

# SINAES

Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior

# ENADE 2006

EXAME NACIONAL DE DESEMPENHO DOS ESTUDANTES

novembro 2006

## TEATRO

### LEIA COM ATENÇÃO AS INSTRUÇÕES ABAIXO.

1 - Você está recebendo o seguinte material:

a) este caderno, com as **questões de múltipla escolha** e **discursivas** das partes de **formação geral** e **componente específico da área**, e com as questões relativas à sua **percepção sobre a prova**, assim distribuídas:

Partes	Números das Questões	Números das páginas neste caderno	Peso de cada parte
Formação Geral/Múltipla Escolha	1 a 8	1 a 4	60%
Formação Geral/Discursivas	9 e 10	5 e 6	40%
Componente Específico/Múltipla Escolha	11 a 37	7 a 13	85%
Componente Específico/Discursivas	38 a 40	14 a 16	15%
Percepção sobre a prova	41 a 49	17	—

b) 1 Caderno de Respostas em cuja capa existe, na parte inferior, um cartão destinado às respostas das questões de múltipla escolha e de percepção sobre a prova. As respostas às questões discursivas deverão ser escritas a caneta esferográfica de tinta preta nos espaços especificados no Caderno de Respostas.

- 2 - Verifique se este material está completo e se o seu nome no Caderno de Respostas está correto. Caso contrário, notifique imediatamente a um dos Aplicadores. Após a conferência do seu nome no Caderno de Respostas, quando autorizado pelo Aplicador, você deverá assiná-lo no espaço próprio, utilizando caneta esferográfica de tinta preta.
- 3 - Observe no Caderno de Respostas as instruções sobre a marcação das respostas às questões de múltipla escolha (apenas uma resposta por questão).
- 4 - Tenha muito cuidado com o Caderno de Respostas, para não o dobrar, amassar ou manchar. Este caderno somente poderá ser substituído caso esteja danificado ou em caso de erro na distribuição.
- 5 - Esta prova é individual. São vedados o uso de calculadora e qualquer comunicação e troca de material entre os presentes, consultas a material bibliográfico, cadernos ou anotações de qualquer espécie.
- 6 - Quando terminar, entregue a um dos Aplicadores o seu Caderno de Respostas. Cabe esclarecer que você só poderá sair levando este Caderno de Questões, decorridos 90 (noventa) minutos do início do Exame.
- 7 - Você terá 4 (quatro) horas para responder às questões de múltipla escolha, discursivas e de percepção sobre a prova.

## FORMAÇÃO GERAL

### QUESTÃO 1

#### INDICADORES DE FRACASSO ESCOLAR NO BRASIL

ATÉ OS ANOS 90	DADOS DE 2002
Mais da metade (52%) dos que iniciavam não conseguiam concluir o Ensino Fundamental na idade correta.	Já está em 60% a taxa dos que concluem o Ensino Fundamental na idade certa.
Quando conseguiam, o tempo médio era de 12 anos.	Tempo médio atual é de 9,7 anos.
Por isso não iam para o Ensino Médio, iam direto para o mercado de trabalho.	Ensino Médio – 1 milhão de novos alunos por ano e idade média de ingresso caiu de 17 para 15, indicador indireto de que os concluintes do Fundamental estão indo para o Médio.
A escolaridade média da força de trabalho era de 5,3 anos.	A escolaridade média da força de trabalho subiu para 6,4 anos.
No Ensino Médio, o atendimento à população na série correta (35%) era metade do observado em países de desenvolvimento semelhante, como Argentina, Chile e México.	No Ensino Médio, o atendimento à população na série correta é de 45%.

(Disponível em [http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0173/aberto/fala\\_exclusivo.pdf](http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0173/aberto/fala_exclusivo.pdf))

Observando os dados fornecidos no quadro, percebe-se

- A um avanço nos índices gerais da educação no País, graças ao investimento aplicado nas escolas.
- B um crescimento do Ensino Médio, com índices superiores aos de países com desenvolvimento semelhante.
- C um aumento da evasão escolar, devido à necessidade de inserção profissional no mercado de trabalho.
- D um incremento do tempo médio de formação, sustentado pelo índice de aprovação no Ensino Fundamental.
- E uma melhoria na qualificação da força de trabalho, incentivada pelo aumento da escolaridade média.

### QUESTÃO 2



José Pancetti

O tema que domina os fragmentos poéticos abaixo é o mar. Identifique, entre eles, aquele que mais se aproxima do quadro de Pancetti.

- A Os homens e as mulheres adormecidos na praia que nuvens procuram agarrar?  
(MELO NETO, João Cabral de. *Marinha*. Os melhores poemas. São Paulo: Global, 1985. p. 14.)
- B Um barco singra o peito rosado do mar. A manhã sacode as ondas e os coqueiros.  
(ESPÍNOLA, Adriano. *Pesca*. Beira-sol. Rio de Janeiro: TopBooks, 1997. p. 13.)
- C Na melancolia de teus olhos Eu sinto a noite se inclinar E ouço as cantigas antigas Do mar.  
(MORAES, Vinicius de. *Mar*. *Antologia poética*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p. 93.)
- D E olhamos a ilha assinalada pelo gosto de abril que o mar trazia e galgamos nosso sono sobre a areia num barco só de vento e maresia.  
(SECCHIN, Antônio Carlos. *A ilha*. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 148.)
- E As ondas vêm deitar-se no estertor da praia larga... No vento a vir do mar ouvem-se avisos naufragados... Cabeças coroadas de algas magras e de estrados... Gargantas engolindo grossos goles de água amarga...  
(BUENO, Alexei. *Maresia*. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 19.)

**QUESTÃO 3**



Jornal do Brasil, 3 ago. 2005.

Tendo em vista a construção da idéia de nação no Brasil, o argumento da personagem expressa

- A a afirmação da identidade regional.
- B a fragilização do multiculturalismo global.
- C o ressurgimento do fundamentalismo local.
- D o esfacelamento da unidade do território nacional.
- E o fortalecimento do separatismo estadual.

**QUESTÃO 4**

A formação da consciência ética, baseada na promoção dos valores éticos, envolve a identificação de alguns conceitos como: “consciência moral”, “senso moral”, “juízo de fato” e “juízo de valor”.

A esse respeito, leia os quadros a seguir.

**Quadro I – Situação**

Helena está na fila de um banco, quando, de repente, um indivíduo, atrás na fila, se sente mal. Devido à experiência com seu marido cardíaco, tem a impressão de que o homem está tendo um infarto. Em sua bolsa há uma cartela com medicamento que poderia evitar o perigo de acontecer o pior.

Helena pensa: “Não sou médica — devo ou não devo medicar o doente? Caso não seja problema cardíaco — o que acho difícil —, ele poderia piorar? Piorando, alguém poderá dizer que foi por minha causa — uma curiosa que tem a pretensão de agir como médica. Dou ou não dou o remédio? O que fazer?”

**Quadro II – Afirmativas**

- 1 O “senso moral” relaciona-se à maneira como avaliamos nossa situação e a de nossos semelhantes, nosso comportamento, a conduta e a ação de outras pessoas segundo idéias como as de justiça e injustiça, certo e errado.
- 2 A “consciência moral” refere-se a avaliações de conduta que nos levam a tomar decisões por nós mesmos, a agir em conformidade com elas e a responder por elas perante os outros.

Qual afirmativa e respectiva razão fazem uma associação mais adequada com a situação apresentada?

- A Afirmativa 1 – porque o “senso moral” se manifesta como conseqüência da “consciência moral”, que revela sentimentos associados às situações da vida.
- B Afirmativa 1 – porque o “senso moral” pressupõe um “juízo de fato”, que é um ato normativo enunciador de normas segundo critérios de correto e incorreto.
- C Afirmativa 1 – porque o “senso moral” revela a indignação diante de fatos que julgamos ter feito errado provocando sofrimento alheio.
- D Afirmativa 2 – porque a “consciência moral” se manifesta na capacidade de deliberar diante de alternativas possíveis que são avaliadas segundo valores éticos.
- E Afirmativa 2 – porque a “consciência moral” indica um “juízo de valor” que define o que as coisas são, como são e por que são.

**QUESTÃO 5**

**Samba do Approach**

Venha provar meu brunch  
Saiba que eu tenho approach  
Na hora do lunch  
Eu ando de ferryboat

Eu tenho savoir-faire  
Meu temperamento é light  
Minha casa é hi-tech  
Toda hora rola um insight  
Já fui fã do Jethro Tull  
Hoje me amarro no Slash  
Minha vida agora é cool  
Meu passado é que foi trash

Fica ligada no link  
Que eu vou confessar, my love  
Depois do décimo drink  
Só um bom e velho engov  
Eu tirei o meu green card  
E fui pra Miami Beach  
Posso não ser pop star  
Mas já sou um nouveau riche

Eu tenho sex-appeal  
Saca só meu background  
Veloz como Damon Hill  
Tenaz como Fittipaldi  
Não dispense um happy end  
Quero jogar no dream team  
De dia um macho man  
E de noite uma drag queen.

(Zeca Baleiro)

I “(...) Assim, nenhum verbo importado é defectivo ou simplesmente irregular, e todos são da primeira conjugação e se conjugam como os verbos regulares da classe.”

(POSSENTI, Siro. *Revista Língua*, Ano I, n.3, 2006.)

II “O estrangeirismo lexical é válido quando há incorporação de informação nova, que não existia em português.”

(SECCHIN, Antonio Carlos. *Revista Língua*, Ano I, n.3, 2006.)

III “O problema do empréstimo lingüístico não se resolve com atitudes reacionárias, com estabelecer barreiras ou cordões de isolamento à entrada de palavras e expressões de outros idiomas. Resolve-se com o dinamismo cultural, com o gênio inventivo do povo. Povo que não forja cultura dispensa-se de criar palavras com energia irradiadora e tem de conformar-se, queiram ou não queiram os seus gramáticos, à condição de mero usuário de criações alheias.”

(CUNHA, Celso. *A língua portuguesa e a realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.)

IV “Para cada palavra estrangeira que adotamos, deixa-se de criar ou desaparece uma já existente.”

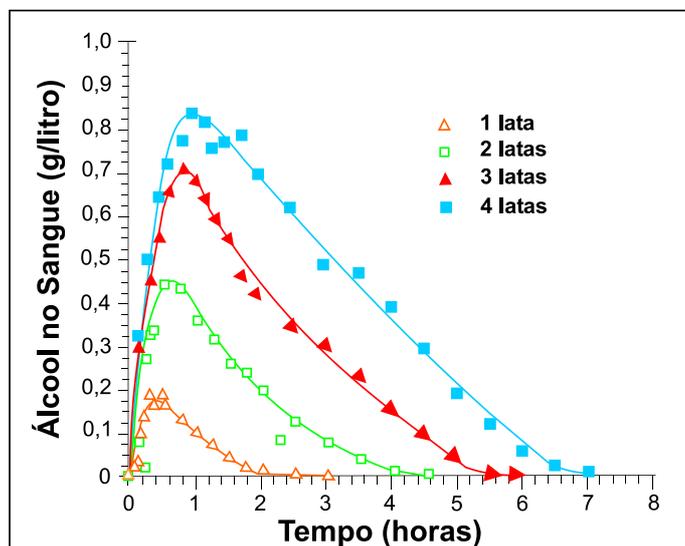
(PILLA, Éda Heloisa. *Os neologismos do português e a face social da língua*. Porto Alegre: AGE, 2002.)

O Samba do Approach, de autoria do maranhense Zeca Baleiro, ironiza a mania brasileira de ter especial apego a palavras e a modismos estrangeiros. As assertivas que se confirmam na letra da música são, apenas,

- A I e II.
- B I e III.
- C II e III.
- D II e IV.
- E III e IV.

### QUESTÃO 6

A legislação de trânsito brasileira considera que o condutor de um veículo está dirigindo alcoolizado quando o teor alcoólico de seu sangue excede 0,6 grama de álcool por litro de sangue. O gráfico abaixo mostra o processo de absorção e eliminação do álcool quando um indivíduo bebe, em um curto espaço de tempo, de 1 a 4 latas de cerveja.



(Fonte: National Health Institute, Estados Unidos)

Considere as afirmativas a seguir.

- I O álcool é absorvido pelo organismo muito mais lentamente do que é eliminado.
- II Uma pessoa que vá dirigir imediatamente após a ingestão da bebida pode consumir, no máximo, duas latas de cerveja.
- III Se uma pessoa toma rapidamente quatro latas de cerveja, o álcool contido na bebida só é completamente eliminado após se passarem cerca de 7 horas da ingestão.

Está(ão) correta(s) a(s) afirmativa(s)

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

### QUESTÃO 7

A tabela abaixo mostra como se distribui o tipo de ocupação dos jovens de 16 a 24 anos que trabalham em 5 Regiões Metropolitanas e no Distrito Federal.

**Distribuição dos jovens ocupados, de 16 a 24 anos, segundo posição na ocupação**  
**Regiões Metropolitanas e Distrito Federal - 2005**

(em porcentagem)

Regiões Metropolitanas e Distrito Federal	Assalariados					Autônomos				
	Total	Setor privado			Setor público	Total	Trabalha para o público	Trabalha para empresas	Empregado Doméstico	Outros
		Total	Com carteira assinada	Sem carteira assinada						
Belo Horizonte	79,0	72,9	53,2	19,7	6,1	12,5	7,9	4,6	7,4	(1)
Distrito Federal	80,0	69,8	49,0	20,8	10,2	9,8	5,2	4,6	7,1	(1)
Porto Alegre	86,0	78,0	58,4	19,6	8,0	7,7	4,5	3,2	3,0	(1)
Recife	69,8	61,2	36,9	24,3	8,6	17,5	8,4	9,1	7,1	(1)
Salvador	71,6	64,5	39,8	24,7	7,1	18,6	14,3	4,3	7,2	(1)
São Paulo	80,4	76,9	49,3	27,6	3,5	11,3	4,0	7,4	5,3	(1)

(Fonte: Convênio DIEESE / Seade, MTE / FAT e convênios regionais. PED - Pesquisa de Emprego e Desemprego. Elaboração: DIEESE)

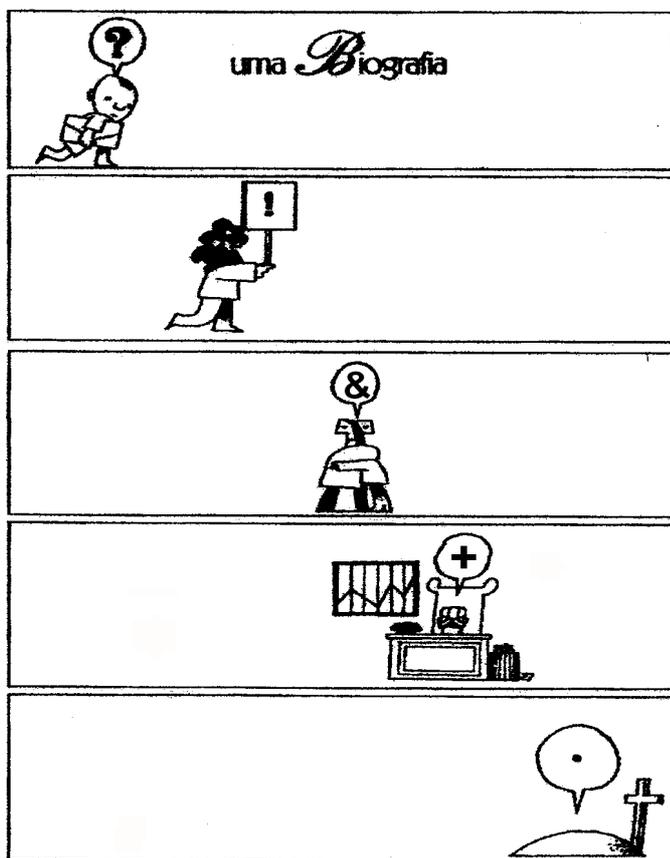
Nota: (1) A amostra não comporta a desagregação para esta categoria.

Das regiões estudadas, aquela que apresenta o maior percentual de jovens sem carteira assinada, dentre os jovens que são assalariados do setor privado, é

- A** Belo Horizonte.
- B** Distrito Federal.
- C** Recife.
- D** Salvador.
- E** São Paulo.

**QUESTÃO 8**

Observe as composições a seguir.



(CAULUS. *Só dói quando eu respiro*. Porto Alegre: L & PM, 2001.)

**QUESTÃO DE PONTUAÇÃO**

Todo mundo aceita que ao homem  
cabe pontuar a própria vida:  
que viva em ponto de exclamação  
(dizem: tem alma dionisiaca);

viva em ponto de interrogação  
(foi filosofia, ora é poesia);  
viva equilibrando-se entre vírgulas  
e sem pontuação (na política):

o homem só não aceita do homem  
que use a só pontuação fatal:  
que use, na frase que ele vive  
o inevitável ponto final.

(MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.)

Os dois textos acima relacionam a vida a sinais de pontuação, utilizando estes como metáforas do comportamento do ser humano e das suas atitudes.

A exata correspondência entre a estrofe da poesia e o quadro do texto “Uma Biografia” é

- A a primeira estrofe e o quarto quadro.
- B a segunda estrofe e o terceiro quadro.
- C a segunda estrofe e o quarto quadro.
- D a segunda estrofe e o quinto quadro.
- E a terceira estrofe e o quinto quadro.

**QUESTÃO 9 – DISCURSIVA**

Sobre a implantação de “políticas afirmativas” relacionadas à adoção de “sistemas de cotas” por meio de Projetos de Lei em tramitação no Congresso Nacional, leia os dois textos a seguir.

**Texto I**

“Representantes do Movimento Negro Socialista entregaram ontem no Congresso um manifesto contra a votação dos projetos que propõem o estabelecimento de cotas para negros em Universidades Federais e a criação do Estatuto de Igualdade Racial. As duas propostas estão prontas para serem votadas na Câmara, mas o movimento quer que os projetos sejam retirados da pauta. (...) Entre os integrantes do movimento estava a professora titular de Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Yvonne Maggie. ‘É preciso fazer o debate. Por isso ter vindo aqui já foi um avanço’, disse.”

(Folha de S.Paulo – Cotidiano, 30 jun. 2006, com adaptação.)

**Texto II**

“Desde a última quinta-feira, quando um grupo de intelectuais entregou ao Congresso Nacional um manifesto contrário à adoção de cotas raciais no Brasil, a polêmica foi reacesa. (...) O diretor executivo da Educação e Cidadania de Afrodescendentes e Carentes (Educafro), frei David Raimundo dos Santos, acredita que hoje o quadro do país é injusto com os negros e defende a adoção do sistema de cotas.”

(Agência Estado-Brasil, 3 jul. 2006.)

Ampliando ainda mais o debate sobre todas essas políticas afirmativas, há também os que adotam a posição de que o critério para cotas nas Universidades Públicas não deva ser restritivo, mas que considere também a condição social dos candidatos ao ingresso.

Analisando a polêmica sobre o sistema de cotas “raciais”, identifique, no atual debate social,

- a) um argumento coerente utilizado por aqueles que o criticam; **(valor: 5,0 pontos)**  
b) um argumento coerente utilizado por aqueles que o defendem. **(valor: 5,0 pontos)**

**Item a)**

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	

**Item b)**

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	

**QUESTÃO 10 – DISCURSIVA**

Leia com atenção os textos abaixo.

Duas das feridas do Brasil de hoje, sobretudo nos grandes centros urbanos, são a banalidade do crime e a violência praticada no trânsito. Ao se clamar por solução, surge a pergunta: de quem é a responsabilidade?



São cerca de 50 mil brasileiros assassinados a cada ano, número muito superior ao de civis mortos em países atravessados por guerras. Por que se mata tanto? Por que os governantes não se sensibilizam e só no discurso tratam a segurança como prioridade? Por que recorrer a chavões como endurecer as leis, quando já existe legislação contra a impunidade? Por que deixar tantos jovens morrerem, tantas mães chorarem a falta dos filhos?

(O Globo, Caderno Especial, 2 set. 2006.)



Diante de uma tragédia urbana, qualquer reação das pessoas diretamente envolvidas é permitida. Podem sofrer, revoltar-se, chorar, não fazer nada. Cabe a quem está de fora a atitude. Cabe à sociedade perceber que o drama que naquela hora é de três ou cinco famílias é, na verdade, de todos nós. E a nós não é reservado o direito da omissão. Não podemos seguir vendo a vida dos nossos jovens escorrer pelas mãos. Não podemos achar que evoluir é aceitar crianças de 11 anos consumindo bebidas alcoólicas e, mais tarde, juntando esse hábito ao de dirigir, sem a menor noção de responsabilidade. (...) Queremos diálogo com nossos meninos. Queremos campanhas que os alertem. Queremos leis que os protejam. Queremos mantê-los no mundo para o qual os trouxemos. Queremos — e precisamos — ficar vivos para que eles fiquem vivos.

(O Dia, Caderno Especial, Rio de Janeiro, 10 set. 2006.)

Com base nas idéias contidas nos textos acima, responda à seguinte pergunta, fundamentando o seu ponto de vista com argumentos.

**Como o Brasil pode enfrentar a violência social e a violência no trânsito?**

(valor: 10,0 pontos)

**Observações:**

- Seu texto deve ser dissertativo-argumentativo (não deve, portanto, ser escrito em forma de poema ou de narração).
- O seu ponto de vista deve estar apoiado em argumentos.
- Seu texto deve ser redigido na modalidade escrita padrão da Língua Portuguesa.
- O texto deve ter entre 8 e 12 linhas.

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	

## COMPONENTE ESPECÍFICO

### QUESTÃO 11

De acordo com Jacó Guinsburg, a máscara encarnada converte-se no elemento central do teatro. Tendo como referência essa afirmação, analise as seguintes asserções.

É a máscara encarnada que diferencia o teatro de outras modalidades de comunicação artística e interpessoal

**porque**

sem a máscara encarnada não seria possível haver qualquer tipo de representação espetacular.

A respeito dessas asserções, assinale a opção correta.

- Ⓐ As duas asserções são verdadeiras, e a segunda é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓑ As duas asserções são verdadeiras, e a segunda não é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓒ A primeira asserção é uma proposição verdadeira e a segunda, falsa.
- Ⓓ A primeira asserção é uma proposição falsa, e a segunda, verdadeira.
- Ⓔ As duas asserções são proposições falsas.

### QUESTÃO 12

Anatol Rosenfeld afirma, no texto **O Fenômeno Teatral**, que o fenômeno básico do teatro é a metamorfose do ator em personagem.

Segundo Rosenfeld, a metamorfose do ator em personagem nunca deixa de ser representação

**porque**

o gesto e a voz dos atores são reais, mas o que eles revelam é irreal.

A respeito das asserções acima, assinale a opção correta.

- Ⓐ As duas asserções são verdadeiras, e a segunda é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓑ As duas asserções são verdadeiras, e a segunda não é uma justificativa correta da primeira.
- Ⓒ A primeira asserção é uma proposição verdadeira, e a segunda, falsa.
- Ⓓ A primeira asserção é uma proposição falsa, e a segunda, verdadeira.
- Ⓔ As duas asserções são proposições falsas.

### QUESTÃO 13

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco.

(SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 3.)

O método proposto por Viola Spolin enfatizou a dimensão improvisacional do teatro, incorporando elementos do jogo com a apropriação cênica dos elementos teatrais. Em relação às propostas metodológicas de Spolin, assinale a opção **incorreta**.

- Ⓐ O **ponto de concentração (POC)** corresponde ao foco a que o jogador deve se ater para enfrentar os problemas apresentados no jogo.
- Ⓑ O **que**, o **onde** e o **quem** compõem os princípios fundamentais para a instalação da realidade cênica criada com base no jogo.
- Ⓒ O **que** corresponde à situação proposta no jogo teatral.
- Ⓓ O **onde** corresponde ao espaço ou ao lugar da ação no jogo teatral.
- Ⓔ O **quem** corresponde àquele que observa o jogo teatral, ou seja, a platéia.

### QUESTÃO 14

Para entender a diferença entre o jogo dramático e o jogo teatral, é preciso lembrar que a palavra teatro tem sua origem no vocábulo *theatron*, que significa “local de onde se vê” (platéia). Já a palavra “drama”, também originária da língua grega, quer dizer “eu faço, eu luto”.

(SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978. p. 18.)

Considerando o texto acima, assinale a opção **incorreta** acerca de jogo dramático e jogo teatral.

- Ⓐ No jogo dramático, a idéia de comunicação teatral é descartada em função da simples e livre manifestação do jogador.
- Ⓑ No contexto educacional, além de promover o desenvolvimento pessoal do aluno, o jogo teatral tem por finalidade desenvolver o domínio, a comunicação e o uso interativo da linguagem teatral.
- Ⓒ O jogo dramático antecede o jogo teatral e a passagem de um para o outro está relacionada ao desenvolvimento cognitivo e cultural do aluno.
- Ⓓ Enquanto o jogo teatral tem como base o faz-de-conta, em que todos os participantes são atuantes da situação imaginária, o jogo dramático pressupõe uma divisão do grupo entre atuantes e observadores.
- Ⓔ O jogo teatral pressupõe a busca da precisão dos símbolos usados em cena a fim de torná-los compreensíveis para quem assiste.

### QUESTÃO 15

Os seguintes verbetes foram retirados de PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 200 e p. 119.

**identificação**. Processo de ilusão do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente *na pele* da personagem).

**efeito de estranhamento**. O contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento de representação; ele o *desconstrói*, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico.

Entre as principais correntes teatrais do século XX, duas se opõem em relação ao trabalho de ator, ilustradas pelos verbetes destacados acima. Os dois grandes artistas responsáveis por essas tendências são, respectivamente,

- Ⓐ Meyerhold e Brecht.
- Ⓑ Artaud e Stanislavski.
- Ⓒ Stanislavski e Meyerhold.
- Ⓓ Stanislavski e Brecht.
- Ⓔ Brecht e Artaud.

### QUESTÃO 16

A importância dos atos físicos nos momentos extremamente trágicos ou dramáticos reside no fato de que (...) quanto mais simples forem, mas fácil será apreendê-los, e mais fácil será permitir que eles conduzam vocês ao seu verdadeiro objetivo.

(STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Martins Fontes, 1997. p. 2.)

Stanislavski, ao indicar o uso das ações físicas, afirma que, abordando dessa forma a emoção, os atores poderão evitar

- Ⓐ o uso de gestos cotidianos, resultando em uma cena simbolicamente precisa.
- Ⓑ a imobilidade, obtendo assim uma cena movimentada, repleta de gestos e esteticamente equilibrada.
- Ⓒ uma dramaticidade plasticamente natural, associando o gesto à fé cênica.
- Ⓓ uma atuação hiper-realista, conseguindo um grau de distanciamento que convença a platéia do seu papel.
- Ⓔ uma interpretação forçada, obtendo como resultado algo natural, intuitivo e completo.

### QUESTÃO 17

No Brasil, o teatro tem uma tradição cômica baseada, sobretudo, no talento de seus atores e atrizes. Entre os artistas de passado recente, como Oscarito, Dercy Gonçalves e Grande Otelo, e outros de novas gerações, como Regina Casé, Pedro Cardoso e Cláudia Rodrigues, identifica-se em comum uma

- Ⓐ atmosfera de nostalgia e saudosismo para atingir os espectadores.
- Ⓑ estilização característica com sólida construção de personagem.
- Ⓒ utilização de recursos psicológicos para a composição de personagens.
- Ⓓ interpretação de aparente espontaneidade e de forte empatia com o público.
- Ⓔ exploração das deficiências físicas ou psicológicas dos atores e atrizes.

### QUESTÃO 18

Na estética teatral proposta por Bertolt Brecht, é muito difícil separar dramaturgia de encenação, já que o artista alemão exercia usualmente as funções de autor e encenador, por vezes de maneira simultânea. Um exemplo de procedimento de construção de personagem no qual as técnicas de representação épica repercutem na dramaturgia é a cena da paramentação do Cardeal Barberini, que se transforma em Papa, na peça Galileu Galilei.

A partir das informações acima, assinale a opção que apresenta apenas recursos característicos de construção de personagem no teatro de Brecht.

- Ⓐ composição psicológica (memória emotiva), partitura corporal (*mimésis corpórea*), gestos codificados (*gestus*)
- Ⓑ ações físicas improvisadas (análise ativa), composição psicológica (memória emotiva), exagero das características do personagem (hipérbole)
- Ⓒ gestos codificados (*gestus*), material gráfico (tabuletas, projeções etc.), uso de canções (*songs*)
- Ⓓ material gráfico (tabuletas, projeções etc.), composição psicológica (memória emotiva), partitura corporal (*mimésis corpórea*)
- Ⓔ ações físicas improvisadas (análise ativa), uso de canções (*songs*), exagero das características do personagem (hipérbole)

## QUESTÃO 19

**Médico** — Pulso?

**Médico** — 160.

**1.º Médico** (*pedindo*) — Pinça.

**2.º Médico** — Bonito corpo.

**1.º Médico** — Cureta.

**3.º Médico** — Casada. — Olha a aliança.

(*rumor de ferros cirúrgicos*)

**1.º Médico** — Aqui é amputação.

**3.º Médico** — Só milagre.

**1.º Médico** — Serrote.

(RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. In: *Teatro completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 134, com adaptações.)

O diálogo acima apresenta um procedimento de construção de personagem por seu modo de falar, muito utilizado por Nelson Rodrigues. Esse tipo de diálogo é considerado inovador na história da dramaturgia brasileira porque

- Ⓐ trabalha com temas complexos como o exercício da medicina.
- Ⓑ é construído por frases curtas e em linguagem coloquial.
- Ⓒ apresenta uma construção com métrica regular.
- Ⓓ caracteriza o personagem por seu jargão profissional.
- Ⓔ a cena se inicia com uma pergunta.

## QUESTÃO 20

No Brasil, vários grupos e companhias teatrais têm procurado espaços ditos não-convencionais para a realização de suas encenações. Nessa tendência, destaca-se, sobretudo, a produção do grupo paulista Teatro da Vertigem, que já encenou espetáculos em edifícios não-teatrais como igreja, hospital, penitenciária e, mais recentemente, no rio Tietê. Outros grupos brasileiros também enfatizam, com suas investigações de linguagem, essa saída do edifício teatral convencional para espaços não-convencionais. Essa tendência, tão em voga atualmente no teatro brasileiro, deve-se

- I ao interesse da direção do espetáculo em associar o tema encenado a um espaço verdadeiramente real, gerando um atrito entre ficção e realidade.
- II à necessidade de se encontrar novas formas de apresentar o espetáculo à platéia, rompendo com a noção de frontalidade da cena italiana.
- III à necessidade do grupo ou da companhia de alcançar maior visibilidade nas suas cidades e, conseqüentemente, maior repercussão junto à mídia nacional.
- IV à vontade de preservar e valorizar o patrimônio histórico, artístico e arquitetônico local e nacional que, dessa forma, será menos desprezado pelas autoridades públicas.
- V à possibilidade de a ação dramática ser potencializada por transcorrer no lugar exato onde verdadeiramente uma ação real já aconteceu como fato histórico local, regional ou nacional.

Estão certos apenas os itens

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

## QUESTÃO 21

No teatro ocidental, o surgimento da moderna encenação teatral ficou associado às experiências teatrais de dois encenadores: André Antoine e Constantin Stanislavski. O diretor francês foi fortemente marcado pelas idéias de Émile Zola, que levou para o teatro os princípios do naturalismo já aplicados ao romance. Por sua vez, o fundador do Teatro de Arte de Moscou se deixou influenciar por Anton Tchecov ao montar algumas de suas principais peças. Considerando a experiência inaugural desses dois ícones do teatro ocidental, assinale a opção correta com relação aos objetivos do trabalho teatral desses diretores.

- Ⓐ Atestavam que a natureza da cena teatral realista estava subordinada ao princípio da regra das três unidades e do pitoresco proveniente das rubricas dos cenários.
- Ⓑ Pleiteavam o estabelecimento de uma iluminação sugestiva que privilegiasse o ator e as mudanças dos ambientes realistas por meio do palco giratório.
- Ⓒ Preconizavam que a verossimilhança do personagem deveria ser alcançada pelo emprego da mimese natural, da expressão corporal realista e do trabalho vocal intimista.
- Ⓓ Defendiam que o ator tem obrigatoriedade de ter um treinamento psicofísico baseado na *commedia dell'arte* e nas técnicas do teatro de feira para alcançar a essência do papel.
- Ⓔ Postulavam uma concepção estética da cena teatral e da criação da personagem subsidiada por fatores e princípios históricos, psicológicos e sociológicos.

## QUESTÃO 22

O estado do ator em cena, diante de uma ribalta iluminada e de espectadores, é um estado contra a natureza, que impede o comediante de sentir livremente as emoções de sua personagem. Um dia ele tem a sorte de a inspiração vir, outros dias ela falha e o comediante torna-se execrável. É preciso dar meios ao ator de ser igual toda noite, com hora marcada; é preciso que ele possa voluntariamente fazer brotar dentro de si emoções para que esteja apto a expressá-las. Isadora Duncan dizia que antes de entrar em cena precisava acionar um motor na alma. Stanislavski procurou um motor semelhante para o ator. Partindo da biografia da personagem, de seu comportamento, das circunstâncias da ação, o ator procede “como se”, entra em um processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real.

(ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 76, com adaptações.)

Para Stanislavski, o aspecto psicológico era o principal motor na construção da personagem; para correntes contemporâneas, ao priorizar o corpo na construção do personagem, o ator deve

- I construir uma partitura para ilustrar o movimento da alma do personagem.
- II romper com os gestos cotidianos e construir uma partitura por meio do improviso.
- III estabelecer uma relação psicofísica na criação de seu personagem.

Assinale a opção correta.

- Ⓐ Nenhum item está certo.
- Ⓑ Apenas os itens I e II estão certos.
- Ⓒ Apenas os itens I e III estão certos.
- Ⓓ Apenas os itens II e III estão certos.
- Ⓔ Todos os itens estão certos.

### QUESTÃO 23

O corpo é um material auto-referente: só remete a si mesmo, não é a expressão de uma idéia ou de uma psicologia. Substitui-se o dualismo da idéia e da expressão pelo monismo da produção corporal. Os gestos são — ou ao menos se dão como — criadores e originais. Os exercícios do ator consistem em produzir emoções a partir do domínio e do manejo do corpo.

(PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 75, com adaptações.)

A esta concepção de corpo pode-se vincular procedimentos e conceitos elaborados por Artaud, Meyerhold, Brecht e Barba. Os conceitos ou procedimentos que, respectivamente, correspondem a esses autores são

- A atletismo afetivo, gesto psicológico, ação falada e *gestus*.
- B ações físicas, ideogramas, técnica negativa e biomecânica.
- C ação falada, posições-pose, corpo sem órgãos e dilatação corpórea.
- D corpo sem órgãos, biomecânica, *gestus* e dilatação corpórea.
- E dilatação corpórea, gesto psicológico, *gestus* e posições-pose.

### QUESTÃO 24

Em um texto teatral, a sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são procurados primeiro por sua qualidade vibratória e, em seguida, pelo que representam.

(ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 124, com adaptações.)

O ator busca realizar, por meio de um colorido das ações vocais, a substancialização de imagens precisas e definidas, como um vulcão em erupção, com as lavas se esparramando e a neve caindo. Essas imagens permitem ao ator trabalhar seus dois pólos vibratórios opostos: um muito grave, localizado na região do estômago e do peito, inspirado na imagem do vulcão, e outro muito agudo, localizado na região da cabeça, no caso da neve.

(FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP e Imprensa Oficial, 2001. p. 182, com adaptações.)

Considerando os textos acima, é correto afirmar que a voz do ator/atriz é

- I primordialmente um veículo do sentido exato das palavras.
- II o resultado da junção da materialidade do corpo, da imaginação e da linguagem articulada.
- III um recurso expressivo, mais do que somente as palavras ditas por ele/ela.

Assinale a opção correta.

- A Nenhum item está certo.
- B Apenas os itens I e II estão certos.
- C Apenas os itens I e III estão certos.
- D Apenas os itens II e III estão certos.
- E Todos os itens estão certos.

### QUESTÃO 25

CORDELIA: Suplico apenas à Vossa Majestade, por me faltar a arte pérfida e oleosa de falar sem sentir — pois o que eu sinto eu faço sem falar —, suplico que proclame não ter sido a mácula de um vício, nem um assassinato, um ato infamante, ação despudorada ou passo desonroso o que me fez perder sua graça e favor, mas exatamente a falta daquilo que me torna mais rica: um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto.

(SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Millôr Fernandes (Trad.). Porto Alegre: L&MP, 1981. p. 19, com adaptações.)

Quando a atriz diz esse texto em cena, ela exprime o

- I discurso do autor e da época em que se passa a ação.
- II sentido contemporâneo das palavras, atualizado pela interpretação da atriz.
- III contexto cultural e a atualidade do texto.

Assinale a opção correta.

- A Nenhum item está certo.
- B Apenas os itens I e II estão certos.
- C Apenas os itens I e III estão certos.
- D Apenas os itens II e III estão certos.
- E Todos os itens estão certos.

### QUESTÃO 26

Ésquilo (575-456 a.C.) foi o mais antigo dos três grandes autores gregos de tragédias. Entre as suas tragédias que chegaram até os dias atuais, destaca-se a trilogia **A Orestéia**, que é formada pelas peças

- A Édipo Rei, As Suplicantes e Medéia.
- B Édipo Rei, Antígona e Sete contra Tebas.
- C Agamenon, Coéforas e Eumênides.
- D Agamenon, As Troianas e As Suplicantes.
- E Agamenon, Orestes e Electra.

### QUESTÃO 27

O teatro elisabetano contava com vários autores, entre os quais Shakespeare. Qual é o nome do autor contemporâneo de Shakespeare que escreveu as peças **Eduardo II** e **Doutor Fausto**?

- A Ben Jonson
- B Philip Sidney
- C Christopher Marlowe
- D J. W. Goethe
- E Jonathan Swift

**QUESTÃO 28**

A história do teatro brasileiro atribui a Arthur Azevedo (1855-1908) o mérito de ter aperfeiçoado o gênero revista de ano, ao longo dos últimos vinte anos do século XIX. Esse foi um gênero que trabalhava, sobretudo, com fatos da atualidade, personalidades da sociedade, expoentes da política, problemas da economia, entre outros temas, passando assim “em revista” os principais acontecimentos, que, a juízo do revistógrafo, tinham marcado o ano que terminava. Considerando-se a estrutura narrativa da revista de ano, tanto do ponto de vista da sua escrita dramática quanto de sua escrita cênica, os três elementos indispensáveis a sua realização são a dupla

- A) mulata e malandro, a autonomia dos quadros e a ausência de música.
- B) caricata e ingênua, a autonomia dos cômicos e a ausência de música.
- C) arlequim e colombine, a autonomia dos quadros e a presença da música.
- D) augusto e branco, a autonomia dos cômicos e a ausência de música.
- E) *comère* e *compère*, a autonomia dos quadros e a presença de música.

**QUESTÃO 29**



(Filipeta do espetáculo. In: CD-ROM Arena conta Arena, 2004.)

**Bráulio** — De tu eu não esperava isso, Tião!  
**Tião** — Bráulio! Tu não sabe porque foi!  
**Bráulio** — Não, velho, pra isso não tem desculpa. Tu traiu a gente e isso não tem desculpa.  
**Maria** — (segurando a mão de Tião) Por que, Tião?  
**Tião** — Não te preocupa, Maria. O que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrepêndê. Pra mim é o que basta.

(GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*.)

Gianfrancesco Guarnieri escreveu *Eles não usam black-tie* em 1958. Considerando a história do teatro brasileiro, qual foi a maior contribuição desse autor?

- A) Dar voz, pela primeira vez, à classe operária atuando coletivamente contra os patrões.
- B) Ter sido o primeiro dramaturgo a utilizar um linguajar brasileiro coloquial.
- C) Ter indicado uma cenografia simbólica para o novo espaço do Teatro de Arena.
- D) Ter utilizado música popular brasileira na encenação.
- E) Ter encenado a peça não com atores, mas com operários verdadeiros.

**QUESTÃO 30**

Quanto ao espetáculo cênico. Decerto que é o mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos.

(Poética. In: Aristóteles. (Trad.) Eudoro de Souza. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 449.)

Se, para Aristóteles, o espetáculo é o elemento menos artístico da tragédia, o que, ou quem, seria o elemento mais artístico da tragédia para Aristóteles?

- A) o ator
- B) a música
- C) a trama
- D) a personagem
- E) a cenografia

**QUESTÃO 31**



(Internet: <www.ua.ac.be>.)

A figura acima mostra a primeira montagem de **Esperando Godot**, de Samuel Beckett, no Théâtre de Babylone, em Paris, no ano de 1953. De acordo com a rubrica do texto original de **Esperando Godot**, a árvore prevista na cenografia

- I é uma cerejeira, que está localizada no pasto de uma fazenda.
- II tem algumas folhas no segundo ato.
- III é esquelética, localizada à margem de uma estrada deserta.

Assinale a opção correta.

- A) Apenas um item está certo.
- B) Apenas os itens I e II estão certos.
- C) Apenas os itens I e III estão certos.
- D) Apenas os itens II e III estão certos.
- E) Todos os itens estão certos.

### QUESTÃO 32

A ilusão cênica é a operação pela qual a platéia toma por real e verdadeiro aquilo que é ficção. Essa ilusão cênica está na própria essência da representação teatral, sendo, atualmente, uma noção bastante problematizada por diferentes artistas nos diversos âmbitos da criação teatral. Foi por conta da eficácia dessa ilusão que, muitas vezes, o ator que representava o vilão se via hostilizado à saída do teatro. Somando-se à noção de ilusão cênica a noção de teatralidade — qualidade daquilo que é teatral —, é correto afirmar que a função da cenografia, em uma cena cujo estilo adotado fosse o realista e(ou) naturalista, condicionaria a criação de uma realidade visual

- Ⓐ atmosférica de caráter sugestivo.
- Ⓑ de caráter verista.
- Ⓒ de fundo espiritual e positivista.
- Ⓓ de cunho pitoresco e romântico.
- Ⓔ composta por cenários construtivistas.

### QUESTÃO 33



(Cine Teatro Central em Juiz de Fora – MG. In: Internet: <ISAL.camarajf.mg.br>.)

A configuração do espaço teatral frontal, denominado hoje genericamente de palco italiano, conforme ilustra a figura acima, foi objeto de uma evolução lenta, permanente e bastante complexa, desde o anfiteatro grego até a construção dos edifícios teatrais renascentistas. Para essa configuração espacial, convergiram inúmeros fatores, tais como: a redescoberta da perspectiva linear no Renascimento; a apropriação pelos arquitetos e cenógrafos maquinistas teatrais da tecnologia empregada nas grandes navegações e, sobretudo, o aprimoramento de uma técnica dramatúrgica, entre outros. Porém, a partir da década de 60 do século passado, sobretudo na Europa, muitos diretores e cenógrafos buscaram romper com o chamado palco italiano, questionando-o radicalmente.

Considerando essa radical e inovadora atitude, os diretores e cenógrafos buscavam romper principalmente com um elemento do palco italiano. Qual é esse elemento?

- Ⓐ O cromatismo dos telões, que retratava a tridimensionalidade da cena.
- Ⓑ A cenografia de cunho minimalista, resgatando aspectos do teatro medieval.
- Ⓒ A técnica dramatúrgica, herdeira do teatro clássico francês.
- Ⓓ A moldura da cena, buscando novas relações entre palco e platéia.
- Ⓔ A iluminação frontal, experimentando novas fontes de luz sobre a decoração.

### QUESTÃO 34

Há uma máscara resultante do casamento entre um cão perdigueiro, um mastim napolitano e o rosto de um homem. É a máscara do Capitano. Um entre tantos: Matamori, Spaventa, Draguignazzo, Cocodrillo... Assim como torna-se galo, peru ou galinha a máscara de Pantalone ou do Magnífico: em consequência, o andar e a movimentação do ator que a usa precisará imitar os gestos mecânicos e esquisóides de um galo. Outra muito famosa é a clássica máscara do Arlecchino, junção de gato e macaco. Em certos casos, por suas evidentes características, é chamada de Arlecchino-Gato. O ator que vestia essa máscara dava saltos e pulinhos, articulando braços e pernas com suavidade e, de tempos em tempos, desfechava um grande e energético salto. (...) na *commedia dell'arte*, os nobres, os cavaleiros e as damas nunca usavam máscaras.

(FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1998. p. 38-40, com adaptações.)

Considerando o texto acima como referência inicial, assinale a opção correta.

- Ⓐ As máscaras que caracterizam os personagens da *commedia dell'arte* apresentam tanto características zoomórficas quanto antropomórficas.
- Ⓑ As máscaras da *commedia dell'arte* não caracterizavam individualmente os personagens e podiam, segundo o sistema curinga, ser usadas por mais de um ator.
- Ⓒ Os movimentos e gestos do personagem Pantalone eram lentos e pesados, enquanto os do Magnífico apresentavam agilidade e leveza.
- Ⓓ As máscaras da *commedia dell'arte* podem ser consideradas “máscaras brancas” por apresentarem basicamente características genéricas dos personagens.
- Ⓔ O personagem Innamorata, geralmente denominada Isabella, diferentemente dos personagens do Capitano e Arlecchino, aparece com máscara levemente caracterizada.

### QUESTÃO 35

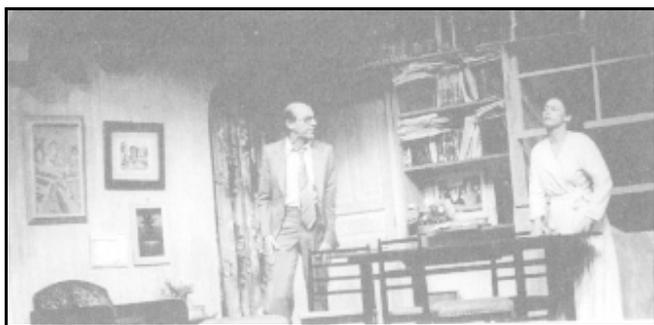
Dentro de uma moderna concepção da linguagem da encenação teatral, o figurino de teatro não deixa de ser uma variante particular do próprio objeto cênico. Naturalmente, relacionado com o ambiente proposto pela cenografia e pela concepção da encenação, a materialidade do figurino possui um significado próprio que não pode ser ignorado pela equipe de criação do espetáculo. Desse fato, decorre que o figurino de teatro, antes de ser *lido* pelo espectador, serve diretamente ao ator,

- I na medida em que o intérprete veste certo traje para promover uma grife ou o trabalho de um costureiro famoso.
- II porque colabora como um estímulo material para o intérprete na sua composição do personagem.
- III que é o único responsável criativo pelo seu próprio figurino e pela manutenção do seu guarda-roupa ao longo de sua carreira.

Assinale a opção correta.

- Ⓐ Apenas um item está certo.
- Ⓑ Apenas os itens I e II estão certos.
- Ⓒ Apenas os itens I e III estão certos.
- Ⓓ Apenas os itens II e III estão certos.
- Ⓔ Todos os itens estão certos.

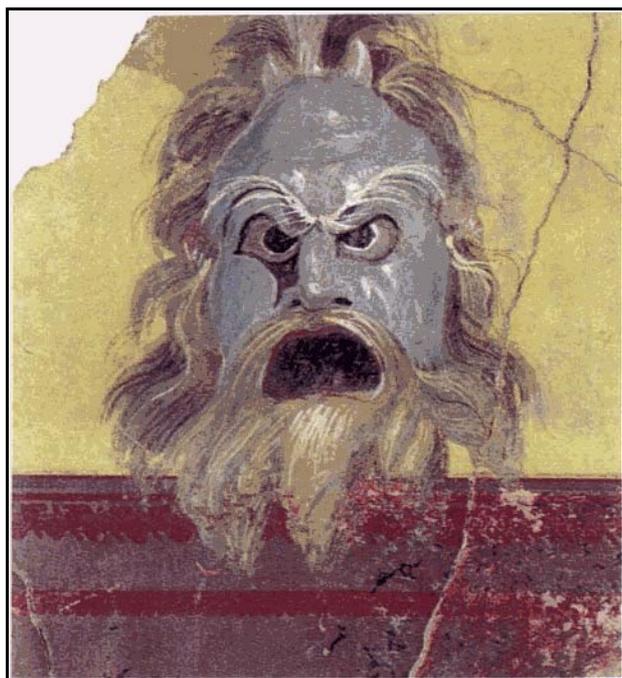
**QUESTÃO 36**



(Figura I – Cena de *Rasga Coração*. FILHO, Oduvaldo Vianna e direção de RENATO, José. (1979). In: *Sete Palcos*. n.º 3, 1998. p. 97.)



(Figura II — Trupe de *commedia dell'arte* encenando *La Fausse Prude*, em Paris (1697). In: HARTNOLL, Phyllis. *The theatre: a concise history*. New York: Thames and Hudson, 1985. p. 151.)



(Figura III – Máscara de teatro grego. Afresco de Pompéia, Museu de Arqueologia, Nápoles. In: Internet: <www.college.be/rem.free.fr>.)

O figurino de determinada montagem teatral está relacionado a fatores, tais como: contexto histórico-cultural em que a montagem está inserida; gênero da peça encenada; concepção do diretor; qualidade expressiva do material; recursos financeiros disponíveis, entre outros. Considerando essas informações e o contexto histórico das encenações relacionadas às figuras ao lado, julgue os itens a seguir.

- I Em uma encenação realista, a indumentária proposta deve observar a veracidade histórica e a adequação do traje à personagem.
- II Os personagens da *commedia dell'arte* apresentavam figurinos bem característicos: Arlecchino aparece sempre com túnica branca e enorme barriga; Pulcinella veste uma malha colante aplicada com losangos; as damas seguiam a moda da época.
- III As máscaras eram parte fundamental da indumentária dos atores na tragédia grega. Além de neutralizar a figura do ator, as máscaras tinham também a função de amplificar a voz.

Assinale a opção correta.

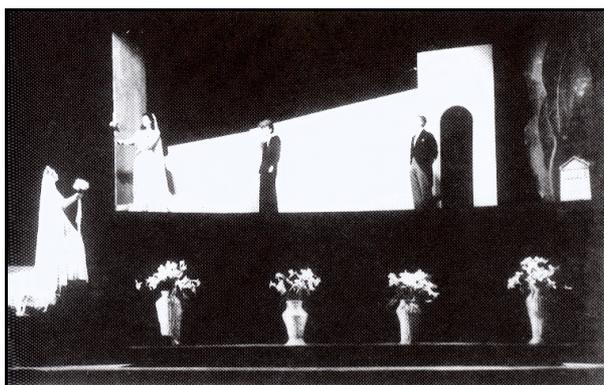
- A Apenas um item está certo.
- B Apenas os itens I e II estão certos.
- C Apenas os itens I e III estão certos.
- D Apenas os itens II e III estão certos.
- E Todos os itens estão certos.

**QUESTÃO 37**

Considere que o diretor de um espetáculo quer estabelecer uma correspondência entre a música e as cenas, tornando mais tensas as cenas trágicas e mais leves as cenas cômicas. Nessa situação, sabendo-se que podem ser diversas as funções da trilha sonora no teatro contemporâneo, qual é a estratégia a ser adotada para a criação da trilha sonora da referida encenação?

- A Contraponto: a trilha comenta ironicamente uma informação contrária ao que ocorre na cena.
- B Substituição: a trilha substitui completamente as palavras, exercendo a função do diálogo.
- C Reconhecimento: a trilha cria um tema recorrente (*leitmotiv*) para cada personagem.
- D Estruturação: a trilha organiza partes fragmentadas e pontua os tempos da encenação.
- E Ilustração: a trilha reforça a criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática.

**QUESTÃO 38 – DISCURSIVA**



(MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*, 1995. p. 405.)

A primeira encenação de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, mostrada acima, estreou na noite de 28/12/1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o elenco semiprofissional do grupo **Os Comediantes**. Dirigida pelo polonês Z. Ziembinski, recém-chegado ao Brasil, essa encenação utilizou cerca de duzentos movimentos de luz que estabeleciam uma variação constante acompanhando as intensidades dramáticas, um procedimento inédito no teatro brasileiro. A cenografia de Tomás Santa Rosa atendeu de forma revolucionária a exigência de três planos dramáticos estabelecidos pela peça. A dramaturgia, a encenação e as inovações visuais levaram alguns historiadores a considerar o espetáculo um divisor de águas na história do Teatro Brasileiro. Outros historiadores, porém, discordam dessa afirmação, pois acreditam que o processo de instauração da modernidade teatral no Brasil foi gradual.

Tendo o texto acima como referência inicial, e considerando que os elementos que compõem uma montagem teatral se dispersam, redija o esboço de um projeto acadêmico de pesquisa que vise recuperar a memória do espetáculo **Vestido de Noiva**. No seu esboço, privilegie, principalmente, os aspectos visuais desse polêmico marco do teatro brasileiro.

(valor: 10 pontos)

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	

**QUESTÃO 39 – DISCURSIVA**

(Cenário – dividido em 3 planos: 1.º plano: alucinação; 2.º plano: memória; 3.º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)

**MICROFONE** — Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.

**VOZ DE ALAÍDE** (microfone) — Clessi... Clessi...

(Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)

(RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. In: *Teatro completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 109.)

Considerando essa rubrica inicial da peça **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, redija um texto descritivo acerca de como você encenaria esse fragmento. No seu texto, justifique suas soluções a partir da peça como um todo e empregue, no mínimo, 4 elementos de encenação.

(valor: 10 pontos)

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	

**QUESTÃO 40 – DISCURSIVA**

Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica.

*Idem, ibidem.*

Redija um texto acerca do procedimento de preparação que poderia ser empregado com as atrizes que fossem interpretar as personagens da rubrica citada. No seu texto, defina brevemente o método de trabalho escolhido e justifique a sua opção.

(valor: 10 pontos)

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	

**QUESTIONÁRIO DE PERCEPÇÃO SOBRE A PROVA**

As questões abaixo visam levantar sua opinião sobre a qualidade e a adequação da prova que você acabou de realizar.

Assinale as alternativas correspondentes à sua opinião, nos espaços próprios do Caderno de Respostas.

Agradecemos sua colaboração.

**QUESTÃO 41**

Qual o grau de dificuldade desta prova na parte de Formação Geral?

- A Muito fácil.
- B Fácil.
- C Médio.
- D Difícil.
- E Muito difícil.

**QUESTÃO 42**

Qual o grau de dificuldade desta prova na parte de Componente Específico?

- A Muito fácil.
- B Fácil.
- C Médio.
- D Difícil.
- E Muito difícil.

**QUESTÃO 43**

Considerando a extensão da prova, em relação ao tempo total, você considera que a prova foi

- A muito longa.
- B longa.
- C adequada.
- D curta.
- E muito curta.

**QUESTÃO 44**

Os enunciados das questões da prova na parte de Formação Geral estavam claros e objetivos?

- A Sim, todos.
- B Sim, a maioria.
- C Apenas cerca da metade.
- D Poucos.
- E Não, nenhum.

**QUESTÃO 45**

Os enunciados das questões da prova na parte de Componente Específico estavam claros e objetivos?

- A Sim, todos.
- B Sim, a maioria.
- C Apenas cerca da metade.
- D Poucos.
- E Não, nenhum.

**QUESTÃO 46**

As informações/instruções fornecidas para a resolução das questões foram suficientes para resolvê-las?

- A Sim, até excessivas.
- B Sim, em todas elas.
- C Sim, na maioria delas.
- D Sim, somente em algumas.
- E Não, em nenhuma delas.

**QUESTÃO 47**

Você se deparou com alguma dificuldade ao responder à prova. Qual?

- A Desconhecimento do conteúdo.
- B Forma diferente de abordagem do conteúdo.
- C Espaço insuficiente para responder às questões.
- D Falta de motivação para fazer a prova.
- E Não tive qualquer tipo de dificuldade para responder à prova.

**QUESTÃO 48**

Considerando apenas as questões objetivas da prova, você percebeu que

- A não estudou ainda a maioria desses conteúdos.
- B estudou alguns desses conteúdos, mas não os aprendeu.
- C estudou a maioria desses conteúdos, mas não os aprendeu.
- D estudou e aprendeu muitos desses conteúdos.
- E estudou e aprendeu todos esses conteúdos.

**QUESTÃO 49**

Qual foi o tempo gasto por você para concluir a prova?

- A Menos de uma hora.
- B Entre uma e duas horas.
- C Entre duas e três horas.
- D Entre três e quatro horas.
- E Quatro horas e não consegui terminar.