vínculos que existem. Equivale, também, a dizer que a avaliação deve ser concebida como um “jogo estratégico” entre agentes que têm interesses distintos, às vezes até opostos. A avaliação pode contrariar os projetos do aluno ou as ambições de sua família. Uma coisa é certa: a avaliação faz parte de uma negociação entre família e escola, na qual os professores e orientadores não são neutros.

Pensando o processo de avaliação em música a partir das reflexões de Perrenoud, assinale a alternativa **INCORRETA**.

- (A) A medição fragmentada da emissão vocal em um solfejo relativo como ato avaliativo, confere um valor menor à ação prática e estabelece parâmetros inatingíveis a partir de metas abstratas como a imposição de um modelo vocal e afinação absolutos.
- (B) A tarefa de avaliar estudantes de música exige renúncia às regras da precisão educacional e adesão aos mecanismos de adaptação dos níveis intelectuais e emotivos para eliminar o erro e a frustração entre alunos e professores, visando um ensino-aprendizagem expressivo.
- (C) A auto-avaliação em música é uma estratégia que pode ser utilizada para completar os critérios de verificação do nível de conhecimento dos alunos, o cumprimento dos objetivos e o desempenho docente de modo a equilibrar aspectos objetivos e subjetivos da avaliação global.
- (D) A definição de metas para serem atingidas pelo programa da disciplina de harmonia funcional, deve passar pela auto-avaliação do grupo e seguir processos reflexivos sobre a aplicação dos conteúdos para os diferentes instrumentistas envolvidos na situação de ensino-aprendizagem.
- (E) A avaliação de uma performance musical é uma ferramenta educacional que através da ação contextualizada e recíproca, pode mensurar a efetivação do ensino-aprendizagem direcionando a atuação docente para corrigir a postura técnico-instrumental do aluno e produzir uma autocrítica do próprio trabalho.

Questão 12

Tomando como premissa *que em* uma situação de ensino-aprendizagem de música deve-se vivenciar o fenômeno musical para depois elaborar a representação do vivenciado, primeiramente deve-se conduzir os alunos a:

- (A) assistirem uma mostra audiovisual de grupo folclórico sobre como tocar o ritmo do maracatu no tambor de alfaia.
- (B) aprenderem a clave de ritmo no pátio da escola e depois na sala de aula estudarem os gêneros de música na partitura.
- (C) observarem figuras de ritmo enquanto caminham em andamento de marcha, nos ensaios para o desfile cívico de 7 de setembro.
- (D) participarem de um ensaio na comunidade imitando os ritmistas de congo na percussão e em sala de aula estimular as relações de notação.
- (E) utilizarem a regularidade de durações do relógio a partir de proporções, estudadas nas aulas de matemática, para entenderem o ritmo na música.

Questão 13

Texto 1:

Keith Swanwick propõe na sua obra que o educar musical seja desenvolvido equilibrando os aspectos da: técnica, execução, composição, literatura e de apreciação.

Texto 2:

A notação musical braille sempre esteve à margem do ensino musical, ou pela falta de profissionais que dominam essa escrita para ensinar seus alunos, ou por acomodação do próprio deficiente, que muitas vezes prefere trabalhar somente com o 'ouvido', não dando importância à representação gráfica dos sons.

A opção que indica como compatibilizar a proposta de Keith Swanwick no **texto 1**, considerando as dificuldades apresentadas no **texto 2**, é:

- (A) aplicando somente os aspectos possíveis já que os outros compensariam aquele inviabilizado pela deficiência.
- (B) eliminando a literatura das atividades de ensino-aprendizagem enquanto o aluno especial estiver presente na sala de aula.
- (C) fomentando o ensino-aprendizagem de música sem o suporte escrito até que o aluno com deficiência decida espontaneamente aprender a musicografia braille.
- (D) capacitando o professor a modificar sua didática musical para as necessidades especiais dos alunos com deficiência visual e desconsiderar a proposta que não puder ser aplicada.
- (E) estimulando aluno e professor a se relacionarem através da literatura em musicografia braille, já que: técnica, execução, composição e apreciação seriam problemas superáveis pelo deficiente visual.

Questão 14

A partir da leitura do Artigo 26-A da Lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1.º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.”

De acordo com a Lei no. 11.645 de 10 de março de 2008, que inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, as áreas de educação artística, literatura e história brasileiras devem:

- (A) evitar recortes específicos sobre a cultura afro-brasileira e de povos indígenas brasileiros.
- (B) incorporar às atividades regulares uma historiografia de todas as culturas indígenas e africanas.
- (C) abordar exclusivamente os conteúdos relativos à história, arte e cultura afro-brasileira e indígena no Brasil.
- (D) ministrar especialmente os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros.
- (E) privilegiar o ensino dos cânones clássicos fornecendo uma sólida base da cultura europeia principal formadora de nossa nação.

Questão 15



O padrão rítmico representado na partitura é típico do samba e comumente realizado por um instrumento musical percussivo denominado

- (A) Apito.
- (B) Surdo.
- (C) Marimba.
- (D) Atabaque.
- (E) Tamborim.

Questão 16

“(…) a música somente é traduzível por ela mesma, sendo a linguagem que por excelência obtém transcender a oposição entre o sensível e o inteligível.”

Claude Lévi-Strauss.

Considerando esse contexto, avalie as seguintes asserções e as relações propostas entre elas:

I - Para o pensamento antropológico de Claude Lévi-Strauss a música oferece possibilidades de interpretação da cultura.

PORQUE

II –Mito e música estabelecem relações de similaridade e contiguidade, assim como para compreender uma música devemos considerar a totalidade dos eventos da partitura, precisamos considerar a totalidade dos acontecimentos míticos mesmo que estejam distantes no espaço-tempo.

Baseado nas proposições **I e II**, podemos afirmar que as asserções:

- (A) As asserções I e II são proposições falsas.
- (B) As asserções I e II são proposições verdadeiras e a II é uma explicação da I.
- (C) A asserção I é uma proposição verdadeira e a asserção II é uma proposição falsa.
- (D) A asserção I é uma proposição falsa e a asserção II é uma proposição verdadeira.
- (E) As asserções I e II são proposições verdadeiras, mas a II não é uma explicação da I

Questão 17

Voltando à questão do *logos*, pode-se ainda dizer que este – de maneira análoga à *mousiké* – também é ouvido primeiramente como totalidade (ou sentido), como manifestação abrupta e insistente, que não depende de interpretações para avalizá-lo. Daí o entrelaçamento dos conceitos e seus respectivos atributos, colocando-os praticamente como sinônimos, indiferenciados em sua generalidade.

Portanto, é essa singularidade que confere à *mousiké* sua equivalência com o *logos*. Não fora mero acaso que a música se tornasse a base da cultura geral grega e, em certo sentido, o que distinguisse o homem culto do inculto. Se não houvesse tal singularidade, ela não teria alcançado esse patamar, tampouco seria uma das bases do *paideuma* grego.

Lia Tomás.

O texto aponta para uma relação entre *logos* e *mousiké* em que se coloca uma compertinência necessária entre ambas, porque:

- (A) ontologicamente a música cria sua própria unidade e a confere ao *logos*.
- (B) radicalmente a linguística e a semiótica explicam a *mousiké*.
- (C) singularmente a música se equivale à linguagem verbal.
- (D) antigamente a música estava subjugada à palavra *logos*.
- (E) primeiramente o *logos* define a *mousiké*.

Questão 18

“Na vida pessoal, há um contexto importante, o suficiente para merecer consideração específica, que é o do meio ambiente, corpo e saúde. Condutas ambientalistas responsáveis subentendem um protagonismo forte no presente, no meio ambiente imediato da escola, da vizinhança, do lugar onde se vive. Para desenvolvê-las é importante que os conhecimentos das Ciências, da Matemática e das Linguagens sejam relevantes na compreensão das questões ambientais mais próximas e estimulem a ação para resolvê-las.”

A partir da leitura do fragmento dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio pode-se propor uma atividade musical que integre questões ambientais e exija uma conduta protagonista do aluno, utilizando:

- (A) o registro de atividades musicais na comunidade local através de pesquisa estatística.
- (B) odecibelímetro como ferramenta de medição da pressão sonora no meio ambiente para detecção de ruídos extremos.
- (C) aexperiência de música concreta realizada por Pierre Schaffer para mapear os ambientes sonoros da comunidade.
- (D) a invenção sonora de Karlheinz Stockhausen para elaborar artifícios de música eletrônica envolvendo a comunidade local.
- (E) o conceito de Paisagem Sonora de Murray Schaffer para identificar na vizinhança possíveis causadores de perturbação ambiental.

Questão 19

- Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro Ser poderia fazê-lo?
- Nenhum outro, imagino.
- Outra, a que executou o marceneiro.
- Outra, feita pelo pintor. Ou não?
- Sim.
- Logo, pintor, marceneiro, Deus, esses três seres presidem aos tipos de cama.

PLATÃO. A república. São Paulo: Martin Claret, 2000: 295. (adaptado)

No diálogo do Livro X de “A República”, o autor discorre sobre o processo mimético, ou seja, a relação imitativa entre as formas naturais e poéticas. A partir da reflexão do fragmento platônico, música e músico estariam:

- (A) excluídos do processo mimético.
- (B) próximos à forma natural e semelhantes a Deus.
- (C) igualados à função de imitadores da imitação como o pintor.
- (D) posicionados como imitadores de 1ª categoria como o marceneiro.
- (E) presentes nas três formas e portanto ocupando as três posições de criação.

Questão 20

Ainda sobre o diálogo platônico, podemos pensar que o grau mais elevado de verdade (*alétheia*) estaria:

- (A) na harmonia das esferas proposta por Pitágoras.
- (B) nas relações intersemióticas da música.
- (C) no canto sem apoio do signo verbal.
- (D) na música pura instrumental.
- (E) na canção épica de Homero.

CONHECIMENTOS GERAIS: *CONHECIMENTOS PEDAGÓGICOS*

Questão 21

A Lei Federal nº 11.645/2008 alterou a Lei de Diretrizes e Bases - LDB (Lei Federal nº 9.394/1996), para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática história e cultura afro-brasileira e indígena. O *caput* do artigo 26-A prevê expressamente que "Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena". No parágrafo segundo consta que: "Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo currículo escolar, em especial nas áreas de:

- (A) educação artística e de filosofia.
- (B) educação artística e de matemática.
- (C) literatura e história brasileiras e de filosofia.
- (D) matemática e de literatura e história brasileiras.
- (E) educação artística e de literatura e história brasileiras.

Questão 22

A construção de Projetos nas escolas se remete ao planejamento que se tem intenção de fazer, de realizar. É uma forma de antever um futuro diferente do presente. Gadotti (1994, p.579) afirma que "todo projeto supõe rupturas com o presente e promessas para o futuro. Projetar significa tentar quebrar um estado confortável para arriscar-se, atravessar um período de instabilidade e buscar nova estabilidade em função da promessa que cada projeto contém de estado melhor do que o presente. Um projeto educativo pode ser tomado como promessa frente a determinadas rupturas. As promessas tornam visíveis os campos de ação possível, comprometendo seus atores e autores."

Nessa perspectiva, o Projeto Político-Pedagógico vai além de um simples agrupamento de planos de ensino e de diversas atividades.

Ele é construído e vivenciado em todos os momentos, por todos os envolvidos com o processo educativo da escola.

Diante do exposto, pode-se afirmar que o Projeto Político-Pedagógico é:

- (A) uma ação rotineira, com um sentido explícito. O político e o pedagógico têm uma significação dissociável, não imbricadas. Considera-se o Projeto Político-Pedagógico como um processo de permanente reflexão e discussão dos problemas da escola.
- (B) uma ação intencional, com um sentido explícito e com compromisso definido coletivamente. É político, no sentido de compromisso com a formação do cidadão para um tipo de sociedade. É pedagógico, no sentido de definir as ações educativas e as características necessárias às escolas de cumprirem seus propósitos e sua intencionalidade.
- (C) uma construção possível, mas não necessária. O Projeto Político-Pedagógico mobiliza o convencimento dos professores, da equipe escolar e dos funcionários a trabalhar mais, para, assim, proporcionar situações que permitam aprender a pensar e realizar o fazer pedagógico.
- (D) um rearranjo formal da escola, que visa organizar o trabalho pedagógico e, principalmente, administrativo, no que tange às questões financeiras.
- (E) uma construção autônoma que tem como autores e atores do processo somente os diretores e professores da unidade escolar.

Questão 23

De acordo com o Decreto Federal nº 5154/2004 e a Resolução MEC/CNE/CEB nº06/2012, de 20/09/2012, **NÃO** é correto afirmar, em relação à oferta da Educação Profissional de Nível Médio, que a:

- (A) articulada ao Ensino Médio poderá ser desenvolvida de forma integrada ou concomitante.
- (B) subsequente é desenvolvida em cursos destinados exclusivamente a quem já tenha concluído o Ensino Médio.
- (C) articulada integrada ao Ensino Médio se desenvolve na mesma instituição de ensino, sem a necessidade de ampliação da carga horária prevista para a formação técnica profissional.
- (D) articulada concomitante pressupõe a existência de matrículas distintas no curso de educação profissional técnica e no Ensino Médio.
- (E) articulada concomitante poderá ser desenvolvida em unidades de ensino da mesma instituição ou em instituições de ensino distintas.

Questão 24

Uma instituição de educação profissional, ao definir seu Projeto Pedagógico, fundamentou-se na construção de itinerários formativos compatíveis com o mundo do trabalho e as expectativas do trabalhador. Com base no Decreto Federal nº 5154/2004 e na Resolução MEC/CNE/CEB nº 06/2012, de 20/09/2012, é **correto** afirmar que os itinerários formativos:

- (A) são abordagens que, ao propiciar autonomia e flexibilização ao educando, favorecem a descontinuidade da formação.
- (B) constituem-se em uma metodologia de formação continuada exclusiva para trabalhadores que possuem formação de nível médio.
- (C) caracterizam-se como cursos de formação continuada voltados ao aprimoramento das competências desenvolvidas pelos trabalhadores no exercício da profissão.
- (D) são etapas organizadas no âmbito de um determinado eixo tecnológico, possibilitando continuidade e articulação nos estudos e nas experiências profissionais.
- (E) são voltados aos trabalhadores que já estão inseridos no mercado de trabalho, pois se fundamentam na problematização de vivências do cotidiano.

Questão 25

O art. 53 da Lei Federal nº 8.069/1990 garante à criança e ao adolescente direito à educação, visando ao pleno desenvolvimento de sua pessoa, preparo para o exercício da cidadania e qualificação para o trabalho, assegurando-lhes:

- (A) igualdade de condições para o acesso e a permanência na escola; direito de ser respeitado por seus educadores; direito de contestar critérios avaliativos, podendo recorrer às instâncias escolares superiores; direito de organização e participação em entidades estudantis; acesso à escola pública e gratuita próxima de sua residência.
- (B) garantia de permanência na escola, em caso de muitas faltas, injustificadas sem comunicação ao Conselho Tutelar.
- (C) o direito à vida e à saúde, mediante a efetivação de políticas sociais públicas que permitam o nascimento e o desenvolvimento sadio e harmonioso, em condições dignas de existência.
- (D) progressão continuada dos estudos sempre que necessário, direito de ser respeitado por seus educadores; direito de contestar critérios avaliativos, podendo recorrer às instâncias escolares superiores; direito de organização e participação em entidades estudantis; acesso à escola pública e gratuita próxima de sua residência.
- (E) ciência do processo pedagógico, pelos pais e/ou responsáveis, sem participação nas definições das propostas educacionais.