PROVA ESCRITA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

PRIMEIRA PARTE – QUESTÕES OBJETIVAS (100 pontos)

LEGISLAÇÃO

QUESTÃO 1

De acordo com o disposto na Constituição Federal de 1988, no que se refere à educação, é correto afirmar que

(A) a educação, dever exclusivo do Estado, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa e o estudo na idade certa.
(B) o ensino será ministrado com base no pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, bem como a coexistência de instituições públicas e privadas de ensino, sem prejuízo de outros princípios.
(C) os Institutos Federais gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.
(D) o estatuto da instituição de ensino disporá sobre as categorias de trabalhadores considerados profissionais da educação básica e sobre a fixação de prazo para a elaboração de seus planos de carreira, no âmbito da União.

QUESTÃO 2

De acordo com o disposto na Lei n. 12.772/2012, é correto afirmar que

(A) o cumprimento do interstício de 18 (dezoito) meses de efetivo exercício em cada nível é um dos requisitos para a progressão na Carreira de Magistério do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico.
(B) o ingresso nos cargos de provimento efetivo de Professor da Carreira de Magistério do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico ocorrerá sempre no Nível IV da Classe C I, mediante aprovação em concurso público.
(C) no regime de dedicação exclusiva, será admitida, observadas as condições da regulamentação própria de cada Instituição Federal de Ensino, a percepção de remuneração de cargos de direção ou funções de confiança.
(D) para os fins do disposto nesta lei, promoção é a passagem do servidor para o nível de vencimento imediatamente superior dentro da mesma classe, e progressão, a passagem do servidor de um nível para outro subsequente.

QUESTÃO 3

No que se refere ao disposto no Estatuto do Servidor Público Federal (Lei n. 8.112/1990), é correto afirmar que

(A) a autoridade que tiver ciência de irregularidade no serviço público é obrigada a instaurar, imediatamente, processo administrativo disciplinar, assegurada ao acusado ampla defesa.
(B) a autoridade instauradora do processo disciplinar poderá, como medida cautelar, afastar o servidor do exercício do cargo, pelo prazo de até 90 (noventa) dias, sem remuneração.
(C) as denúncias sobre irregularidades serão objeto de apuração, desde que contenham a identificação e o endereço do denunciante e sejam formuladas por escrito, confirmada a autenticidade.
(D) o prazo para a conclusão do processo disciplinar não excederá 120 (cento e vinte) dias, contados da data do fato, admitida a sua prorrogação por igual prazo, quando as circunstâncias o exigirem.

QUESTÃO 4

A Lei n. 13.146/2015 institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

No que se refere aos seus dispositivos, é correto afirmar que

(A) para fins de aplicação desta Lei, consideram-se barreiras arquitetônicas aquelas existentes nas vias e nos espaços públicos e privados abertos ao público ou de uso coletivo.
(B) é dever exclusivo do Estado assegurar à pessoa com deficiência, com prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à sexualidade, à paternidade e à maternidade, à alimentação.
(C) a educação constitui direito da pessoa com deficiência, assegurados sistema educacional privado e trabalho ao longo de toda a vida, de forma a alcançar o desenvolvimento de seus talentos e habilidades.
(D) os casos de suspeita de violência praticada contra a pessoa com deficiência serão objeto de notificação compulsória pelos serviços de saúde públicos e privados à autoridade policial e ao Ministério Público.

QUESTÃO 5

Referente ao Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei n. 8.069/1990), foram feitas as seguintes afirmativas:

I. As revistas destinadas ao público infanto-juvenil não poderão conter ilustrações, fotografias ou anúncios de bebidas alcoólicas e tabaco, e deverão respeitar os valores éticos e sociais da família.
II. O acesso ao ensino obrigatório é direito público subjetivo e o seu não oferecimento pelo poder público ou sua oferta irregular importa responsabilidade da autoridade competente.
III. É dever das instituições de ensino, clubes e agremiações recreativas e de estabelecimentos congêneres assegurar medidas de conscientização e prevenção ao uso ou dependência de drogas ilícitas.
IV. As instituições de ensino deverão atuar de forma articulada na execução de ações destinadas a coibir o uso de castigo físico ou de tratamento cruel e difundir formas não violentas de educação de crianças e de adolescentes.

Estão corretas

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

CONHECIMENTOS ESPECÍFICOS

QUESTÃO 6

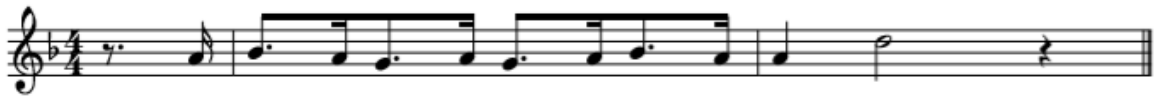
A melodia do Hino Nacional Brasileiro é de autoria do músico Francisco Manuel da Silva e foi composta ainda no século XIX. Os versos, entretanto, foram escritos na primeira década do século XX e oficializados em 6 de setembro de 1922, véspera da data em que se comemorou o primeiro centenário da Independência do Brasil.

Os versos a seguir pertencem a uma das estrofes da primeira parte do Hino:

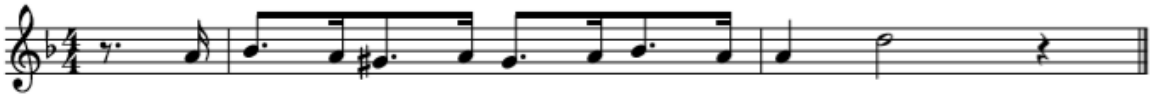
Gigante pela própria natureza
És belo, és forte, impávido colosso

Assinale a alternativa que apresenta a partitura correta do verso que completa a estrofe acima.

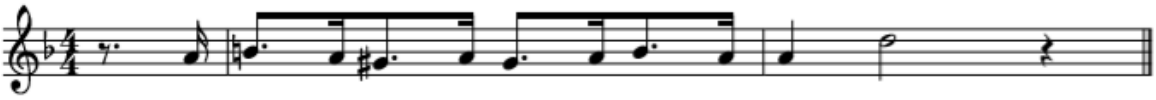
(A)



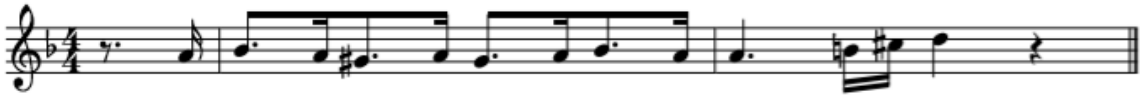
(B)



(C)



(D)



QUESTÃO 7

A publicação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) n. 9.394, em 1996, introduziu relevantes conceitos no cenário educacional brasileiro, reconhecendo a importância da educação escolar nas diversas etapas que a compõem e estabelecendo princípios e ideias de organização do ensino. Desde então, essa lei vem sofrendo alterações em muitos dos artigos que a integram. O art. 26, que define as características do currículo a ser desenvolvido nos diversos níveis da educação básica, é um exemplo dessa prática.

As mudanças proporcionadas pela Lei n. 13.278, de 2 de maio de 2016, no parágrafo 6º desse artigo,

(A) limitaram a música à prática integrada do ensino da arte.
(B) restringiram a prática musical a projetos artísticos integradores.
(C) eliminaram a música do currículo escolar ao não considerá-la de conteúdo obrigatório.
(D) consideraram a música como uma das linguagens artísticas que integram o ensino da arte.

QUESTÃO 8

Os versos a seguir são de autoria de Batman Griot, pseudônimo de Irton Mário, percussionista e educador do Recife (PE) e idealizador do projeto Som da Pele, no qual pessoas com deficiência auditiva integram um grupo de percussão chamado Batuqueiros do Silêncio.

Um surdo tocando surdo
Parece um absurdo
Mas quando um surdo toca o surdo
Ele chama mais um surdo
Que convida outro surdo
Pra fazer um batuque surdo

Quem foi que disse
Que a música é só para ouvir
A música basta sentir
Pra ser feliz e dançar
E pra dançar
Basta sentir a emoção
A música vem do coração
E faz a vida melhorar

BATMAN GRIOT, **Batuque de surdos**.
Disponível em: http://adriartessempre.blogspot.com. Acesso em: 23 set. 2019.

A inclusão de estudantes com deficiência em estabelecimentos de ensino e em outros espaços sociais é uma demanda urgente, cujas ações são reguladas pela Lei n. 13.146/2015. De acordo com essa legislação, no que se refere ao ensino de música, a escola deve

(A) adotar medidas unicamente coletivas que maximizem o desenvolvimento acadêmico dos estudantes com deficiência, favorecendo o acesso, a participação e a aprendizagem, como acontece em atividades de prática de conjunto semelhantes à do grupo de percussão Batuqueiros do Silêncio.
(B) oferecer a educação bilíngue, tendo português como primeira língua – pela sua adoção como a preferencial para a escrita – e Libras como segunda língua, em escolas e classes inclusivas, adaptando a linguagem musical para Libras.
(C) disponibilizar recursos de acessibilidade e de tecnologia assistiva, como o software Musibraille, para estudantes com deficiência visual, e o método MusiLibras, para estudantes com deficiência auditiva, de forma a ampliar habilidades funcionais desses estudantes, promovendo sua autonomia e participação.
(D) promover o acompanhamento de estudantes com necessidades específicas por um profissional de apoio escolar, que deverá ter formação musical e desempenhar todas as atividades escolares que se fizerem necessárias.

QUESTÃO 9

A Resolução n. 2, de 10 de maio de 2016, da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação, tem por objetivo orientar escolas, instituições de ensino e órgãos governamentais para a operacionalização do ensino de música nas diversas etapas e modalidades da educação básica, estabelecendo as respectivas competências conforme o âmbito de atuação. Anualmente, por meio de convênio estabelecido com instituições de ensino superior que possuem cursos de licenciatura em educação musical na cidade do Rio de Janeiro, o Colégio Pedro II recebe licenciandos para realização de estágio supervisionado obrigatório.

Esse convênio fortalece a competência institucional contida no documento citado, ao permitir a

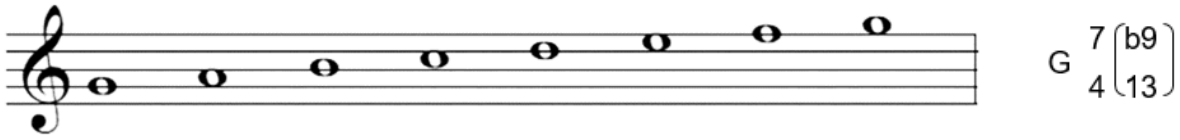
(A) ampliação dos processos educativos na área da música, por meio de parcerias entre instituições formadoras e escolas de educação básica.
(B) promoção da formação continuada de docentes do ensino superior de instituições formadoras em escolas de educação básica.
(C) interferência das instituições formadoras de futuros docentes no currículo das escolas de educação básica.
(D) inclusão da prática musical no Projeto Político Pedagógico de escolas de educação básica.

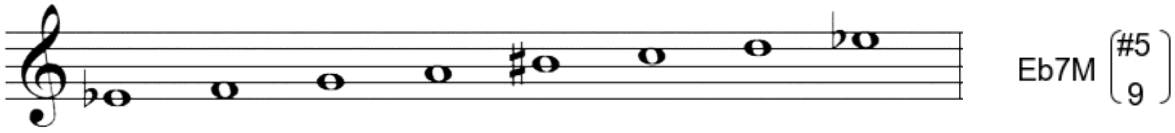
QUESTÃO 10

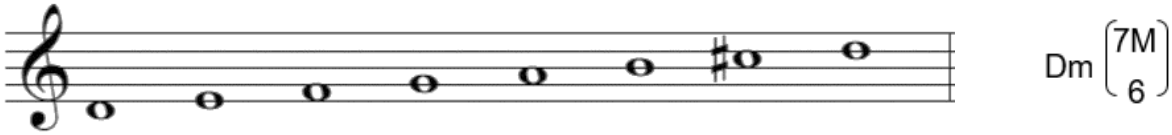
Guest, no livro *Harmonia: método prático* (2006, p. 86), propõe que

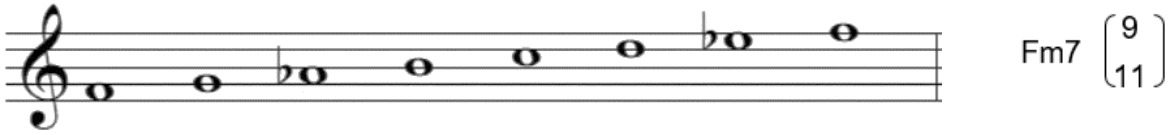
> o acorde (e seu símbolo, a cifra) não só reúne as notas que o caracterizam, chamadas *notas de acorde* (n.a.), mas outras notas que também o enriquecem, chamadas *notas de tensão* (T), embora a cifragem não indique necessariamente essas notas. As n.a. e as de T, reunidas, formam uma escala de sete notas (às vezes seis ou oito), chamada *escala de acorde*.

A alternativa que apresenta a escala correspondente ao acorde cifrado, considerando o conceito citado, é:

(A) 

(B) 

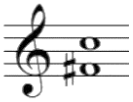
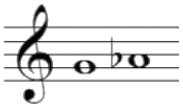
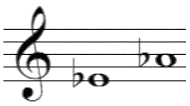
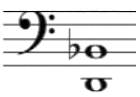
(C) 

(D) 

QUESTÃO 11

Intervalos sonoros são elementos básicos na construção e delimitação do campo harmônico de escalas e de acordes. Conhecê-los e classificá-los corretamente é, portanto, fundamental para a prática musical.

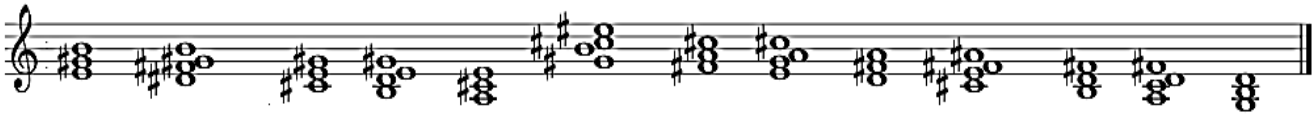
Assinale a alternativa que corresponde à classificação correta dos intervalos apresentados.

	Intervalo	**Análise**
(A)		Intervalo harmônico de quinta aumentada, simples e disjunto. As notas do intervalo correspondem aos IV e VII graus da escala de Sol Maior.
(B)		Intervalo melódico ascendente de segunda menor, simples e conjunto. As notas do intervalo correspondem aos II e III graus da escala de Fá menor melódica.
(C)		Intervalo melódico ascendente de quarta justa, simples e conjunto. As notas do intervalo correspondem aos III e VI graus da escala de Dó menor harmônica.
(D)		Intervalo harmônico de sexta menor, simples e disjunto. As notas do intervalo correspondem aos III e VI graus da escala de Ré menor melódica.

QUESTÃO 12

Marcha ou progressão harmônica é a "reprodução dum grupo de dois ou mais acordes, a vários intervalos, nos mesmos estados e posições" (SILVA, 1982, p. 54). O elemento que inicia a marcha chama-se modelo. As reproduções subsequentes devem obedecer à estrutura do modelo e podem ser organizadas seguindo a ordem direta dos graus, a partir do modelo, ou por meio de intervalos.

Observe:

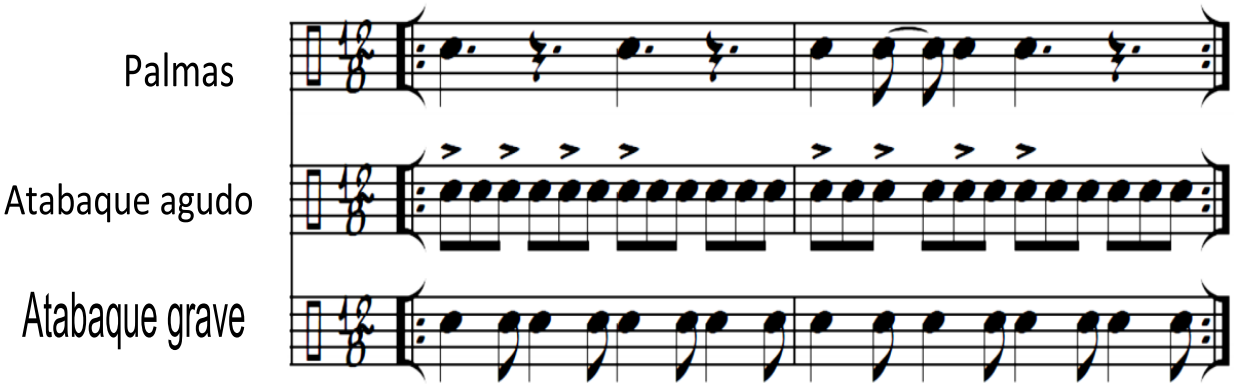


Nessa marcha harmônica modulante,

(A) o modelo é formado por acordes nas funções I – IIm7(b5) – V7 – I7.
(B) as reproduções são geradas por intervalo de quarta justa ascendente.
(C) há três reproduções do modelo formado por acordes na função I – V7/5ª/VI – VIm – V7/5ª/IV.
(D) as duas reproduções são geradas por graus conjuntos a partir do modelo.

QUESTÃO 13

Em qualquer canto do território brasileiro, ouve-se o canto de um brasileiro, no batuque de um pandeiro, na cidade, num terreiro... Nesta vasta extensão territorial/cultural encontramos um solo fértil de gêneros musicais significativos, que contam e cantam a história desta nação (LOUREIRO; TATIT, 2016).



STEPHESON, 2018 (Disponível em: https://www.educamusicacp2.com.br. Acesso em: 21 set. 2019).

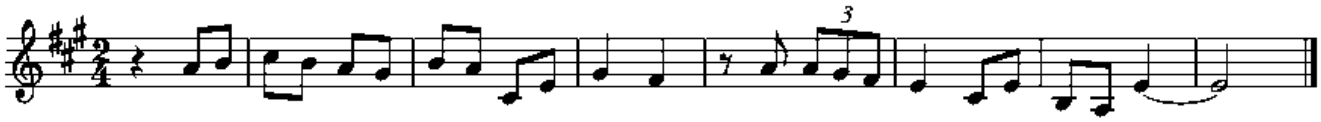
O agrupamento rítmico disposto acima corresponde ao acompanhamento de uma manifestação cultural afro-brasileira

(A) proveniente de ritos e danças de umbigada. É realizada em roda, com a participação de homens e mulheres, que vão ao centro mostrando suas habilidades em um grande desafio de passos, acompanhados e animados pelas batidas das palmas dos demais participantes.
(B) marcada por um cortejo no qual se usa uma boneca gigante, chamada de calunga, que representa a divindade dos orixás. O acompanhamento instrumental é resultado da polirritmia estabelecida entre os diversos instrumentos de percussão utilizados.
(C) que envolve um conjunto de práticas, sociabilidades, esteticidades e performances, permeado por criações musicais e coreográficas. Nessa manifestação, a dança é motivada pelo baque dos tambores, e o cavalheiro e a dama – os dançantes – giram, sem contato físico direto.
(D) com elementos materiais que acredita-se serem centralizadoras de poderes e forças sobrenaturais. A dança é saltitante e agitada, marcada pela ginga do corpo e pelo cruzamento de pernas e pés, sendo o acompanhamento realizado com instrumentos de percussão e violas.

QUESTÃO 14

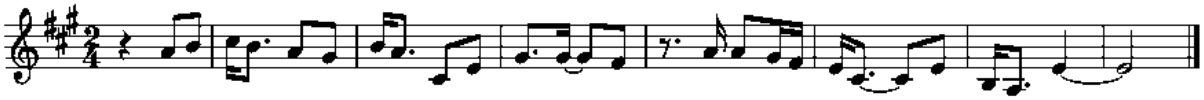
Ian Guest (1996, p. 86), ao desenvolver seu método de arranjo, propõe que a melodia também seja pensada em relação à divisão rítmica, adaptando-a ao ritmo que a acompanha. Dessa forma, a melodia é submetida a uma modificação, não se tratando de variação ou improvisação melódica, "pois a ativação melódica respeita a composição original, conservando a altura e a quantidade de suas notas, apenas deslocando-a ritmicamente".

Observe a melodia a seguir:

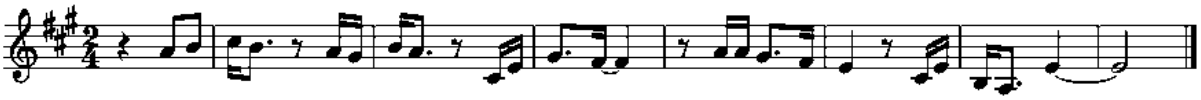


Ao escrever um arranjo para o coral da escola, um professor realiza a ativação rítmica proposta por Guest para a melodia citada, adaptando-a para uma pulsação swingada, com acompanhamento jazzístico. A melodia reescrita nessa perspectiva é

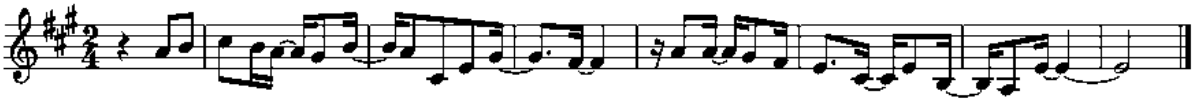
(A)



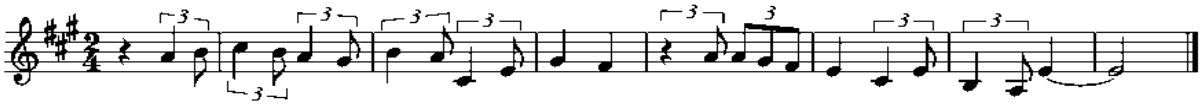
(B)



(C)

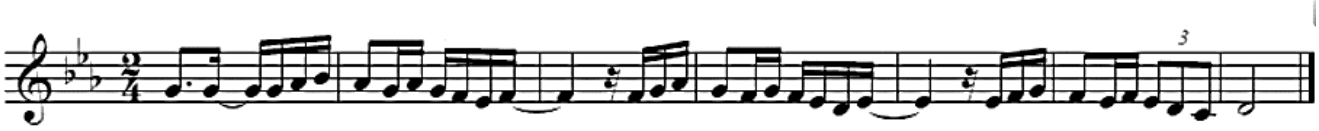


(D)



QUESTÃO 15

A partitura a seguir é trecho de uma canção que se tornou um clássico da música popular brasileira:



A música em questão é um

(A) samba-canção, de autoria de Dolores Duran, gravada por cantores nacionais e internacionais, e sua música de maior sucesso.

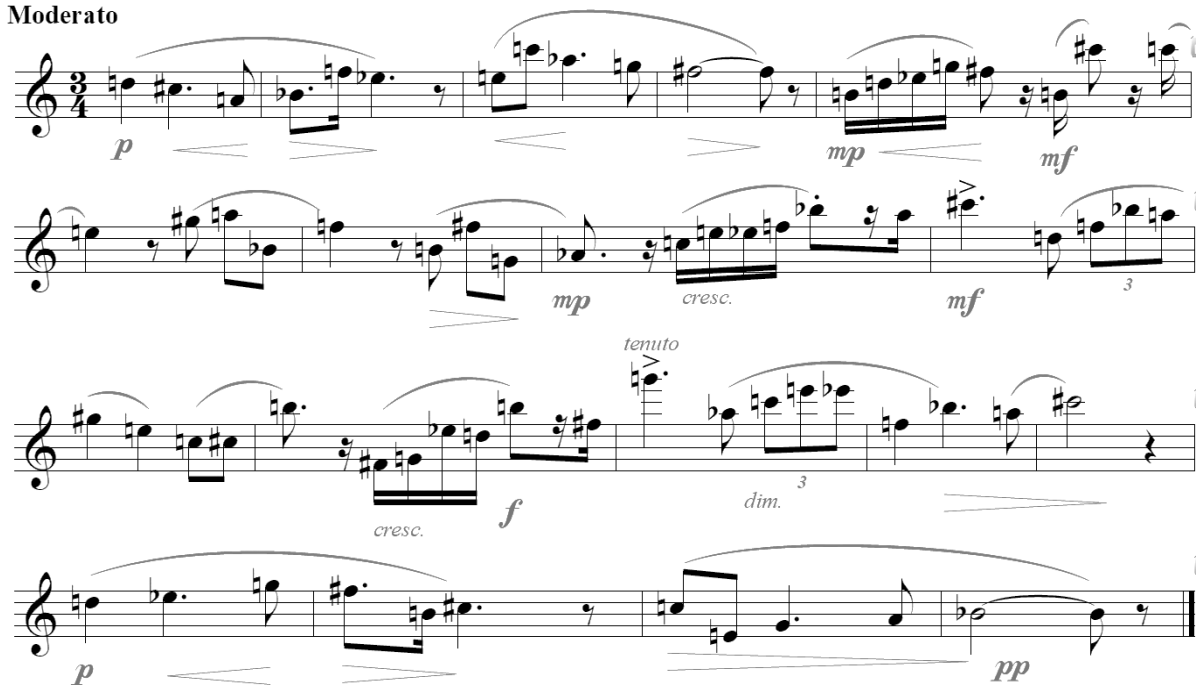
(B) samba-funk, de autoria de Don Salvador, que desenvolveu o conceito de fusão rítmica do samba com o funk, nos idos dos anos de 1970.

(C) samba de bossa nova, cujo autor é Tom Jobim, que se utilizou de harmonias de influência do jazz, com gravações também em língua inglesa.

(D) samba-exaltação, de autoria de Ary Barroso, cuja letra tem caráter patriótico e que se utiliza de acompanhamento sinfônico.

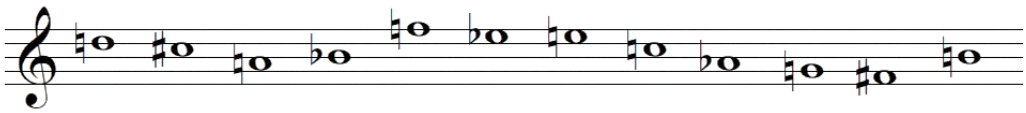
QUESTÃO 16

A peça a seguir foi composta para instrumento solo, a partir da série originalmente utilizada pelo compositor Arnold Schoenberg, em 1937, no Quarteto de cordas Op. 37 n. 4.



In:
BENNETT, 1996, p. 227.

Apresenta-se, a seguir, a série original que foi utilizada na composição acima.



A ordem correta em que as formas das séries foram utilizadas na composição é:

(A) Original; invertida; invertida; retrógrada; retrógrada invertida; retrógrada.
(B) Original; invertida; retrógrada; retrógrada invertida; invertida; retrógrada.
(C) Original; invertida; retrógrada; retrógrada invertida; retrógrada; invertida.
(D) Original; invertida; retrógrada; original; invertida; retrógrada invertida.

QUESTÃO 17

Uma das grandes revoluções promovidas pela prática musical do século XX foi aquela relacionada à própria definição de música. Schafer (2001, p. 20), por exemplo, diz que “definir a música meramente como sons teria sido impensável alguns anos atrás [...]. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos”.

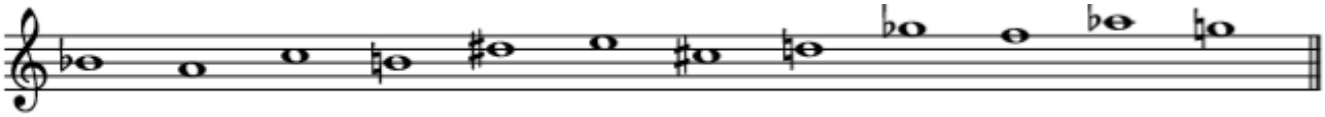
As pesquisas empreendidas pelos músicos ao longo do século XX provocaram, de fato, uma verdadeira revolução, tanto na maneira de ouvir música quanto na forma de compor, ao

(A) questionar a importância e a prerrogativa das relações harmônicas do sistema tonal para a composição musical, retomando o modalismo da música medieval.
(B) permitir a introdução de procedimentos que possibilitavam a presença da aleatoriedade e a utilização de sons externos à própria composição musical.
(C) determinar a substituição de instrumentos acústicos por aparelhos relacionados à tecnologia industrial e elétrica na produção de sons musicais.
(D) ampliar o conceito de música, que passou a admitir todo e qualquer som como musical, desde que emitido por instrumentos musicais.

QUESTÃO 18

> O princípio do serialismo é simples. As doze notas da escala cromática são dispostas em uma ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda a obra. A série é assim uma espécie de tema oculto: não precisa ser apresentada como tema [...] mas é um reservatório de ideias e uma referência básica (GRIFFITHS, 1998, p. 81).

O Quarteto de Cordas Op. 28, do músico Anton Webern (1883-1945), foi a última obra de música de câmara do compositor austríaco, que, nela, aplicou o princípio do serialismo. A série utilizada por Webern nessa peça, na forma original, e transcrita a seguir, emprega notas que, representadas em letras, conforme a nomenclatura alemã, formam o nome BACH.



Essa série é estruturada em três tetracordes,

(A) o primeiro dos quais apresenta a sequência de notas que formam o motivo BACH. No segundo tetracorde, foi aplicada a inversão intervalar do primeiro. O terceiro, por sua vez, repete a ordem original da sequência intervalar do primeiro tetracorde.
(B) que guardam, todos eles, a mesma sequência intervalar. O primeiro e o terceiro tetracordes apresentam a sequência de notas do motivo BACH. As notas utilizadas no segundo tetracorde, cujos intervalos estão invertidos em relação aos dos demais, não formam o nome BACH.
(C) que relacionam-se entre si sem alterações significativas, dado que a distância entre a última nota de um tetracorde e a primeira nota do subsequente é sempre de uma 3ª Maior. Entretanto, pode-se atribuir maior importância ao primeiro tetracorde, por apresentar a sequência de notas que, de forma retrógrada, integram o motivo BACH.
(D) os quais, independentemente da ordem em que são executados, fazem soar as notas do motivo BACH. Isso se dá porque os tetracordes se utilizam de uma mesma sequência e ordem de intervalos e a distância entre a primeira nota do primeiro tetracorde e a primeira nota do terceiro é de uma 6ª menor.

QUESTÃO 19

Nos últimos decênios do século XIX, surgiu uma nova corrente estética, que ganhou rapidamente o agrado do grande público europeu: o nacionalismo musical, isto é, a música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. No Brasil, essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte da sociedade ainda vinculada aos gostos tradicionais europeus. O movimento da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, teve como efeito preponderante o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna e avançada (MARIZ, 2012).

A categorização em gerações do nacionalismo musical da primeira metade do século XX no Brasil, descrita pelo musicólogo Vasco Mariz, em *História da Música no Brasil* (2012), e utilizada também por outros autores, situa compositores que tiveram papel de destaque nesse processo.

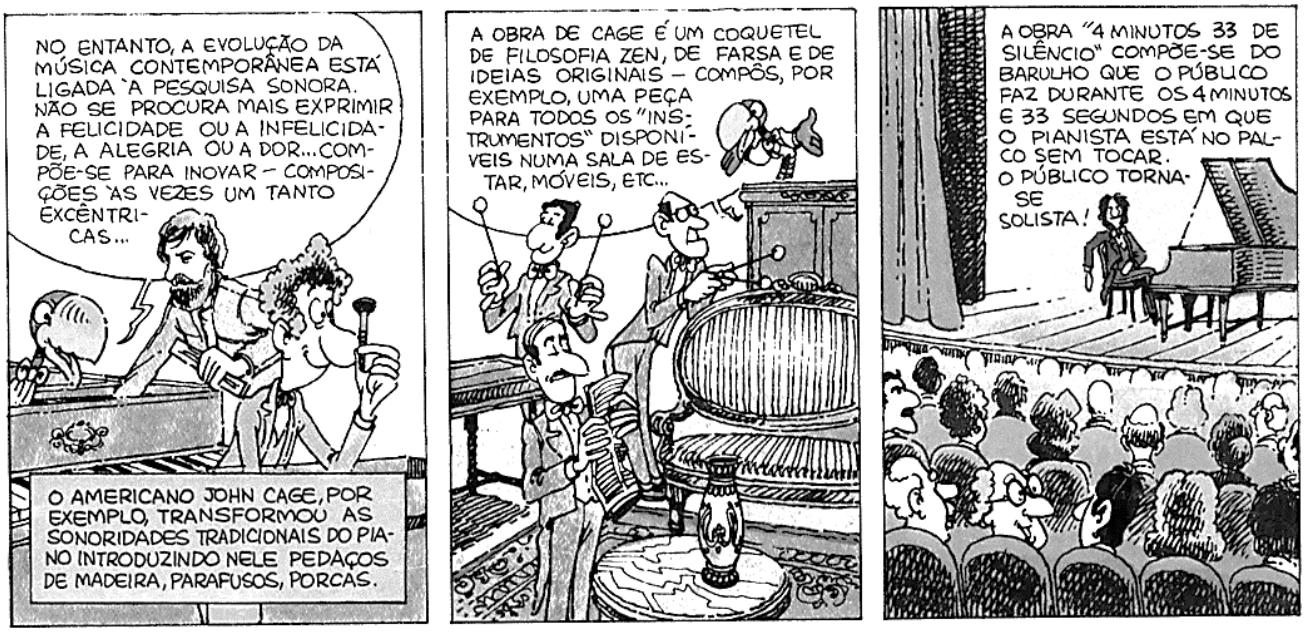
Segundo esse autor, os compositores

(A) Oscar Lorenzo Fernández, Ernesto Nazareth e Souza Lima são da segunda geração do nacionalismo musical brasileiro.
(B) Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade e Osvaldo Lacerda foram da primeira geração do nacionalismo musical brasileiro.
(C) José Siqueira, Radamés Gnattali e Vieira Brandão foram da terceira geração do nacionalismo musical brasileiro.
(D) Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Frutuoso Viana foram precursores do nacionalismo musical brasileiro.

QUESTÃO 20

A introdução de novos elementos sonoros [...] é consequência do espírito de pesquisa aplicado ao timbre. O colorido, romântico, primeira grande valorização individualizadora do timbre, é continuado pelo impressionismo debussista, com a divisão da cor sonora que os modernos mais recentes levam ao extremo. O timbre passa a ser o elemento preponderante em várias construções musicais, e a sua realização implica num conceito totalmente diverso da orquestração e de instrumentação, pela independência da função exclusivamente colorística dos instrumentos, o que leva, por outro lado, ao aproveitamento da larga contribuição da física, principalmente da eletricidade, na construção dos novos instrumentos como novos timbres (ALALEONA, 1984, p. 144).

Observe a tirinha:



DEYRIES, 2010, p. 135.

Algumas possibilidades de exploração sonora que se deram na música de concerto nas primeiras décadas do século XX podem ser identificadas nos quadrinhos e relacionam-se

(A) ao “piano preparado”, criado em 1938 pelo compositor John Cage, como se verifica no primeiro quadrinho; ao uso de instrumentos de percussão, como apresentado no segundo quadrinho, que retrata a série *Imaginary Landscape*; e à execução da obra *4’33”*, datada de 1952, como se vê no terceiro quadrinho.

(B) à pesquisa de novos timbres por diferentes compositores, a partir de instrumentos musicais acústicos, como se verifica nos três quadrinhos, em que se apresenta, nessa ordem, o “piano preparado”, de John Cage; a série *Imaginary Landscape*; e a paisagem sonora teatral de Pierre Schaeffer, com a obra *4’33”*.

(C) ao “piano preparado”, criado em 1938 pelo compositor John Cage, como se vê no primeiro quadrinho; à utilização de móveis como instrumentos acústicos, na obra *Living Room Music*, como no segundo quadrinho; e ao uso de sons do ambiente teatral, como no terceiro quadrinho, segundo ideia de Pierre Schaeffer, com a peça *4’33”*.

(D) ao “piano preparado”, criado em 1938 pelo compositor John Cage, como se observa no primeiro quadrinho; ao emprego de objetos domésticos para produção sonora, como na obra *Living Room Music*, de 1940, também de John Cage, disposta no segundo quadrinho; e à utilização de sons ambientais na peça *4’33”,* de 1952, desse mesmo compositor.

QUESTÃO 21

O orgulho (importado) de ser negro no Brasil: Black Rio

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade. A essa população que não tem samba e feijoada entre as suas manifestações cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba e feijoada como qualquer estrangeiro gosta. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, onde fica o clube Coleginho, considerado um dos primeiros templos do soul, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna. Cujos pontos de encontro e de decisão são as calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Calçadão, em Caxias; em Vilar dos Teles ou na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de *blacks* ou de *browns*; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbyrds; cuja bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como *brother* e *white*; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruff Thomas; cujo lema é *I am somebody*; cujo modelo é o negro americano, embora sobre a cópia já se criem originalidades.

FRIAS, L. **Jornal do Brasil**, 17 jul. 1976 (fragmento).

Esse texto é parte de uma reportagem publicada em 17 de julho de 1976 no Caderno B do *Jornal do Brasil* e que ocupou mais de três páginas inteiras daquele periódico. Ela foi um marco para a *black music* no Brasil, vinculando o nome Black Rio ao movimento carioca que, em 2018, foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

Sobre o movimento Black Rio, é correto afirmar que

(A) ele chegou ao Brasil no início dos anos 1960, marcando a produção musical de artistas como Tim Maia, Tony Tornado, Gerson King Combo, Carlos Dafé, o Grupo Abolição, de Dom Salvador, e a Banda Black Rio, do saxofonista Oberdan Magalhães, que vai dar o nome ao movimento.
(B) com ele, surgia e espalhava-se pelos subúrbios cariocas um tipo de baile que muito agradava a juventude pobre da cidade, composta na maioria por negros e mestiços. Figura emblemática foi Dom Filó, que, a pedido da diretoria do Clube Renascença, criou um baile que animava o lazer dominical de seus sócios.
(C) os organizadores e animadores dos bailes que marcaram esse movimento nos anos 1970 eram conhecidos como MCs e DJs, sendo o mais famoso deles o DJ Malboro, artista que iniciou o processo de abrasileiramento do gênero, levando-o posteriormente para o exterior.
(D) a chegada do rap, tipo de composição em que a letra é declamada sobre forte base rítmica, e do break, produtos do hip-hop norte-americano, que incluía também o grafitti como forma de manifestação artística, enfraqueceu esse movimento e ofuscou os bailes suburbanos do Rio de Janeiro.

QUESTÃO 22

A tirinha a seguir expõe uma situação com que adultos se deparam no convívio com crianças pequenas, e pode ser relacionada às condutas da produção sonora infantil, nos termos formulados pelo compositor e pesquisador francês François Delalande (1941), que estabeleceu três categorias para o processo de aquisição da linguagem musical.

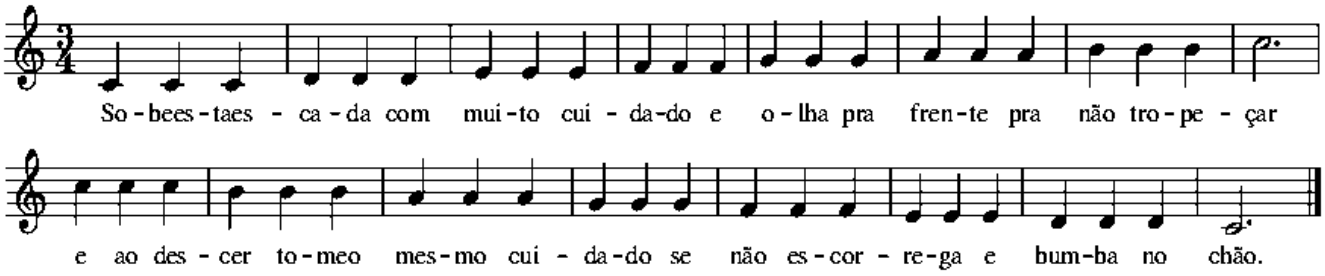
WATTERSON, B. Disponível em: http://educacaoinfantilummundoadescobrir.blogspot.com. Acesso em: 9 set. 2019.

Considerando o processo de desenvolvimento da expressão infantil e que cada criança percorre um caminho único na construção do conhecimento musical, é fundamental que o professor de música, na educação infantil,

(A) enriqueça as experiências e os conhecimentos das crianças, visando ao desenvolvimento musical e integral dos estudantes.
(B) abdique de intervenções pedagógicas durante as explorações sonoras, possibilitando a formação crítica e criativa das crianças.
(C) proponha práticas sonoras corporais e instrumentais, desenvolvendo prioritariamente a percepção do pulso interno.
(D) realize atividades de som, corpo e movimento, tendo como finalidade educativa a formação de possíveis músicos.

QUESTÃO 23

O brasileiro Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) dedicou-se ao universo da iniciação musical e elaborou um método de musicalização. Exercícios propostos por Sá Pereira preveem a utilização de uma escada em tamanho real, com degraus maiores e menores, de acordo com a ordem de tons e semitons em uma escala. Ao subir o degrau correspondente a cada nota, o estudante deve também entoá-la, repetindo esse procedimento com todas as demais notas da escada. Em seguida, ele propunha cantar as notas, acompanhadas por movimentos das mãos, para cima ou para baixo, conforme o movimento dos sons, e, ao mesmo tempo, entoar a canção a seguir. Para ele, práticas como essa eram fundamentais para a aprendizagem da música.



In: PAZ, 2013, p. 50.

A atividade descrita demonstra a preocupação de Sá Pereira com a

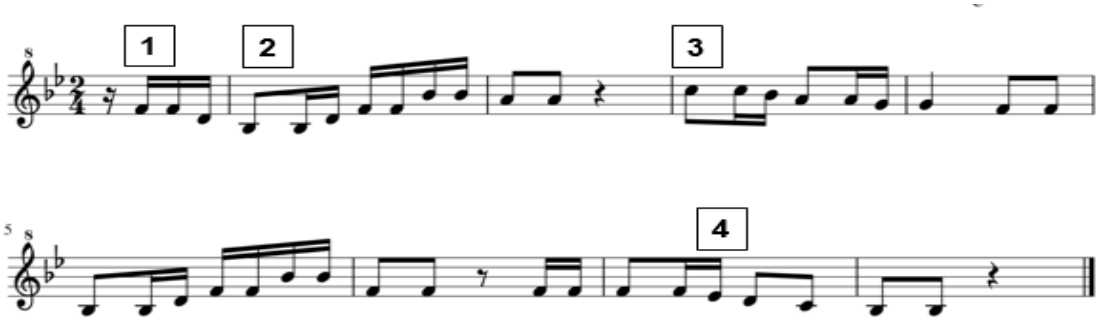
(A) formação pedagógica do professor de iniciação musical, preparado com sólidos conhecimentos de psicologia.
(B) relação entre a notação musical e a letra da canção a ser entoada durante o exercício, redigida especialmente para essa finalidade.
(C) memorização automática e mecânica dos intervalos sonoros, proporcionada pelas sensações locomotoras e auditivas da repetição dos exercícios.
(D) vivência musical que deve anteceder o aprendizado teórico-musical, materializada nas sensações locomotoras, visuais e auditivas dos exercícios.

QUESTÃO 24

Um professor utilizou a canção *Tangolomango* para praticar figuras de ritmo – colcheias e semicolcheias – na flauta doce. O instrumento escolhido para isso foi a flauta doce soprano/sistema germânico, que todos os estudantes possuíam. O professor deparou-se com uma situação que não havia previsto, referente à relação entre a extensão do instrumento escolhido e a partitura de que dispunha, como se lê a seguir.

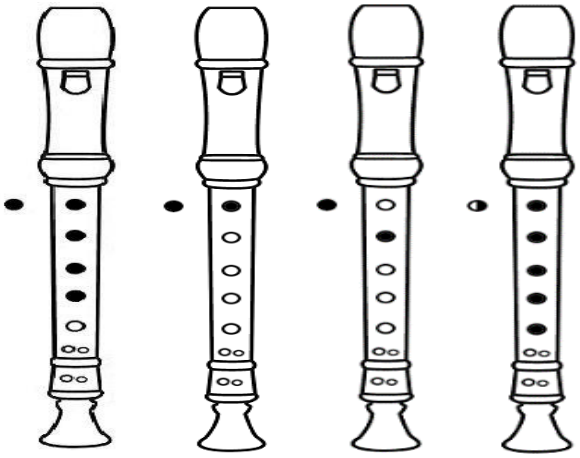
Tangolomango

Praia de Manguinhos - ES

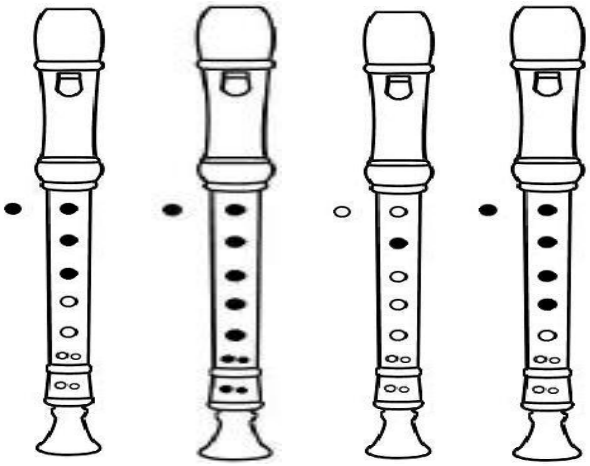


Considerando a transposição dessa canção para o tom de Dó Maior, a sequência de posições da flauta doce soprano/sistema germânico que corresponde às notas numeradas na canção, na ordem em que são apresentadas, é

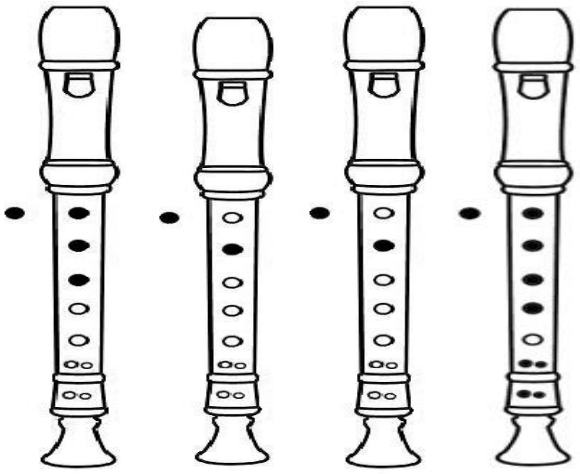
(A)



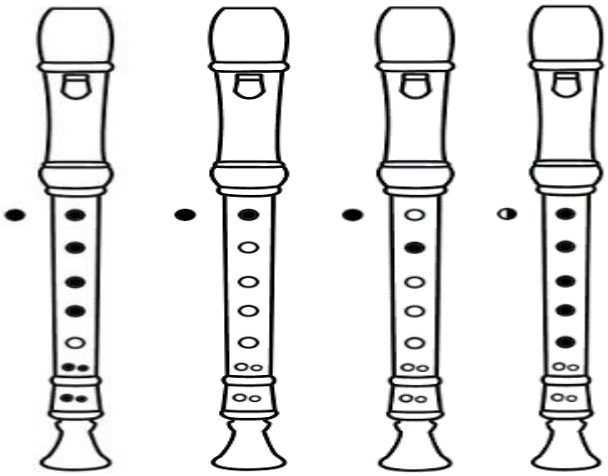
(B)



(C)



(D)



QUESTÃO 25

> Conhecer e saber [...] é experimentar, sentir, vivenciar. Não há separação estanque entre vivido e concebido, saber é fazer e fazer é saber (LUZ, 1995, p. 574).

Com base na ideia expressa acima, um professor elaborou uma proposta de atividade pedagógica para estudantes do 5º ano do ensino fundamental que articulasse as dimensões da oralidade, da musicalidade, da corporeidade e da ludicidade em interação com elementos da cultura afro-brasileira.

Ele propôs corretamente que os estudantes

(A) elaborassem uma lista de todos os instrumentos musicais ouvidos em diferentes manifestações culturais afro-brasileiras, como o tambor de crioula, o maracatu, o samba de roda e o jongo, e que, divididos em grupos, confeccionassem cartazes com informações sobre os diferentes instrumentos listados.

(B) descrevessem, por escrito, em um parágrafo, as características da música de uma roda de jongo, apresentada em vídeo, apontando os instrumentos musicais usados, a dança e as características das roupas do grupo, e representando graficamente essa manifestação com um desenho.

(C) debatessem a temática do poema “Tem gente com fome”, de Solano Trindade, e que, divididos em grupos, transformassem o poema em uma composição musical, usando o rap, o funk, o samba ou outro gênero de preferência dos estudantes.

(D) dançassem livremente ao som de músicas das manifestações culturais afro-brasileiras do tambor de crioula, maracatu, congada e jongo e que, depois, divididos em quatro grupos, fizessem uma pesquisa em vídeos da internet, em busca dos principais passos dessas danças, e montassem uma coreografia fundamentada na pesquisa realizada, apresentando-a posteriormente à turma.

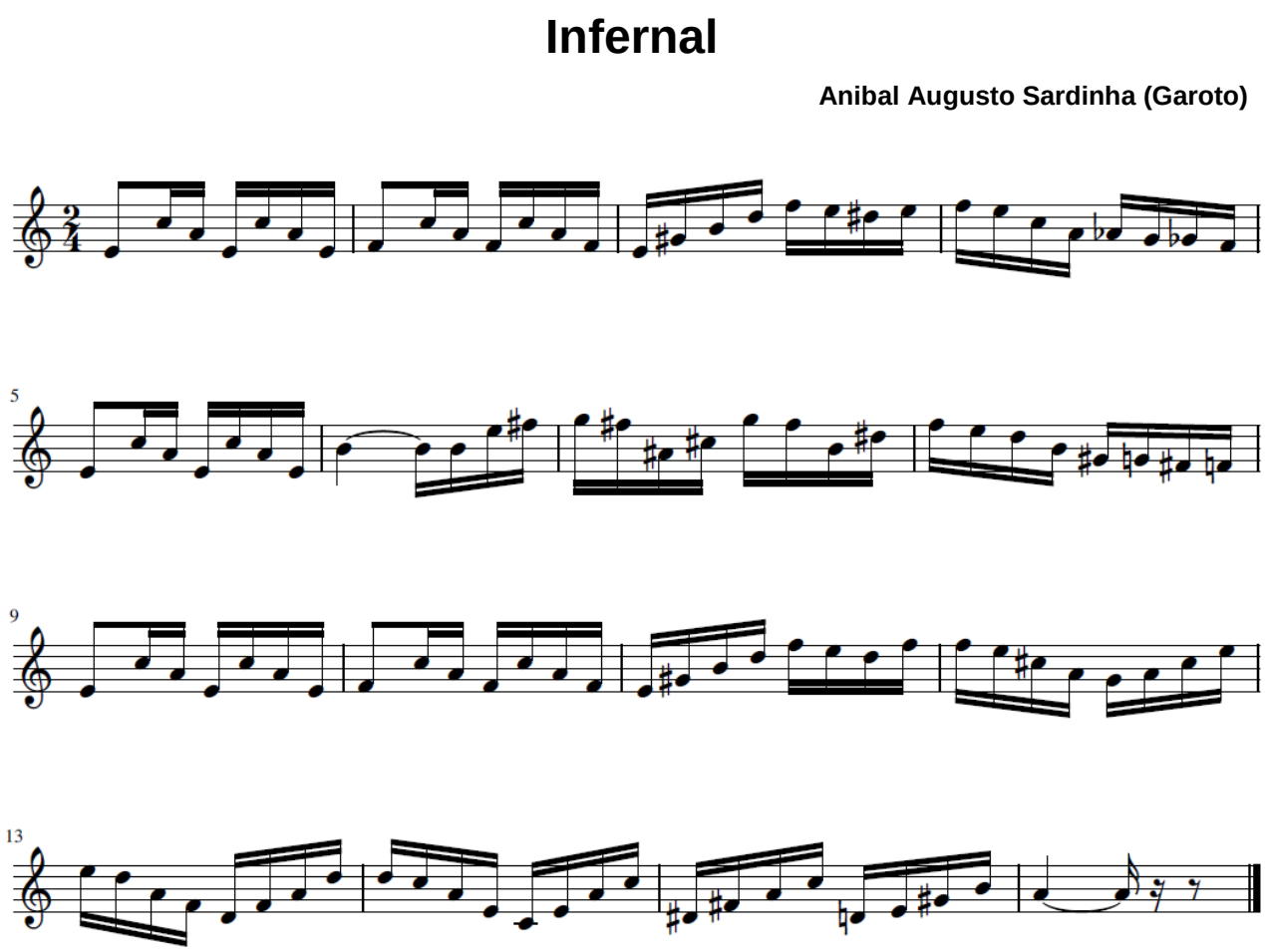
PROVA ESCRITA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

SEGUNDA PARTE – QUESTÕES DISCURSIVAS (100 pontos)

QUESTÃO 1

Valor total da questão: 25 pontos
Item a: 10 pontos
Item b: 15 pontos

A melodia a seguir é do choro *Infernal*, de autoria de Annibal Augusto Sardinha, de codinome Garoto.



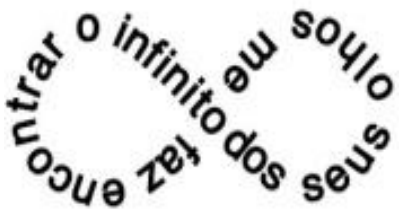
a) Faça a análise harmônica dessa canção e escreva, na própria partitura, a cifra correspondente aos acordes utilizados, conforme a função.

b) A respeito desse gênero musical, escreva entre 15 e 25 linhas sobre
- o contexto histórico-social de origem; e
- as características estilísticas, considerando elementos formais, rítmicos e melódicos.

QUESTÃO 2

Valor total da questão: 20 pontos

O texto transcrito a seguir, intitulado *O infinito dos seus olhos*, é de autoria do poeta Décio Pignatari (1927-2012) e reúne algumas das principais características da poesia concreta: a concisão; a disposição não linear dos vocábulos; a utilização de elementos visuais; e a valorização do espaço gráfico como agente estruturador do poema.



Disponível em: https://letras2016unip.wordpress.com. Acesso em: 14 set. 2019.

Crie uma música a duas vozes, em forma binária, de oito a dezesseis compassos, a partir desse poema. A melodia principal deverá ser executada pelo contralto. A segunda melodia, com características de contracanto e elementos contrastantes em relação à melodia principal, incluindo necessariamente diálogo e movimentos paralelos, será entoada pelo soprano.

Por fim, escreva um ostinato rítmico, explorando duas sonoridades diferentes, para acompanhar as melodias.

QUESTÃO 3

Valor total da questão: 30 pontos

As tecnologias digitais da informação e comunicação (TDIC) oferecem inúmeras possibilidades e recursos que podem beneficiar a aprendizagem musical. Os músicos, na atualidade, também estão, de modo geral, bastante envolvidos com as tecnologias, que já fazem parte de sua rotina de trabalho. Os processos de produção, de criação e de execução musical estão atrelados à tecnologia digital de modo irreversível. Dessa forma, entender dessa tecnologia é um requisito fundamental e requer concepções pedagógicas para promover o aprendizado musical.

A versatilidade das tecnologias digitais as torna adaptáveis a qualquer perspectiva de ensino e aprendizagem. Assim, os professores têm um papel fundamental na hora de determinar o que é possível realizar com as TDIC em sala de aula.

Considerando o exposto acima, produza um plano de aula para trabalhar o conceito de forma musical com estudantes do 9º ano do ensino fundamental ou da 1ª série do ensino médio. Utilize recursos tecnológicos digitais como facilitadores do processo de aprendizagem, de modo que o estudante realize atividades práticas na construção do seu conhecimento, tendo, como produto final, uma composição. A aula terá duração de 1 h 20 min.

O plano de aula, com 15 a 25 linhas, deve conter obrigatoriamente:

1- Conteúdo e definição;
2- Objetivo;
3- Faixa de escolaridade;
4- Recursos utilizados;
5- Desenvolvimento da aula;
6- Avaliação.

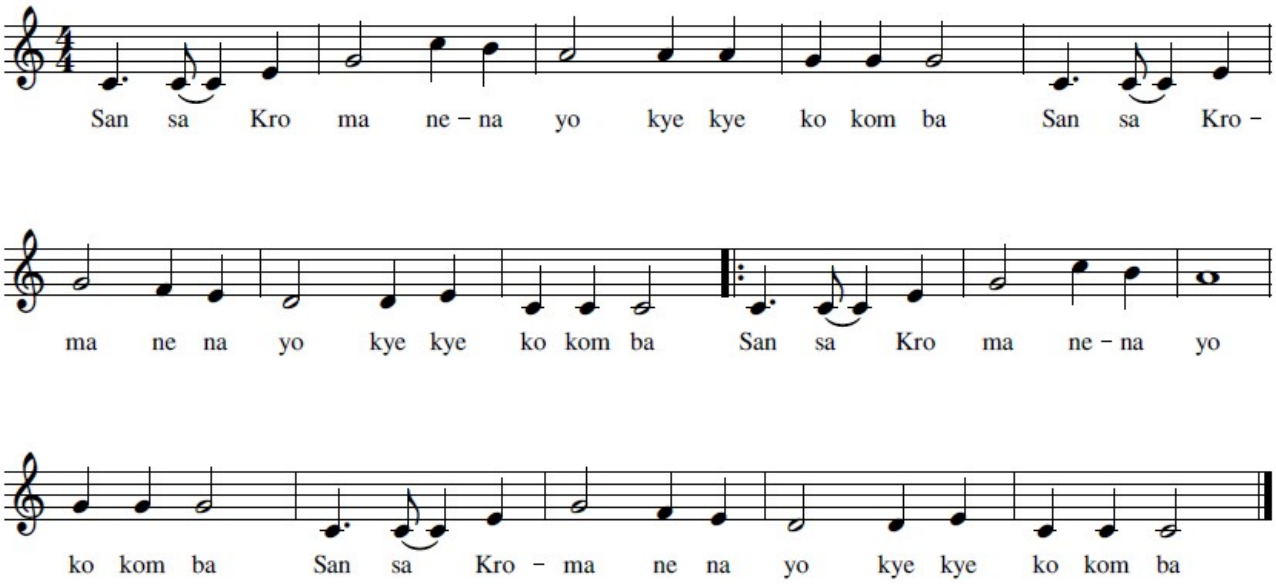
QUESTÃO 4

Valor total da questão: 25 pontos
Item a: 10 pontos
Item b: 15 pontos

A Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008, tornou obrigatório o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados. As partituras que se seguem são transcrições de canções dessas culturas e envolvem tradições e conceitos específicos.

Sansa Kroma

Canção tradicional de Gana — Transcrição: Felicia Sandler



Sansa Kroma
Nena yo ke ke
Kokomba

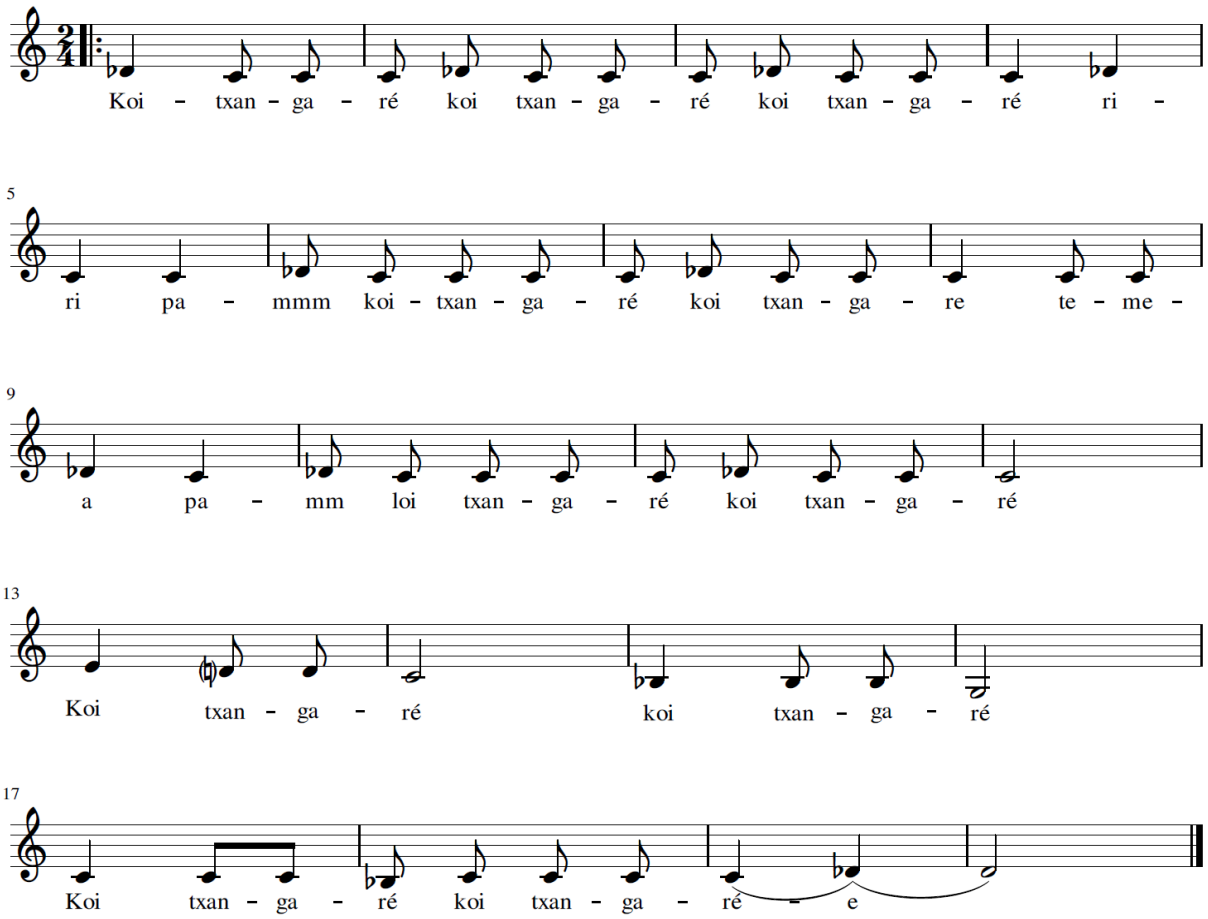
Sansa Kroma
Nena yo ke ke
Kokomba

ALMEIDA, M. Berenice; PUCCI, Magda Dourado. *Outras terras, outros sons.* 3. ed. São Paulo: Callis, 2015. P. 14.

Koi Tsangaré

Canto Antropofágico
Paiter-Suruí de Rondônia

Transcrição: Magda Pucci
Fonte: Uratana (LP Paiter Merewá)



Letra (como se pronuncia)	**Tradução livre:**
Koi txãnãré, koi txãnãré,	*Vou comer você, vou comer você!*
Riri pan-mmm	*Vou triturar sua carne mmmm...*
Koi txãnãré, koi txãnãré,	*Vou comer você, vou comer você!*
Tème a pan-mm	*Vou comer seu fígado com farinha!*
Koi txãnãré, koi txãnãré,	*Vou comer você, vou comer você!*
Koi txãnãré, koi txãnãré!!	*Vou comer você, vou comer você!*
Koi txãnãré, koi txãnãré!!	*Vou comer você, vou comer você!*

In: ALMEIDA; PUCCI, 2015. P. 86

Considerando o disposto na referida lei e o fato de que as músicas são, “enquanto manifestações expressivas, concebidas e contextualizadas culturalmente e, nesse sentido, mais inventivas, extensas e complexas do que meros resultados finitos, congelados em uma única relação espaço-temporal” (KATER in ALMEIDA; PUCCI, 2015),

a) apresente aspectos e características da canção KOI TSANGARÉ do ponto de vista da respectiva cultura de origem, indicando quais desses aspectos estão presentes na música brasileira (15 a 25 linhas);

b) descreva uma atividade a ser desenvolvida com estudantes dos anos iniciais do ensino fundamental, utilizando a canção SANSA KROMA. Indique o ano de escolaridade para aplicação da atividade e os aspectos musicais a serem trabalhados (15 a 25 linhas).

RASCUNHO

RASCUNHO

RASCUNHO

RASCUNHO

RASCUNHO

RASCUNHO

RASCUNHO