



CAMPUS SAPUCAIA DO SUL  
**INSTRUÇÕES GERAIS**

- 1 - Este caderno de prova é constituído por 40 (quarenta) questões objetivas.
- 2 - A prova terá duração máxima de 04 (quatro) horas.
- 3 - Para cada questão são apresentadas 04 (quatro) alternativas (a – b – c – d). **APENAS UMA** delas constitui a resposta CORRETA.
- 4 - Após conferir os dados contidos no campo “Identificação do Candidato” no Cartão de Resposta, assine no espaço indicado.
- 5 - As alternativas assinaladas deverão ser transcritas para o Cartão de Resposta, que é o único documento válido para correção eletrônica.
- 6 - Marque o Cartão de Resposta conforme o exemplo abaixo, com caneta esferográfica azul ou preta, de ponta grossa:  


- 7 - Em hipótese alguma haverá substituição do Cartão de Resposta.
- 8 - Não deixe nenhuma questão sem resposta.
- 9 - O preenchimento do Cartão de Resposta deverá ser feito dentro do tempo previsto para esta prova, ou seja, 04 (quatro) horas.
- 10 - Serão anuladas as questões que tiverem mais de uma alternativa marcada, emendas e/ou rasuras.
- 11 - O candidato só poderá retirar-se da sala de prova após transcorrida 01 (uma) hora do seu início.
- 12 - Não é permitido o uso de calculadora.

***BOA PROVA!***



**01.** No breve período de 1904 a 1907, Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck e um pequeno grupo de companheiros de estudos desenvolveram um estilo de pintura. A evidente liberdade de expressão deste estilo, através do uso de cores puras, intensas, vibrantes e com exagero no desenho e na perspectiva, deixou aturridos àqueles que viram pela primeira vez as obras oriundas desta fase.

Qual o nome desse estilo?

- a) Fauvismo
- b) Expressionismo
- c) Cubismo
- d) Abstracionismo

**02.** Roger Odin, em texto publicado no livro “Teoria contemporânea do cinema” (2005), traz à tona uma discussão colocada entre parênteses durante muito tempo pela teoria do cinema, seja por convicção estruturalista, seja por prudência metodológica, seja por certa concepção da comunicação fílmica. No entanto, nos últimos quinze anos, tal questão voltou a ser novamente discutida.

Considerando as proposições de Roger Odin, que questão voltou a ser discutida novamente nos últimos quinze anos?

- a) A questão do público.
- b) A questão da crítica.
- c) A questão do mercado.
- d) A questão das tecnologias.

**03.** Segundo Nikos Stangos, em “Conceitos da arte moderna” (2000), no final de 1906, Pablo Picasso introduziu o movimento cubista através da pintura de um quadro. Uma obra que, ainda hoje audaciosa e perturbadora, deixou certamente perplexos e consternados até os mais fervorosos admiradores de Picasso.

Qual o nome desta obra?

- a) O Grito.
- b) Persistência da Memória.
- c) Les Demoiselles d’Avignon.
- d) Guernica.

**04.** Durante o evento da Documenta IX, em Kassel na Alemanha, algumas obras da Vídeo-Arte provocaram muito impacto no público em função de procedimentos e abordagens estéticas inusitadas (ARCHER, 2001).

A partir desta afirmativa, associe adequadamente cada uma destas afirmações descritas no bloco inferior ao respectivo autor que consta no bloco superior.

- 1- Matthew Barney
- 2- Tony Oursler
- 3- Bill Viola
- 4- Gary Hill

- ( ) *OTTOshaft*, um grande tapete de borracha, vários objetos protéticos e outras peças, com dois monitores de vídeo montados no teto.
- ( ) *O Arco da Ascensão*, uma enorme projeção em câmera lenta de um homem com roupas folgadas, que pula e flutua numa piscina, antes de, voltando a fita, engolir todas as bolhas de ar e deixar a tela escura e em silêncio.
- ( ) *A Vigília*, uma obra formada por muitas partes que se espalham de cima para baixo no vão da escadaria do Museu *Fridericianum*. Roupas com cabeças de pano formando bonecos. Cabeças brancas funcionando como telas nas quais rostos filmados em vídeo são projetados.
- ( ) *Altos Navios*, um amplo e escuro corredor, cujo teto destaca uma linha de vídeos projetores que lançam imagens mudas em preto-e-branco na parede contendo filmes de pessoas se aproximando, olhando com diferentes graus de fascínio para alguma coisa – talvez um objeto, cena ou pessoa.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) 1, 2, 4 e 3.
- b) 1, 3, 2 e 4.
- c) 3, 2, 1 e 4.
- d) 3, 4, 1 e 2.

**05.** Segundo Jacques Aumont *et al*, na obra "A estética do filme" (1994), André Bazin e S. M. Eisenstein elaboram um sistema estético, uma teoria do cinema de certa coerência. Ambos atribuem à questão da montagem – em seus sentidos opostos – um lugar central em seu sistema.

Associe adequadamente cada uma destas afirmações descritas no bloco inferior ao respectivo teórico e cineasta, que consta no bloco superior.

- 1- André Bazin
- 2- S.M. Eisenstein

- ( ) Seu sistema está baseado em um postulado ideológico articulado em duas teses complementares: na realidade, no mundo real, nenhum evento jamais é dotado de um sentido totalmente determinado *a priori* e, a vocação ontológica do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo uma característica essencial: o cinema deve produzir representações dotadas de "ambiguidade" – ou se esforçar para isso.
- ( ) A noção de transparência do discurso fílmico designa uma estética particular do cinema, segundo a qual a função essencial do filme é mostrar os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme.
- ( ) O postulado ideológico que fundamenta tal sistema estético exclui qualquer consideração de um suposto "real" que conteria em si seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. No limite, o "real" não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) 1 – 2 – 2.
- b) 2 – 1 – 1.
- c) 2 – 2 – 1.
- d) 1 – 1 – 2.

**06.** Na última parte de seu livro, Michael Ascher, em "Arte Contemporânea" (2001), introduz o leitor em uma breve conclusão que envolve arte, política e modos de consumo.

Assinale com C (certo) ou E (errado) as seguintes afirmações.

- ( ) A observação da arte significa "consumi-la" passivamente, tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar é um ato passivo, que faz com que as coisas permaneçam imutáveis.
- ( ) Os esforços dos artistas dos anos 60 e 70, do século XX, mostraram uma preocupação em estabelecer parâmetros políticos da atividade artística, adaptando a marginalidade social da prática da vanguarda modernista a uma forma de expressar a experiência cultural mais importante.
- ( ) A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos é uma questão que pode ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico.
- ( ) A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) E - C - E - C.
- b) C - E - E - C.
- c) E - C - C - E.
- d) C - E - C - E.

**07.** Em meados dos anos 60, do século XX, teve início um "vale-tudo" na arte, que durou cerca de uma década. Esse "vale-tudo" junto com certo número de tendências afins rotuladas variadamente como arte corporal, arte performática e arte narrativa fez parte de uma rejeição geral da arte como artigo de luxo, permanentemente vendável e portátil, que é o objeto de arte.

Qual o nome dessa tendência?

- a) Arte Cinética.
- b) Pop Arte.
- c) Minimalismo.
- d) Arte Conceitual.

**08.** Seguindo a abordagem sobre a imagem fotográfica de Philippe Debois, na obra "O ato fotográfico" (1994), considere as seguintes afirmações.

- I. A fotografia é apenas o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer.
- II. A fotografia é um ato icônico, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias.
- III. A fotografia implica ontologicamente a questão do sujeito, mais especificamente do sujeito como processo.

Estão corretas as afirmativas

- a) I e II apenas.
- b) II e III apenas.
- c) I e III apenas.
- d) I, II e III.

**09.** Bill Nicholism, no artigo "A voz do documentário" (RAMOS, 2005), aborda a história do documentário, identificando quatro fases com estilos distintos.

Como se caracteriza a quarta fase?

- a) O estilo de discurso é direto, utiliza uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. Em muitos casos, esta narração chega a dominar os recursos visuais, embora possa ser poética e evocativa.
- b) Os filmes de puro cinema direto buscam tornarem-se "transparentes", captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas, sem a ajuda de nenhum comentário implícito ou explícito.
- c) Os filmes assumem formas mais complexas, que tornam mais visíveis os pressupostos estéticos e epistemológicos. O documentário autorreflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas; há a voz sobreposta do diretor com intertítulos.
- d) O discurso direto incorpora-se, no qual o personagem ou narrador fala diretamente ao espectador, geralmente na forma de entrevistas. Em uma infinidade de filmes políticos e feministas, os participantes se colocam diante da câmera para dar seu depoimento.

**10.** Segundo Renato De Fusco, em "História da arte contemporânea" (1987), três artistas mexicanos trabalharam com base nos eventos da revolução mexicana de 1910, cujas consequências progressistas e populares exaltaram, em uma linguagem que alia a herança das culturas pré-colombianas, as contribuições do Fauvismo e do Expressionismo.

Qual o nome dos três artistas referidos?

- a) Cândido Portinari, Diego Rivera e José Clemente.
- b) Diego Rivera, José Clemente e David Alfaro Siqueiros.
- c) David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e Fernando Botero.
- d) José Clemente, David Alfaro Siqueiros e Cândido Portinari.

**11.** Segundo Philippe Debois, em "O ato fotográfico" (1994), o fotografar deixa registrado um percurso histórico dos posicionamentos de críticos e fotógrafos quanto ao princípio da realidade que é próprio da relação imagem fotoquímica e referente. Tal percurso se articula em três campos.

Associe adequadamente cada uma destas afirmações descritas ao respectivo percurso definido por DEBOIS.

- 1. A fotografia como espelho do real
- 2. A fotografia como transformação do real
- 3. A fotografia como traço de um real

- ( ) Algo de singular, que diferencia a fotografia de outros modos de representação, subsiste apesar de tudo: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar.
- ( ) A imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise e de interpretação.
- ( ) O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi, a princípio, atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) 3 – 2 – 1.
- b) 3 – 1 – 2.
- c) 1 – 2 – 3.
- d) 2 – 1 – 3.

**12.** Segundo David Bordwell, no artigo "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (RAMOS, 2005), podemos considerar como distintos, ao menos provisoriamente, três aspectos da narrativa.

Associe os três aspectos listados abaixo com os respectivos conceitos.

- 1- A representação
- 2- A estrutura
- 3- O ato

- ( ) O modo como os elementos se combinam criam um todo diferenciado. Um exemplo dessa abordagem sintática é "A morfologia dos contos de fadas", de Vladimir Propp (1928).
- ( ) O modo como os elementos se combinam cria um processo dinâmico de apresentação de uma história. É o estudo da narração, a pragmática dos fenômenos narrativos.
- ( ) O modo como os elementos se referem ou conferem significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar a semântica da narrativa, de que é exemplo a maioria dos estudos de caracterização ou do realismo.

Qual a sequência correta dos aspectos listados associados aos respectivos conceitos?

- a) 2 – 3 – 1.
- b) 2 – 1 – 3.
- c) 1 – 3 – 2.
- d) 3 – 1 – 2.

**13.** O termo arte pop foi usado pela primeira vez em 1954 como um rótulo conveniente à "arte popular" que estava sendo criada pela cultura de massa. O crítico Lawrence Alloway ampliou o termo para incluir a atividade de artistas que estavam procurando usar imagens populares em um contexto de "belas-artes" (STANGOS, 2000).

Analisando os enunciados abaixo, assinale V (verdadeiro) ou F (falso).

- ( ) O elemento de agressividade que a arte pop foi buscar no design comercial e na implacável técnica de venda em nada atraiu os pintores norte-americanos.
- ( ) A primeira obra genuína de arte pop realizada na Grã-Bretanha e geralmente aceita como tal foi a colagem de Andy Warhol, cujo título é "As estrelas do cinema".
- ( ) O desenvolvimento da arte pop nos Estados Unidos não é tão fácil de mapear. Ela avançou por etapas surpreendentemente lentas em meio ao expressionismo abstrato então predominante.

Qual é a sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo?

- a) F - F - V.
- b) F - V - V.
- c) V - F - F.
- d) V - V - F.

**14.** A contribuição mais específica da arte expressionista foi associada por alguns historiadores às obscuras motivações étnico-culturais germânicas. A pintura expressionista propõe, habitualmente, assuntos dolorosos, inquietantes e problemáticos (DE FUSCO, 1987).

Uma famosa obra do período Expressionista é.

- a) O grito.
- b) Noite estrelada.
- c) Operários de Berlim.
- d) O trem das minas de carvão.

**15.** Jacques Aumont, em "A estética do filme" (1984), ao abordar a estética como uma das teorias do cinema, sustenta a estética como a reflexão dos fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.

Seguindo esse raciocínio é correto afirmar que a estética do cinema

- a) é o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do belo e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico.
- b) não depende da estética geral, disciplina filosófica que se refere ao conjunto das artes como um todo.
- c) é o estudo de um filme quanto a sua diferenciação em relação às outras artes, subentendendo uma concepção de gosto dada pelos teóricos especializados desconsiderando o espectador comum.
- d) é o estudo que busca encontrar uma teoria a partir do próprio objeto cinematográfico.

**16.** Quando assistimos a um filme há sempre uma ilusão de espaço, de invisibilidade, que prolongam o visível, que se chama *fora de campo*. Jacques Aumont em "A estética do filme" (1994) argumenta que este *fora* está veiculado ao campo, pois só existe em função dele.

Assinale com C (certo) ou E (errado) as seguintes afirmações.

- ( ) O fora de campo compreende um conjunto de elementos restritos a uma aparição imaginária, que ocorre somente nos lados direito e esquerdo do campo.
- ( ) O fora de campo pertence a um espaço imaginário perfeitamente homogêneo designado com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica.
- ( ) O fora de campo é um conjunto de elementos (personagens, cenários, etc) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) E – E – C.
- b) C – C – E.
- c) E – C – C.
- d) C – E – E.

**17.** Há um artista da pop arte que nos oferece obras em que há repetição de motivos como latas de sopa, garrafas de coca-cola, dinheiro, fotos de notícias e pessoas famosas. As obras deste artista tomam de empréstimo uma forma de cobrir a tela usada por Johns em suas pinturas de alfabetos e números.

Qual o nome deste artista?

- a) Richard Hamilton.
- b) Andy Warhol.
- c) Roy Lichtenstein.
- d) Jasper Johns.

**18.** Philippe Debois, na obra "O ato fotográfico" (1994), fundamenta suas ideias em Charles Baudelaire.

Considere as seguintes afirmações:

- I. Baudelaire concebe a fotografia como um auxiliar, um servidor da memória, um simples testemunho do que foi.
- II. Baudelaire exalta o gosto da multidão pela foto, mas não permite que façam seu retrato.
- III. Baudelaire vê o fotógrafo como alguém que não passa de um assistente da máquina.

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

- a) I.
- b) II.
- c) II e III.
- d) I e III.

**19.** Em "Ensaio sobre a análise fílmica", Vanoye e Goliot-leté (1994), a partir de Vernet, apresentam reflexões preliminares acerca de algumas ferramentas narratológicas.

Associe os três aspectos atinentes à narratologia, elencados abaixo, com as três afirmações apresentadas na continuidade.

- 1- Diegese
- 2- Narrativa
- 3- Narração

- ( ) Designa a história e seus circuitos; designa a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe) o que lhe é associado.
- ( ) Corresponde ao ato narrativo produtor e, por extensão, ao conjunto da situação "real" ou fictícia na qual ocorre a história.
- ( ) Indica o elemento que permite com que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) 2 – 3 – 1
- b) 1 – 3 – 2
- c) 3 – 1 – 2
- d) 1 – 2 – 3

**20.** Segundo Jean-Claude Bernardet (1994), "o cinema tornava-se o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, preparando-se para se tornar o grande contador de histórias da primeira metade do século XIX".

Portanto, neste momento, o cinema tornou-se, predominantemente em uma linguagem

- a) visual.
- b) documental.
- c) oral.
- d) ficcional.

**21.** Segundo a sistematização de De Fusco (1987), na “Linha da Redução” estão incluídas correntes artísticas possuidoras de uma forte carga subversiva e de uma intenção inovadora notável. O termo “redutor” significa um processo que visa à investigação das estruturas das propostas e se caracteriza, sobretudo, por grandes transformações.

A partir das afirmações de De Fusco, associe adequadamente cada corrente artística às respectivas afirmações descritas.

1. Dadaísmo
2. Arte pobre
3. Transvanguarda

- ( ) Embora esta poética participasse da ideologia, segundo a qual devia-se contestar a arte, visto que, numa sociedade neocapitalista, a arte é mercadoria, portanto riqueza e poder, o principal mérito desta corrente, de um ponto de vista moderno, foi precisamente produzir objetos de arte, apesar de tudo e tendo consciência dos limites da situação socioeconômica.
- ( ) Numerosos fatores concorrem para seu surgimento: para além de um niilismo que tudo envolve, da arte à política, paralelamente à vontade de ser o movimento mais subversivo da história da arte, das letras e dos costumes, existe a necessidade de encontrar um espaço próprio no seio da vanguarda da época.
- ( ) Essa corrente considera a linguagem como um instrumento de transição, de passagem de uma obra para outra, de um estilo para outro. Ela opera fora das coordenadas obrigatórias de todas as linguagens do passado, age segundo uma atitude inconstante de reversibilidade de todas as linguagens do passado.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) 2 - 3 - 1.
- b) 1 - 2 - 3.
- c) 2 - 1 - 3.
- d) 3 - 1 - 2.

**22.** Quando Eisenstein, no filme *Outubro* (1927), que aborda a revolução de 1917, mostra uma massa derrubando a estátua do Czar, ele não está nem um pouco preocupado em demonstrar o que acontece quando uma grande quantidade de gente “bota abaixo” uma enorme estátua; a filmagem e a montagem quase não têm função descritiva.

Qual seria, então, a ideia que Eisenstein estaria propondo com essa cena?

- a) Construção da ideia de manutenção do poder.
- b) Construção da ideia de poder que faz tudo sucumbir.
- c) Construção da ideia de derrubada do poder.
- d) Construção da ideia de poder como algo que se eleva.

**23.** Marcos Napolitano em “Como usar o cinema na sala de aula” (2003), argumenta que o professor não precisa ser um crítico profissional de cinema para trabalhar em sala de aula. Mas, o conhecimento de alguns elementos de linguagem cinematográfica vai acrescentar qualidade ao trabalho. Existem elementos sutis e subliminares que transmitem ideologias e valores tanto quanto a trama e os diálogos explícitos. Para fins puramente didáticos, Napolitano divide as questões relativas à linguagem e à realização de um filme em algumas etapas.

Quais são estas etapas?

- a) Do argumento ao roteiro; do roteiro à produção; da produção e da edição.
- b) Do Roteiro à produção; da produção e da edição; da edição e da distribuição.
- c) Do argumento à produção; da produção ao roteiro; do roteiro à edição.
- d) Do argumento ao roteiro; do roteiro à produção; da edição à exibição.

**24.** Em seu estado puro, segundo David Bordwell, no artigo "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (RAMOS, 2005), o estruturalismo mostrou-se efêmero nos Estados Unidos. Durante a primeira metade dos anos 1970, algumas de suas correntes de pensamento fundiram-se.

Como se autodenominou esta fusão?

- a) Teoria contemporânea do cinema, conhecida também como teoria do cinema "*tout court*".
- b) Teoria neo-clássica do cinema, conhecida também como teoria "*Nouvelle Vague*".
- c) Teoria moderna do cinema, conhecida como "modos de subjetivação".
- d) Teoria do cinema novo, conhecida como "cinema experimental".

**25.** Segundo Raymond Bellour, no artigo "Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze" (RAMOS, 2005), Gilles Deleuze escreve sobre a grande oposição entre cinema clássico e moderno, o que corresponde à diferença entre os dois títulos de seus livros: Imagem-movimento e Imagem-tempo.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações.

( ) A primeira oposição qualifica o cinema clássico como o que se edifica sob rupturas, cortes irracionais, que supõem um novo intervalo, não determinável entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo.

Ao contrário, o cinema moderno é concebido como um mundo unitário, construído com cortes racionais entre os planos, segundo tipos de montagens que induzem a uma imagem indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação, que supõe relações orgânicas dos conjuntos como um todo – ao mesmo tempo o todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo.

( ) A primeira oposição qualifica o cinema concebido como um mundo unitário, construído com cortes racionais entre os planos, segundo tipos de montagens que induzem a uma imagem indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação, que supõe relações orgânicas dos conjuntos como um todo – ao mesmo tempo o todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo.

Ao contrário, o cinema moderno se edifica sob rupturas, cortes irracionais, que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo.

( ) A primeira oposição qualifica o cinema concebido como um mundo plural, construído com cortes racionais entre os planos, segundo tipos de montagens que induzem a uma imagem direta do tempo, baseada em esquemas de movimentos, graças a uma continuidade entre ação e reação que supõe relações orgânicas dos conjuntos como um todo – ao mesmo tempo o todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo.

Ao contrário, o cinema moderno se edifica sob continuidades, cortes racionais, que supõem um novo intervalo, determinável, entre os planos; as ações são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao movimento, a uma imagem direta do movimento.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) V – F – F.
- b) F – F – V.
- c) V – V – F.
- d) F – V – F.

**26.** Segundo Marcos Napolitano, em "Como usar o cinema na sala de aula" (2003), a organização inglesa, *Film Education*, argumenta que o uso de filmes pode ser especialmente profícuo nas primeiras séries de escolarização.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações que, segundo a organização *Film Education*, seriam os principais fatores que auxiliam no desenvolvimento escolar dos alunos.

- ( ) Crianças desenvolvem a habilidade de ler imagens em movimento desde muito cedo e são muito adaptáveis para interpretar filmes, pois gastam um tempo considerável do seu lazer em frente à telinha da TV.
- ( ) Crianças aprendem, vendo imagens em movimento, a compreender as convenções narrativas e prever possíveis desenvolvimentos na história, o que lhes será benéfico nos primeiros contatos com textos escritos.
- ( ) Crianças, vendo imagens em movimento, têm menor compreensão das imagens fixas.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) F - V - V.
- b) F - V - F.
- c) V - F - V.
- d) V - V - F.

**27.** Ismael Xavier afirma, em um artigo intitulado "A alegoria histórica" (RAMOS, 2005), que uma variedade de filmes de diferentes países nos fornece exemplos interessantes da utilização do mito ou de histórias tradicionais para falar de uma experiência vivida no presente ou mesmo no futuro, estando o gênero da ficção científica repleto de referências alegóricas de caráter nacional.

Segundo o autor, que filme e seu respectivo autor são importantes referências passadas, que informam uma história ficcional desenrolada no futuro, mas que se refere ao presente?

- a) *A Marselhesa*, realizado por Jean Renoir, em 1937.
- b) *Metrópolis*, realizado por Fritz Lang, em 1927.
- c) *Alexandre Nevsky*, realizado por Serguei Eisentein, em 1938.
- d) *E o Vento Levou*, realizado por Victor Fleming, em 1939.

**28.** A existência de regimes autoritários, da censura e da repressão produziram uma motivação específica em diretores que se inspiravam em representações alegóricas nas quais exilados, a partir da experiência de separar-se de casa e do início de novas condições de vida, fazem uma reflexão sobre o país de origem, sobre sua história e sobre o caráter nacional.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações.

- ( ) Tangos: o exílio de Gardel, de Solanas, 1985 e Nostalgia, de Tarkovski, 1983.
- ( ) Tangos: o exílio de Gardel, de Solanas, 1985 e Ajuricaba: o rebelde da Amazônia, de Caldeiras.
- ( ) El viaje, de Solanas, 1991 e Nostalgia, de Tarkovski, 1983.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) F - F - V.
- b) V - F - F.
- c) F - V - F.
- d) V - F - V.

**29.** Raymond Bellour, no artigo "Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze" (RAMOS, 2005), reconhece que Gilles Deleuze concebe diferentes tipos de imagem-movimento, a partir de conceitos desenvolvidos por Bergson, induzindo numerosos modos de construção e de pensamentos.

Quais são os modos de construção e de pensamentos?

- a) Imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.
- b) Imagem-percepção, imagem-tempo e imagem-afecção.
- c) Imagem-movimento, imagem-ação e imagem afecção.
- d) Imagem-percepção, imagem-ação e imagem-tempo.

**30.** Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro "Ensaio sobre a análise fílmica" (1994), comentam que, por volta do final dos anos de 1950, a modernidade europeia tornou-se mais complexa sob pressão de diversos fatores: evolução das mentalidades e das técnicas, influência de outras artes e modificações do meio cinematográfico. Nesta época, aparece a noção de autor, que cede espaço a obras cada vez mais pessoais (Bergman, Fellini, Truffaut). A modernidade europeia inspira-se nos predecessores e nos "padrões", como os que cineastas de então chamavam com respeito (Renoir, Rossellini), enunciada por homens como Robert Bresson e Jacques Tati.

Em relação ao modelo clássico, como era caracterizado o filme moderno?

- a) Por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais, às vezes, abertos ou ambíguos.
- b) Por personagens desenhados com muita rigidez, poucas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), muito dados à ação.
- c) Por procedimentos visuais e sonoros que não confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade do que é mostrado.
- d) Por narrativas totalmente lineares, buscando, na maioria das vezes, uma compreensão de princípio, meio e fim.

**31.** Conforme a perspectiva de Marcos Napolitano, em "Como usar o cinema na sala de aula" (2003), há muitas formas de escolher um filme para ser trabalhado em sala de aula: pode ser pelo conteúdo, pela linguagem ou pela técnica, três elementos que estão presentes nos filmes.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações.

- ( ) Fonte: um filme pode ser usado como fonte quando o professor direcionar a análise e o debate dos alunos para os problemas e para as questões surgidas com base no argumento, no roteiro, nos personagens, nos valores morais e ideológicos, que constituem a narrativa da obra.
- ( ) Educação do olhar do espectador: um filme ou conjunto de filmes pode ser escolhido independentemente do seu conteúdo; o professor não precisa centrar sua abordagem no tema e conteúdo do argumento, roteiro e representação.
- ( ) Texto-gerador: o uso do filme como texto-gerador segue os mesmos princípios da abordagem sobre a fonte, com a diferença de que o professor tem menos compromisso com o filme em si, com sua linguagem, com sua estrutura, com suas representações. Mas tem mais compromisso com as questões e com os temas políticos, morais, ideológicos, existenciais e históricos, que o filme pode suscitar.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) V – V – F.
- b) F – V – F.
- c) V – F – V.
- d) F – F – V.

**32.** No contexto italiano da década de 1940, a linguagem cinematográfica simplificou-se, procurando captar o cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e as suas reações nas difíceis situações cotidianas. Posturas estéticas levaram a produções executadas com um mínimo de recursos, única solução viável na penúria em que se encontrava a Itália.

Neste contexto, qual o nome do movimento cinematográfico que se destacou e qual filme é representativo deste movimento?

- a) Nouvelle Vague; *Os Incompreendidos*.
- b) Cinema Novo; *Terra em Transe*.
- c) Neo-Realismo; *Paisá*.
- d) Novo Cinema; *Roma Cidade Aberta*.

**33.** Para Edward Buscombe, no artigo "A idéia de gênero no cinema americano" (RAMOS, 2004), embora o termo "gênero" seja atualmente empregado na reflexão sobre cinema, não existe muito acordo a respeito do que ele significa, ou mesmo se a expressão tem alguma serventia". No entanto, o mesmo autor diz que há três tipos de perguntas que podem ser colocadas com alguma utilidade a partir desse termo.

Quais são essas perguntas?

- a) Gênero e cinema pertencem à mesma categoria de análise? Como podemos definir?
- b) Que países são representados pelo cinema de gênero? O que país ou filme faz surgir como representação de gênero?
- c) Existem realmente gêneros no cinema? Se for o caso, como podem ser definidos? Que funções os gêneros exercem? Como se originam gêneros específicos, o que os faz surgirem?
- d) Existem diferentes gêneros no cinema europeu? Como podemos buscá-los?

**34.** Edward Branigan, em artigo "O plano-ponto-de vista" (RAMOS, 2004), afirma que, em uma análise de três filmes produzidos por Hollywood nos anos de 1930, quase 40% dos cortes criam o que Noël Burch chama de articulações espaciais imediatas: o espaço revelado pelo plano A é adjacente ou próximo do espaço do plano B – talvez dentro da mesma sala –, mas em nenhum ponto se sobrepõe ou coincide com o espaço do plano B. Algumas técnicas foram desenvolvidas para ligar esses espaços contíguos numa continuidade espacial e, muitas vezes, temporal. Uma dessas técnicas é o plano-ponto-de-vista (PPV).

Como se define esse plano?

- a) O PPV é um plano em que a câmera assume a posição do diretor de modo a nos mostrar o que ele está vendo.
- b) O PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um dos personagens de modo a nos mostrar o que ele está vendo.
- c) O PPV é um plano em que a câmera assume a posição do roteirista de modo a nos mostrar o que ele está vendo.
- d) O PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo.

**35.** Para satisfazer as duas condições que atestam o comportamento ético do cinegrafista, Vívian Sobchack, em artigo denominado "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário" (RAMOS, 2004), afirma que, ao se deparar com o evento da morte, cinco formas de atividade visual emergem da grande variedade de filmes documentários e filmagens não-editadas. Cada uma se constitui em comportamento visível que é codificado na representação para significar a situação corporificada particular do cineasta e, portanto, sua capacidade de influenciar os eventos que acontecem diante das lentes da câmera.

Como podem ser tematizadas essas formas visuais, segundo a autora?

- a) Olhar mortal, impotente, ameaçado, interventivo e humanitário ou ético.
- b) Olhar acidental, impotente, ameaçado, interventivo e humanitário ou ético.
- c) Olhar acidental, rebelde, ameaçado, interventivo e humanitário ou ético.
- d) Olhar acidental, rebelde, ameaçado, interventivo e humanitário ou estético.

**36.** Entre os vários “cinemas novos” que se desenvolveram pelos anos de 1960, o brasileiro foi um dos mais destacados, não só pela importância que teve internacionalmente, mas também pela repercussão internacional. Mais significativo que os oitenta prêmios que filmes do movimento devem ter ganhado em festivais, foi o interesse que eles despertaram, os artigos e teses que motivaram, principalmente na Europa Ocidental e as discussões que provocaram nos meios cinematográficos latino-americanos e africanos.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações que, segundo Jean-Claude Bernardet, (1994) contêm filmes que fazem parte do Cinema Novo Brasileiro.

- ( ) *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1964 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, 1964.
- ( ) *Quando o Carnaval Chegar*, de Caca Diegues, 1950 e *Espelho Mágico*, de Lauro César Muniz, 1969.
- ( ) *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, 1964 e *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, 1965.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) F – V – F.
- b) V – F – V.
- c) F – F – V.
- d) V – V – F.

**37.** A classificação em gênero, muito comum no cinema comercial, tem a função de organizar estruturalmente o leque de ações dos personagens e o desenvolvimento do roteiro. Além disso, o gênero influencia na receptividade da obra, pois sugere ao espectador como o filme deve ser visto, qual a dinâmica principal da fábula, o que deve e o que não deve acontecer com os personagens e as situações dramáticas.

Segundo Marcos Napolitano, em “Como usar o cinema na sala de aula” (2003), quais seriam os quatro grandes gêneros denominados metagêneros?

- a) Drama, comédia, aventura e suspense
- b) Drama, comédia, aventura e ficção
- c) Musical, comédia, aventura e suspense
- d) Documentário, comédia, musical e ficção

**38.** Marcos Napolitano, em “Como usar o cinema na sala de aula” (2003), traz à tona os cuidados que os professores devem ter ao escolher filmes “picantes”, “difíceis” ou “lentos” para serem trabalhados com os alunos em sala de aula.

Assinale com V (verdadeira) ou F (falsa) as seguintes afirmações que, segundo o autor, indicam alguns procedimentos básicos para contornar esses problemas.

- ( ) Não é necessário selecionar algumas cenas, para o caso de filmes de assimilação mais difícil ou que contenham cenas impróprias para a faixa etária a qual se destina a atividade.
- ( ) Informe os alunos sobre os filmes e estimule a discussão e a pesquisa prévia sobre o filme a ser exibido.
- ( ) Minimize o impacto das cenas “picantes” pela abordagem da discussão geral que o filme propõe.

A sequência correta de preenchimento dos parênteses, de cima para baixo, é

- a) F – V – V.
- b) F – F – V.
- c) V – F – F.
- d) V – V – F.

**39.** Segundo André Parente, em artigo "Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica" (RAMOS,2005), a história do cinema é uma protolinguagem em que a construção categorial da narrativa está permanentemente povoada por múltiplas modalidades de uma crise que não para de ser conjurada, investida ou contra-investida. Assim, as teorias do cinema estão, todas elas, direta ou indiretamente, condicionadas pelo conceito que se tem de narrativa cinematográfica.

Segundo Parente, qual seria a definição correta de narrativa?

- a) A narrativa é um mero relato que permite ao leitor reconhecer conflitos. A principal característica da narrativa é o fato de que se desenvolve por meio de uma sequência de ocorrências factuais.
- b) A narrativa é descrita como um dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta pela segunda vez.
- c) A narrativa é uma estrutura textual composta de macro-posições de orientação, complicação, ação ou avaliação, resolução, conclusão ou moral, das quais se agrupam as proposições.
- d) A narrativa é uma relação cronológica e lógica entre os eventos e as ações dos atores em que os eventos apresentam uma organização macro-narrativa reordenada.

**40.** Durante os anos de 1960 e 1970 um cinema experimental lutou para não ser recuperado e não ser transformado em mercadoria. O mais conhecido é o movimento americano *Undergroud*, que trabalha com temas e formas de linguagem absolutamente alheias ao cinema comercial, renovado ou não.

Qual dos exemplos abaixo pertence ao movimento *Undergroud*?

- a) *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, 1963.
- b) *Week-end*, de Godard, 1967.
- c) *Natureza Morta*, de Sorhab Sales, 1974.
- d) *Easy Rider*, de Peter Fonda, 1969.