



Universidade de São Paulo  
Brasil



**CONCURSO ORIENTADOR (A) DE ARTE DRAMÁTICA USP**  
**EDITAL RH Nº 32/2023**

**Instruções**

1. **Só abra este caderno quando o fiscal autorizar.**
2. Verifique se o seu nome está correto na capa deste caderno e se a folha de respostas pertence ao **grupo O1**. Informe ao fiscal de sala eventuais divergências.
3. Durante a prova, são **vedadas** a comunicação entre candidatos e a utilização de qualquer material de consulta e de aparelhos de telecomunicação.
4. Duração da prova: **4 horas**. Cabe ao candidato controlar o tempo com base nas informações fornecidas pelo fiscal. O(A) candidato(a) poderá retirar-se da sala definitivamente **somente** após decorridas **02 (duas) horas de prova**. Não haverá tempo adicional para preenchimento da folha de respostas.
5. O(A) candidato(a) deverá seguir as orientações estabelecidas pela FUVEST a respeito dos procedimentos de biossegurança adotados para a aplicação deste concurso.
6. Lembre-se de que a FUVEST se reserva ao direito de efetuar procedimentos adicionais de identificação e controle do processo, visando a garantir a plena integridade do exame. Assim, durante a realização da prova, será coletada por um fiscal uma **foto** do(a) candidato(a) para fins de reconhecimento facial, para uso exclusivo da USP e da FUVEST. A imagem não será divulgada nem utilizada para quaisquer outras finalidades, nos termos da lei.
7. Após a autorização do fiscal da sala, verifique se o caderno está completo. Ele deve conter **60 (sessenta)** questões objetivas, com 05 (cinco) alternativas cada, das quais apenas uma atende ao enunciado, e **1(uma)** questão dissertativa. Informe ao fiscal de sala eventuais divergências.
8. Preencha a folha de respostas com cuidado, utilizando caneta esferográfica de **tinta azul ou preta**. As folhas de respostas **não serão substituídas** em caso de rasura.
9. Ao final da prova, é **obrigatória** a devolução da folha de respostas acompanhadas deste caderno de questões.

**Declaração**

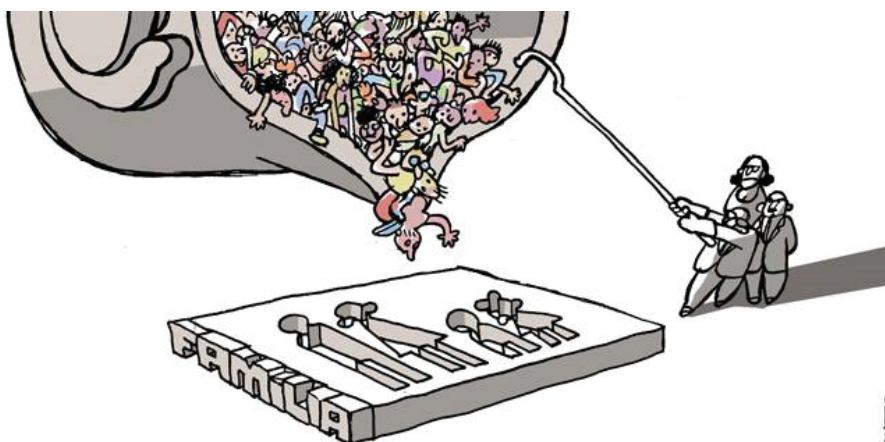
Declaro que li e estou ciente das informações que constam na capa desta prova, na folha de respostas, bem como dos avisos que foram transmitidos pelo fiscal de sala.

\_\_\_\_\_  
ASSINATURA

O(a) candidato(a) que não assinar a capa da prova será considerado(a) ausente da prova.

RASCUNO

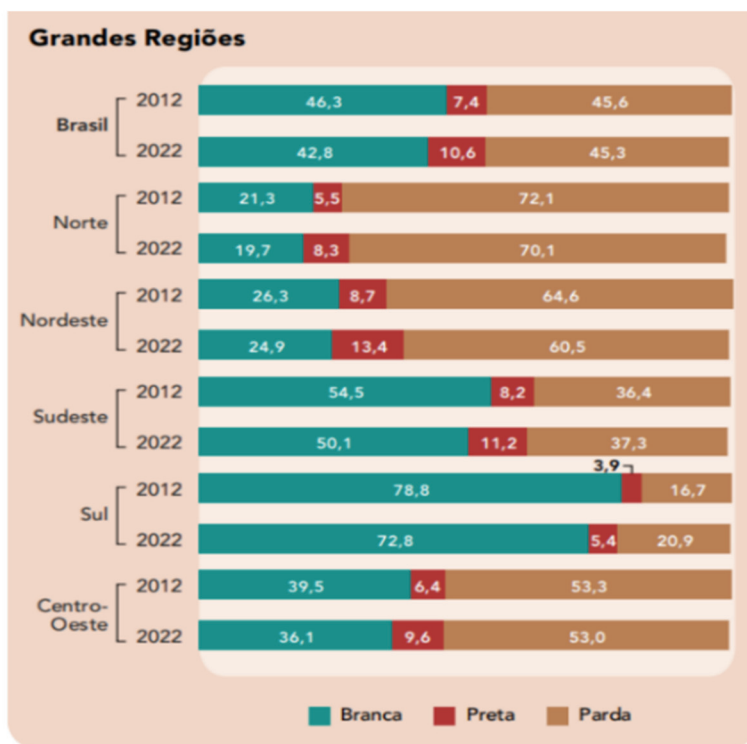
01



A charge de Laerte (2015) tece uma crítica a um modelo de estruturação familiar que pretende

- (A) permitir as uniões matrimoniais de pessoas do mesmo sexo.
- (B) estabelecer um modelo único e heterossexual de família a partir do casamento religioso.
- (C) proibir que os casais tenham mais do que dois filhos.
- (D) proibir as uniões estáveis em geral.
- (E) limitar as famílias a um modelo heteroaletivo, constituída pelo casamento ou por união estável.

02



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílios, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2012/2022.

O gráfico representa a população residente no Brasil em 2012 e 2022 e sua distribuição por raça no país e em cada uma das regiões. Assinale a alternativa que contém a afirmação correta quando comparados os dados de 2012 e 2022.

- (A) Em todas as regiões o número de pardos diminuiu.
- (B) O número de negros cresceu em todas as regiões.
- (C) O número de brancos é maior da região sudeste.
- (D) Apenas a região sul possui maioria de brancos.
- (E) O grupo com maior oscilação nacional é o de pardos.

**03**

Para a família e as pessoas mais próximas, era o pai quem influenciava a criança a se comportar daquela maneira. “Na época da separação dos meus pais, eles decidiram me levar ao psicólogo. Chegando lá, o psicólogo não quis saber da questão do meu gênero. Falava: ‘Você tem que mudar, você tem que ficar com a sua mãe, porque a sua mãe vai te tratar do jeito certo, o seu pai não está te tratando do jeito certo’”, relembra.

Renata Ceribelli e Bruno Della Latta. *Trans: histórias reais que ajudam a entender a vida das pessoas transexuais desde a infância*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021, p. 94.

A partir da leitura do excerto, é possível compreender que a expressão “tratar do jeito certo” significa, no texto, que

- (A) o pai mimava demais a criança que fora abandonada pela mãe.
- (B) a mãe era violenta com a criança, tanto que esta última preferiu viver com o pai após a separação.
- (C) o psicólogo acreditava que o pai abusava sexualmente da criança.
- (D) o psicólogo acreditava que o pai, por ser homem, masculinizava a filha.
- (E) o pai não aceitava a identidade de gênero da criança e a forçava a manter os padrões descritos pelo sexo biológico.

**04**

Entre as páginas 190 e 197 do livro *Racismo Estrutural*, Silvio Almeida discorre sobre “Racismo e desenvolvimento” e discute a tese do intelectual caribenho Walter Rodney, para quem, antes da colonização imposta pelos europeus, os países africanos eram

- (A) subdesenvolvidos, na medida em que não possuíam as condições técnicas e políticas para sustentar seu modo de vida.
- (B) desenvolvidos, na medida em que possuíam as condições técnicas e políticas para sustentar seu modo de vida.
- (C) desde sempre, subdesenvolvidos, tendo contribuído para o desenvolvimento das nações europeias por meio de sua cultura escravagista própria.
- (D) desenvolvidos e continuaram ostentando essa condição apesar da imposição da escravidão e do colonialismo pelos europeus.
- (E) desenvolvidos, tendo, entretanto, perdido essa condição em razão de sucessivas convulsões sociais entre grupos étnicos distintos e que facilitaram a colonização europeia.

**05**

Na introdução do livro *Pacto da Branquitude*, Cida Bento se refere às situações experimentadas como filha, estudante, mãe e profissional.

Assinale a alternativa que indica a imagem que mais se aproxima das experiências narradas nessa parte do livro.

(A)



(B)



(C)



(D)



(E)



## TEXTO PARA AS QUESTÕES DE 06 A 08

“Os indígenas viviam em reservas coletivas, e os seringueiros, que eram majoritariamente nordestinos que migraram para a Floresta Amazônica no final do século XIX, perceberam essa diferença. Depois de quatro, cinco, seis gerações dentro da floresta, o que eles queriam era viver como os índios. Houve ali um contágio positivo do pensamento, da cultura, uma reflexão sobre o comum, em que os seringueiros que criaram as reservas extrativistas equipararam o status dessas unidades de conservação de uso direto com o das terras indígenas. Mas nós sabemos que propriedade coletiva no Brasil não existe: mesmo as terras que os indígenas habitam pertencem à União. O cancro do capitalismo só admite propriedade privada e é incompatível com qualquer outra perspectiva de uso coletivo da terra. Em nossa disposição de constituir uma florestania, nós não queríamos nem mesmo ter CPF”.

Ailton Krenak. *Futuro Ancestral*, p. 77-78.

**06**

A influência que o modo de vida indígena exerceu sobre a população descendente de migrantes nordestinos pode ser chamada, consoante o livro de Rodney William, de

- (A) apropriação cultural.
- (B) assimilação.
- (C) aculturação.
- (D) imposição.
- (E) miscelânea cultural.

**07**

O trecho “sabemos que propriedade coletiva no Brasil não existe” encerra uma crítica a qual modelo de sociedade?

- (A) Monárquica.
- (B) Anárquica.
- (C) Socialista.
- (D) Culturalista.
- (E) Capitalista.

**08**

O termo florestania é empregado pelo autor com uma intenção muito específica no livro. Assinale a alternativa que descreve essa intenção.

- (A) Assim como cidadania é, desde a Roma antiga, o modo de exercício de direitos da cidade, florestania é o modo de exercer direitos específicos dos povos das florestas.
- (B) Com o uso da expressão florestania, o autor deseja marcar o início de uma nova nacionalidade, passo importante para estabelecer uma entidade política em que a autodeterminação dos povos indígenas possa ter lugar.
- (C) A apropriação do espaço das florestas pelos seringueiros, com as nefastas consequências do convívio forçado pelas circunstâncias.

- (D) A ocupação desordenada do solo por proprietários rurais titulados pelo Incra e pela turma política de Jarbas Passarinho que, já àquela época, mantinham relações indevidas com garimpeiros ilegais.
- (E) Uma qualidade do indivíduo domiciliado na floresta e que independe de traços culturais ou sociais específicos.

**09**

A tela apresentada, sem título e de autoria desconhecida está exposta na Pinacoteca do Estado, em São Paulo. Trata-se de uma representação que remete

- (A) ao contexto de Balada de Amor ao Vento, de Paulina Chiziane.
- (B) ao conceito de racismo estrutural, tal como elaborado por Silvio Almeida.
- (C) à ideia de apropriação cultural, desenvolvida por Rodney William.
- (D) ao conceito de pacto da branquitude, cunhado por Cida Bento.
- (E) à ideia de futuro ancestral, desenvolvida por Ailton Krenak.

## TEXTO PARA AS QUESTÕES DE 10 A 13

“Mwando chorava lágrimas de sangue, pois sabia que não voltaria a reaver o seu tesouro. Sumbi, a mulher que o abandonara, é de uma beleza indescritível, agressiva. Ao vê-la, qualquer homem para e suspira embasbacado, numa reação quase espontânea, rendendo homenagem à perfeição em movimento. As mulheres, por sua vez, sentiam naquela presença um caso de injustiça divina, pois Deus deserdera de encantos todas as outras para concentrá-los numa só.

Os homens não choram, ensinam os pais aos filhos. Mwando é homem e chora, mas com razão. Acabaram-se os prazeres de vaguear com a bela Sumbi nos caminhos tortuosos, ela à frente e ele atrás.

As suas mãos jamais passeariam naquela paisagem exuberante de altos e baixos, terminando sempre encalhadas na elegantíssima cintura de pilão. O seu corpo jamais beberia daquele sangue de fogo, pote de mel, fonte de vida.

Recordava-se dela quando pilava, aí, quando ela pilava no fenecer da tarde, ele sentado debaixo do cajueiro, apreciando aquele levanta e baixa frenético ao ritmo das pancadas. Terminado o trabalho, ela colocava as peneiras debaixo dos braços caminhando bonita, serena, ao encontro dele, deixando-o alquebrado, possesso, enfeitado, porque parecia a lua a descer do céu, sorrindo só para ele.

Como um livro aberto, folheava na memória as imagens do dia do triunfo, quando na igreja de São Pedro se unira à mulher dos seus sonhos, numa boda que causou inveja e espanto a todos os presentes.

O casamento fora arranjado pelos pais dela, gente rica que, na impossibilidade de casar a filha com um nobre, quisera presentear-lhe com um homem culto e bem-parecido, tendo a escolha recaído sobre o Mwando, pois não havia outro que o igualasse. Aos pais do rapaz também agradou o negócio. Qual era a família de Mambone que não queria possuir a famosa flor do Índico a embelezar o seu jardim?

As exigências do lobolo eram superiores às possibilidades da família do Mwando. Queriam doze vacas, tendo eles apenas cinco. Para ultrapassar o impasse, fizeram-se várias reuniões, encontros, conversas, acabando tudo numa feliz concordância. O lobolo seria pago em três prestações”.

Paulina Chiziane. *Balada de amor ao vento*, p. 64-65.

**10**

As lágrimas de sangue de Mwando devem-se ao fato de que, na estória, Sumbi

- (A) acabara de falecer em decorrência de um assassinato.
- (B) acabara de falecer, durante o parto do primeiro filho do casal.
- (C) partira num Navio em direção à Índia, sua pátria de origem.
- (D) trocara Mwando por um homem mais velho, casado com outras mulheres e que tinha muitos filhos e mais dinheiro.
- (E) trocara Mwando para viver com uma mulher de origem nobre e que vivia no litoral.

**11**

No trecho, Paulina Chiziane faz referências a “pilão” e ao ato de “pillar”. Pode-se afirmar que pilão é usado em linguagem

- (A) figurada, ao passo que em “pilava” o uso é exclusivamente denotativo (ato de pillar).
- (B) figurada, ao passo que em “pilava” o uso é ambíguo, prestando-se a dupla interpretação (ato de pillar e outra de cunho erótico).
- (C) denotativa, ao passo que em “pilava” o uso é ambíguo, prestando-se a dupla interpretação (ato de pillar e outra de cunho erótico).
- (D) conotativa, ao passo que em “pilava” o uso é exclusivamente denotativo (ato de pillar).
- (E) ambígua, podendo se referir à paisagem ou à cintura de Sumbi, ao passo que em “pilava” o uso é exclusivamente denotativo (ato de pillar).

**12**

Qual o significado da expressão “flor do Índico” usada no texto e a que(m) ela se refere?

- (A) A mulher mais bela do Oceano Índico / Mambone.
- (B) A mais bela nação banhada pelo Oceano Índico/ Moçambique.
- (C) A mulher mais formosa do Oceano Índico / Sumbi.
- (D) A cidade mais charmosa das Índias / Mambone.
- (E) A mulher mais charmosa das Índias / Sumbi.

**13**

No texto, Paulina Chiziane faz duas referências curiosas e que remetem a costumes europeus que nasceram na Idade Medieval e se consolidaram na Idade Moderna, chegando até as primeiras décadas da Idade contemporânea no Ocidente eurocêntrico, aqui incluídas as Américas: o conceito de nobreza e a negociação de um dote.

Com base no texto e em seus conhecimentos, assinale a alternativa correta.

- (A) O longo período colonial a que estiveram submetidos os povos da África negra foi o responsável pela inserção desses conceitos na sociedade moçambicana.
- (B) O dote negociado pelos familiares dos noivos caracterizava o destacamento de patrimônio da família da noiva para ser entregue ao noivo, pois as mulheres representavam um custo a ser compensado.
- (C) Os pais do noivo só aceitavam casar seus filhos mediante alguma forma de compensação pecuniária, pois a esposa seria uma boca a mais para alimentar.
- (D) Os grupos étnicos de Moçambique mantiveram alguns de seus costumes, como o dote, mas assimilaram a ideia europeia de nobreza, que era uma condição de qualquer família rica.
- (E) Apesar de se assemelharem, os conceitos africanos de nobreza e dote eram diversos daqueles vivenciados pelos colonizadores europeus.



## TEXTO PARA AS QUESTÕES 14 E 15

Índio eu não sou

Não me chame índio  
Porque esse nome nunca me pertenceu  
Nem como apelido eu quero levar  
O erro que Colombo cometeu

Por um erro de rota  
Colombo em meu solo desembarcou  
E com desejo de nas Índias chegar  
Com nome de índio me apelidou.

Esse nome me traz muita dor  
Uma bala em meu peito transpassou  
Meu grito na mata ecoou  
Meu sangue na terra jorrou.

Chegou tarde eu já estava aqui  
Caravela aportou bem ali  
Eu vi homem branco subir  
Na minha uka me escondi

Ele veio sem ter permissão  
Com a cruz e a espada na mão  
Nos seus olhos uma missão  
Dizimar em nome da civilização.

Índio eu não sou  
Sou Kambeba, Tembé, Suruí  
Sateré, Mura, Guarani, Apinaé  
Tikuna, Kokama, Pankararu, Truká  
Tuxá, Fulni-ô, Guajajara, Kaiowá.  
E existi com garra e com muita fé.  
Mas índio eu não sou.

Marcia Kambeba

**14**

O poema “Índio eu não sou” refere-se à polêmica utilização da expressão Índio. A esse respeito, considere as afirmações a seguir:

- I – O verso “nem como apelido eu quero levar” refere-se à ideia de que apelidos são designações atribuídas e, por isso, podem carregar um significado semântico que o alcunhado não necessariamente aprecia.
- II – A referência a Colombo faz menção à percepção oficial espanhola, que perdurou por alguns anos, de que as Caravelas espanholas haviam, de fato, chegado às Índias, denominação genérica para o Oriente em geral.
- III – A última estrofe designa as grandes famílias ou troncos indígenas que viviam no território que pertenceu a Portugal como decorrência do Tratado de Tordesilhas.

As afirmações verdadeiras são:

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

**15**

Assinale a alternativa que encerra duas mudanças significativas dos últimos anos a respeito da contraposição entre índio e indígena.

- (A) A promulgação da Lei 14.402, que alterou a nomenclatura Dia do Índio por Dia dos Povos Indígenas, e a mudança do nome da FUNAI para Fundação Nacional dos Povos Indígenas.
- (B) O veto do então presidente Jair Bolsonaro ao Projeto de Lei de Joenia Wapichana, que alterava o Dia do Índio para Dia dos Povos Indígenas, e sua não derrubada pelo Congresso Nacional.
- (C) O veto do então presidente Jair Bolsonaro ao Projeto de Lei de Joenia Wapichana, que alterava o Dia do Índio para Dia dos Povos Indígenas, e sua reapresentação pela Deputada Sonia Guajajara.
- (D) A nomeação de Sonia Guajajara como Ministra dos Povos Indígenas e de Joenia Wapichama para presidir a Fundação Nacional do Índio.
- (E) A promulgação da Lei 14.402, que alterou a nomenclatura Dia do Índio por Dia dos Povos Indígenas após a derrubada do veto presidencial e a manutenção do nome da FUNAI como Fundação Nacional dos Povos Indígenas.

## TEXTO PARA AS QUESTÕES 16 E 17

“A Escola de Arte Dramática, a EAD, é uma escola de formação de atores/atrizes, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, no contexto de um movimento de transformação institucional e cultural instaurado em São Paulo, mas como um projeto de alcance nacional, iniciado em 1934, e ganhando forma, no âmbito artístico, com a abertura do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 e da Companhia Vera Cruz de Cinema, em 1949.

Desde então, a Escola se estabeleceu como plataforma para gerações de artistas que deixaram sua marca no teatro, no cinema e na televisão.

Em 1969 a EAD será integrada à USP, participando da formação da então Escola de Comunicações Culturais, atual Escola de Comunicações e Artes, e fornecendo alguns dos elementos que conformariam o então Departamento de Teatro.

Não se compreende a dimensão pedagógico-artística do programa da Escola se não se considera o vínculo íntimo entre pesquisa artística, criação e processos de aprendizagem. O conjunto de orientadores e orientadoras de arte dramática que compõe a Escola é integrado por artistas que atuam de maneira decisiva na vida artística da cidade e compreendem o processo artístico como instância privilegiada de experimentação e compreensão do tempo presente e dos sujeitos que nele se constituem.”

Fonte: Site da escola de Arte Dramática.  
<https://www.eca.usp.br>, ADAPTADO, acesso em out/2023.

## 16

A partir da leitura do texto e considerando os dois trechos grifados, é correto afirmar que a transformação institucional e cultural de São Paulo de 1934 teve como marco

- (A) a formalização da USP, enquanto a integração da EAD à USP em 1969 ocorreu por imposição do chamado AI-5, do mesmo ano.
- (B) a tentativa de federalização da USP, enquanto a incorporação da EAD em 1969 foi consequência da negociação entre USP e o regime militar.
- (C) a criação da USP, enquanto a integração da EAD à USP em 1969 ocorre logo após a reforma universitária de 1968.
- (D) o rompimento da USP com a união, fruto da revolução de 1932, em rixa que perdurou até 1969, quando a EAD foi integrada à universidade.
- (E) a tentativa de estatização da USP, enquanto a incorporação da EAD em 1969 foi consequência direta da chamada autonomia universitária.

## 17

A Resolução Nº 4693, de 30 de agosto de 1999, que baixou o regimento da Escola de Arte Dramática (EAD), atribui à escola a função de preparar profissionais

- (A) de nível equivalente ao ensino médio, com formação em teatro, através de um curso 6 semestres.
- (B) de teatro em nível técnico, através de um curso noturno com duração de 8 semestres.
- (C) capazes de atuar em qualquer área do teatro, através de uma formação teórica de nível superior.
- (D) com especialização em técnicas teatrais, através de um curso teórico-prático com duração de 4 semestres.
- (E) para pesquisa em ensino e pesquisa de teatro, através de um curso de mestrado de 4 semestres.

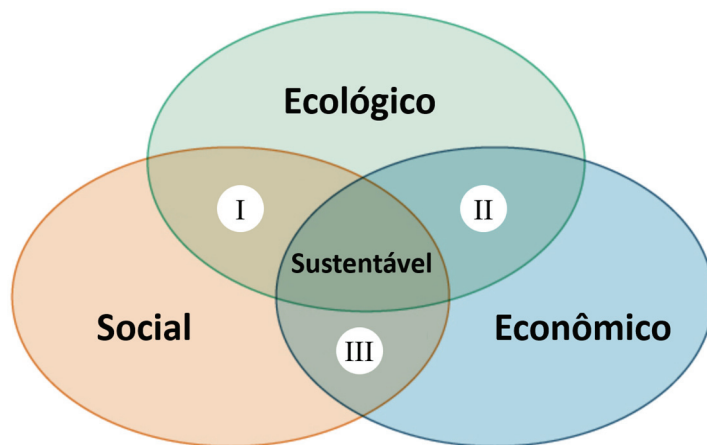
## 18

Em texto de 2015 sobre os ODS, a declaração de líderes e representantes das nações signatárias da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável, declararam:

“Estamos empenhados em alcançar o desenvolvimento sustentável nas suas três dimensões – econômica, social e ambiental – de forma equilibrada e integrada.”

Fonte: <https://brasil.un.org/pt-br/>

Essa proposta muitas vezes é apresentada conforme o esquema a seguir:



Dentro da proposta apresentada, são conceitos adequados para as intersecções marcadas com I, II e III, conforme os ODS, respectivamente:

- (A) Equitativo; viável; prioritário.
- (B) Prioritário; restritivo; equitativo.
- (C) Prioritário; suportável; restritivo.
- (D) Suportável; restritivo; viável.
- (E) Suportável; viável; equitativo.

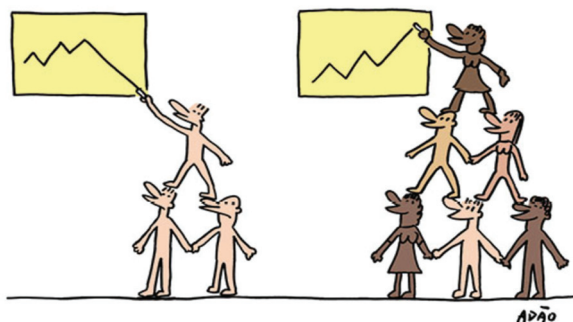


TEXTO PARA AS QUESTÕES 19 E 20

O quadro a seguir retrata os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU.



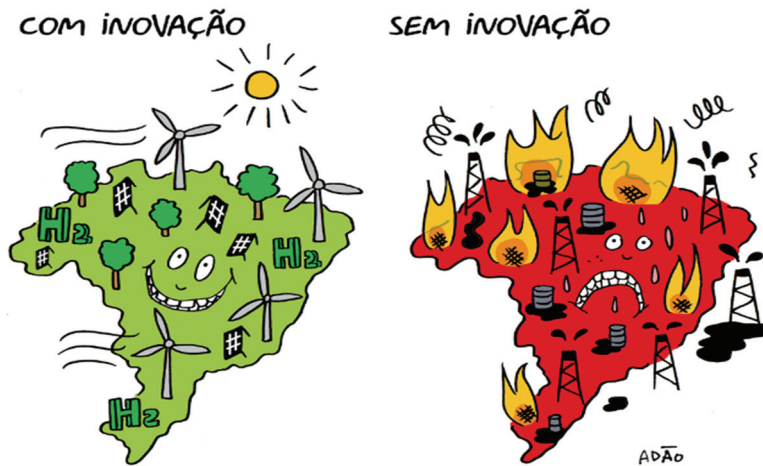
(I)



(II)



(III)



**19**

As charges (I), (II) e (III), respectivamente, se relacionam de forma direta às temáticas de

- (A) diversidade no ensino básico, vida em comunidades urbanas e avanço científico nacional.
- (B) diversidade no mercado de trabalho, sustentabilidade ambiental e soluções inovadoras.
- (C) mudança na pirâmide social, mudança no padrão de vida nas cidades e sustentabilidade econômica.
- (D) exclusão social, desenvolvimento das relações interpessoais e desenvolvimento de tecnologia limpa.
- (E) diferença de gerações, economia criativa e incentivos fiscais a combustíveis fósseis.

**20**

Considerando a mensagem das charges, é correto afirmar que as metas da ODS

- (A) 1, 7 e 15 não estão relacionadas com nenhuma das charges, enquanto as metas 5 e 17 se relacionam diretamente a todas as charges.
- (B) 5 e 12 são as que se relacionam mais diretamente à charge I e as metas 9 e 15 à charge II.
- (C) 12 e 14 são as que se relacionam mais diretamente à charge I e as metas 1 e 11 à charge III.
- (D) 13 e 15 são as que se relacionam mais diretamente à charge II e as metas 7 e 9 à charge III.
- (E) 16 e 17 se relacionam diretamente a todas as charges e as metas 3, 7 e 15 não se relacionam diretamente a nenhuma.

TEXTO PARA AS QUESTÕES DE 21 A 23

“Cena 2: O que é um crime?”

Vera Malaguti descreve as fantasias absolutistas de controle social da polícia no período posterior à abolição formal da escravidão no Brasil para desdobrar daí uma percepção mais aguçada do sistema de justiça criminal hoje. É sobretudo no controle sistêmico do trânsito de pessoas africanas livres e afrodescendentes que a polícia vai passar a operar como braço do projeto colonial em sua versão moderna, garantindo a segurança das elites brancas e mestiças e o terror das comunidades empobrecidas e racializadas. O racismo contra pessoas pretas e pobres está, portanto, no DNA das polícias e das redes de controle e extermínio que se articulam em torno delas. Mas não teria sido necessário ouvir uma acadêmica branca para dar-se conta disso. Não é de hoje que movimentos políticos como Mães de Maio e Reaja ou Será Morta(o), assim como uma série de vozes implicadas nos ativismos e organizações comunitárias pretas, produzem conteúdo, denúncia e articulação para visibilizar o papel efetivo desses genocídios racistas e classistas nas gramáticas da dominação à brasileira.

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da

colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes. E tudo isso está bastante evidente, ainda que mascarado; está latente em toda emoção possível de forjar-se perante esse regime. Mesmo quando as máquinas de fazer desperceber conflitos e desigualdades estruturantes projetam — sempre arbitrariamente — verdades cuja promessa é a de serem neutras, justas e universalmente aplicáveis, transcendentais, legais, modernas, sobre o que significa ser um criminoso; o que é segurança; quanto vale para este mundo a indústria do punitivismo; que marcadores sociais desenham gráficos do extermínio sistemático, continuado e neocolonial; por que há vidas matáveis; que corpos adornam os projetos de futuro; quem são os sujeitos da história; o que é catástrofe, golpe, crise, extinção...?

Afinal, o que é um crime, quando o próprio modo de funcionamento da justiça se faz inseparável de um projeto de atualização perpétua da injustiça como fantasia de controle? O que é um crime, quando tudo o que se entende sob o guarda-chuva da normalidade e legalidade não cessa de reinscrever a presença da morte como expectativa de vida de comunidades inteiras, de gentes daqui e de toda a terra, humanas e não humanas? ”

Jota Mombaça. *Não vão nos matar agora*. Coleção Encruzilhada, Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

**21**

Clayton Nascimento é ator, diretor e dramaturgo do monólogo MACACOS, no qual aborda, em fluxo de pensamentos, desabafos e elucidações, diversas cenas vividas por artistas negros, além de relatos e estatísticas sobre a violência policial contra jovens negros no Brasil.



Clayton Nascimento. “Macacos”, 2022. Espetáculo teatral.

“MACACOS é uma montagem que conta somente com um ator e um batom, e trata sobre a urgência da vida negra no Brasil. O preconceito contra os povos pretos é abordado em cena a partir do relato de um homem-preto que busca respostas para o racismo que rodeia seu cotidiano e a história de sua comunidade.”

MACACOS - Cia do Sal.  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MkpdUnysx64>.  
Acesso em: 17/09/2023.

A partir dos elementos presentes no texto de Jota Mombaça e das informações apresentadas a respeito da obra de Clayton Nascimento, assinale a alternativa correta.

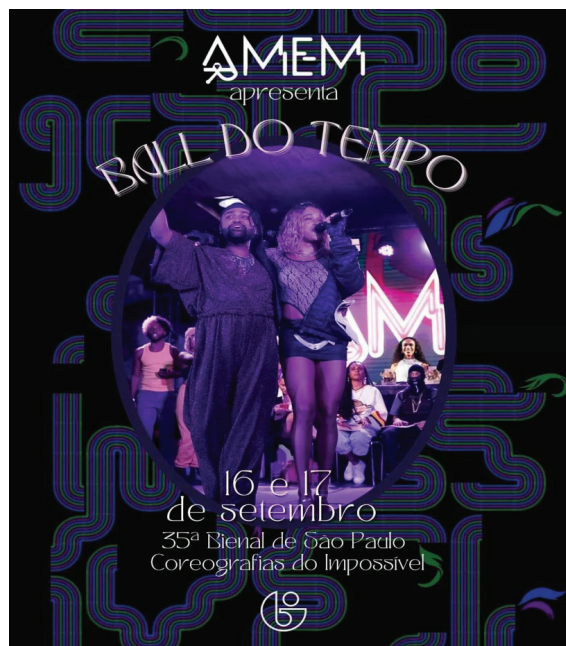
- (A) A reencenação da violência policial no espetáculo é um recurso dramaturgicamente que permite erradicar o racismo no teatro.
- (B) Por abordar experiências pessoais do ator, o crime de racismo é um assunto secundário em MACACOS.
- (C) Ao revelar conflitos e arbitrariedades sociais, encenar um crime no teatro é garantia de justiça.
- (D) As marcas coloniais do racismo não estão presentes no teatro, pois se trata de uma linguagem artística.
- (E) O teatro pode ser uma experiência crítica de abordagem e reflexão sobre as consequências do racismo colonial.

## 22

De acordo com Jota Mombaça, ao refletirmos sobre a normalidade e a legalidade social do regime de justiça no Brasil, comunidades inteiras têm a presença da morte como única narrativa de expectativa de vida. Neste contexto, a prática de formação para atuação deve considerar necessariamente

- (A) a criação cênica de narrativas que rompem com histórias universalizantes e reducionistas sobre os povos negros e outras comunidades.
- (B) a dramaturgia pessoal como único caminho possível de interpretação cênica do racismo enquanto processo social.
- (C) o estudo de interpretação cênica de obras clássicas da dramaturgia branca europeia a partir da experiência negra brasileira.
- (D) o treinamento cênico a partir de referências das religiões afro-brasileiras como o caminho mais eficiente de se combater o racismo.
- (E) a visita de campo etnográfica como método mais eficaz de estudo antirracista de personagens.

## 23



Ball do Tempo - Coletivo AMEM. Performance Ballroom 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

“O Coletivo AMEM chega à 35ª Bienal de São Paulo com uma *Ball* que mergulha nas diversas linguagens artísticas da cultura *Ballroom*, explorando performatividades como *vogue*, *runway*, *commentator*, *drag*, *bizarre*, *fashion killa*, *realness*, entre outras, todas entrelaçadas pelo tema Tempo. Inspirado pelo pensamento da poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins, que concebe o corpo como um testemunho da memória, do conhecimento e da história, essa *Ball* desenrola-se em 12 categorias temáticas. Nestas categorias, diferentes *houses* da cena *mainstream* celebram danças furiosas, belezas revolucionárias, expressões musicais, oralidades e outras manifestações artísticas dissidentes.”

Disponível em: <https://35.bienal.org.br/coletivo-amem-performance-ballroom/>. Acesso em: 17/09/2023.

A Bienal de São Paulo teve pela primeira vez uma *Ballroom* em 2023. Realizada pelo Coletivo AMEM nos dias 16 e 17 de setembro, o evento compôs a programação com o tema *Coreografias do Impossível*, e curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel.

Em relação à cultura *Ballroom*, tendo em vista o excerto de Jota Mombaça, é correto afirmar:

- (A) As *Ballrooms* são festas e se dedicam exclusivamente à celebração das corpas, não abrangendo narrativas cênicas de crime e violência.
- (B) Por serem manifestações urbanas, as *Ballrooms* não são performances que remetem às ancestralidades.
- (C) As comunidades dissidentes envolvidas com a cultura *Ballroom* representam demandas recentes, portanto, não são comunidades tradicionais.
- (D) A performance *Ballroom* é uma prática cênica sofisticada de elaboração das marcas das memórias raciais, dissidentes sexuais e de gênero.
- (E) As *Ballrooms*, subsidiárias da cultura norte-americana, são desprovidas de referências latino-amefricanas.

## TEXTO PARA AS QUESTÕES 24 E 25

“Viewpoints e composição oferecem uma alternativa para as abordagens convencionais de interpretação, direção, dramaturgia e design. Eles representam um processo claro e uma postura não hierárquica, prática e colaborativa por natureza. Ambos enunciam problemas e hipóteses particulares que um jovem enfrenta quando está ingressando no campo do teatro.”

Anne Bogart; Tina Landau. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

**24**

De acordo com as autoras, os *viewpoints* reúnem princípios de movimento que constituem uma linguagem dos acontecimentos no palco. Dentre as práticas de treinamento e criação dos *Viewpoints* Físicos, estão os

- (A) *Viewpoints* de Tempo: andamento, altura, repetição e resposta cinestésica.
- (B) *Viewpoints* de Tempo: andamento, duração, repetição e topografia.
- (C) *Viewpoints* de Espaço: silêncio, repetição, arquitetura, topografia e relação espacial.
- (D) *Viewpoints* de Espaço: forma, gesto, resposta cinestésica, topografia e repetição.
- (E) *Viewpoints* de Espaço: forma, gesto, arquitetura, topografia e relação espacial.

**25**

Assinale a alternativa correta sobre *Viewpoints* e Composição.

- (A) O Gesto Comportamental pertence ao mundo abstrato e subjetivo do comportamento humano, assim como observamos nos sonhos.
- (B) A Arquitetura refere-se ao ambiente físico no qual se realiza o trabalho cênico, bem como à afetação dos movimentos em função da atenção ao espaço.
- (C) Composição é um arsenal de repertórios de movimentos que são compartilhados com grupos para que possam reproduzi-los.
- (D) A experiência criativa com *Viewpoints* é exclusivamente individual, ainda que possa ser realizada em coletivo.
- (E) Composição é uma teoria psicofísica do treinamento teatral que depende de cada participante ter conhecimento prévio de seus pensamentos e sentimentos.

## TEXTO PARA AS QUESTÕES 26 E 27

“Penso que estas práticas alargam, que estes programas oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e de pensar ação e arte contemporaneamente. Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, desmecanizar, escovar à contrapêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...”

Em termos dramaturgicos - “dramaturgia” aqui compreendida como a define Eugênio Barba, uma tessitura de ações podendo ou não incluir a palavra – as práticas desses performers expandem a ideia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a ideia de corpo e “politicidade” do corpo. Fácil seria dizer que se tratam de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o “senso-comum” (que aturdido pergunta-se “o que é isso?” “para quê isso?” “afinal, o que eles querem dizer com isso?” “isso é arte?”). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual.”

Eleonora Fabião. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Revista Sala Preta*, v.8, 2008.

**26**

Em relação à *performance* e considerando o excerto apresentado, assinale a alternativa correta.

- (A) A *performance* é uma episteme que contrapõe a artisticidade com a politicidade.
- (B) As práticas performativas são realizadas expressamente para chocar o senso comum e levar a questionamentos sobre seu sentido e utilidade.
- (C) Ao problematizar noções hegemônicas de arte e comunicação, a performance promove uma expansão das ideias do que sejam ação e corpo.
- (D) *Performers* são complicadores culturais, pois possuem formação em arte-educação.
- (E) A *performance* se dedica à latência paradoxal da vida, portanto, não pode tratar da morte.

**27**

Em relação ao programa performativo, é correto afirmar:

- (A) Performar programas envolve uma série de práticas com métodos indefinidos, cujo intuito é o de se lançar em jogos improvisacionais.
- (B) O programa performativo não é uma experiência de ação em si mesma, é um exercício, uma prática preparatória para uma ação futura.
- (C) Programas não criam corpos, apenas anunciam que os corpos são sistemas subjetivos que não são suscetíveis e cambiantes às relações para além de si.
- (D) A biopolítica dos programas performativos se assenta na prática de dissociação corporal de artistas e público em relação à corporeidade do mundo.
- (E) O programa performativo é uma ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada.

**28**

“Na medida em que o projeto cinético da modernidade se torna a sua própria ontologia (sua inescapável realidade, sua verdade fundamental), também o projeto da dança ocidental alinha-se mais e mais à produção e à exibição de um corpo e de uma subjetividade adequados a representar essa modalidade desenfreada.”

André Lepecki. *Exaurir a dança: performance e política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2022.

Em relação ao projeto moderno da dança e de acordo com o autor, é correto afirmar:

- (A) Confere a deflação do movimento coreográfico, sendo este um sintoma geral, ou um "modo de espera" da dança.
- (B) É só na década de 1970 que a total identificação ontológica entre movimento ininterrupto e o ser da dança é claramente articulada como uma exigência inescapável para qualquer projeto coreográfico.
- (C) Privilegia um modo de ser em que o cinético corresponde ao que nela há de mais real.
- (D) A operação de igualar o ser da dança ao movimento, por mais senso comum que isso possa parecer hoje, é na realidade um desenvolvimento histórico antigo.
- (E) No Renascimento, a coreografia se definia majoritariamente em relação ao movimento.

**TEXTO PARA AS QUESTÕES 29 E 30**

“A condição colonial esconde múltiplos paradoxos. Por um lado, ao longo da história, o impulso modernizador das elites europeizantes na região andina se traduziu em sucessivos processos de recolonização. Um exemplo são as reformas borbônicas anteriores e posteriores ao grande ciclo rebelde de 1771-1781. Embora a modernidade histórica tenha sido um período de escravidão para os povos indígenas da

América, foi também uma arena de resistências e conflitos, um cenário para o desenvolvimento de estratégias envolventes, contra-hegemônicas e de novas linguagens e projetos indígenas da modernidade (Thomson). A condição para a possibilidade de uma hegemonia indígena está enraizada no território da nação moderna, inserida no mundo contemporâneo, mas é também capaz de retomar a longa memória do mercado interno colonial, da circulação de mercadorias à longa distância, das redes de comunidades produtivas- assalariadas ou não- e dos centros urbanos multiculturais e abigarrados.

Tudo isso mostra que os indígenas fomos e somos, antes de tudo, seres contemporâneos, coetâneos; (1) e nesta dimensão - o aka pacha-(2) se realiza e se desenvolve nossa própria aposta pela modernidade.(3) O pós-modernismo culturalista que as elites impõem e que o Estado reproduz de modo fragmentário e subordinado não nos serve como tática. Não há “pós” nem “pré” em uma visão da história que não é linear nem teleológica, que se move em ciclos e espirais, que marca um rumo sem deixar de retornar ao mesmo ponto. O mundo indígena não concede a história linearmente, e o passado-futuro estão contidos no presente: a regressão ou a progressão, a repetição ou a superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossos atos, mais do que de nossas palavras. O projeto de modernidade indígena poderá aflorar no presente, em uma espiral cujo movimento é uma contínua retroalimentação do passado sobre o futuro, um “princípio esperança” ou “consciência antecipante” (Bloch) que vislumbra a descolonização e a realiza ao mesmo tempo.”

(1) Aqui, seria possível dialogar com as ideias de não-coetaneidade/coetaneidade de Bloch, mas também com a visão histórico-antropológica de Fabian, que fala de *coevalness*.

(2) “Aka pacha: este tempo-espaco. Tempo-espaco do aqui e agora.” ( Glossário em: CUSICANQUI, Silvia Rivera Cusicanqui. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. P.322.)

(3) Partha Chatterjee chama “our modernity”, nossa modernidade.

Silvia Rivera Cusicanqui. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores* 1ªed./São Paulo/dezembro de 2021

**29**

Em relação às teatralidades indígenas e de acordo com o pensamento de Silvia Rivera Cusicanqui, é correto afirmar:

- (A) São anticoloniais, pois se inscrevem na estética pós-moderna.
- (B) Não são pós-modernas e sim pré-modernas.
- (C) São a-históricas, pois o mundo indígena não concebe o tempo linearmente (passado-presente-futuro).
- (D) São simultaneamente contemporâneas e ancestrais, pois se dão em temporalidades não-lineares.
- (E) Não são coetâneas às estéticas contemporâneas, pois são ancestrais.



## 30

“Criado para manifestar uma crítica acerca das Primeiras Colonizações Europeias (virulentas e bacteriológicas), as quais também mataram tantos indígenas desde 1492. Xawara, deus das doenças na cosmovisão Indígena Yanomami, é representado nessa performance por um cocar com mais de 120 seringas feito pelo artista João Nyn e que retrata essas violências que vez ou outra voltam. Os relatos orais das pessoas indígenas mais velhas de diversos povos nativos, principalmente litorâneos, chegam a dizer que cerca de um terço das populações originárias foram dizimadas apenas pelo contato. E que as areias das praias ficaram vermelhas de sangue. Em 2021, esse cocar passou também a representar a ciclicidade das pandemias, o eterno retorno das precauções que precisam existir nas decisões de contato: “O incômodo necessário”. A performance trata do inverso conceito nativo de “boa distância”, a má e irresponsável aproximação.”

João. NYN. *Contra Xawara*, 2023. Espetáculo teatral.  
Disponível em: <https://tepi.digital/espetaculo-contra-xawara/>.  
Acesso em: 18/09/2023.



Nos dias 13 e 14 de julho de 2023 foi apresentado o espetáculo "Contra Xawara" de João Nyn no SESC Santo Amaro. As sessões se deram no quadro da 3ª edição do Festival TePI – Teatro e os Povos Indígenas, realizado em São Paulo, com curadoria de Andreia Duarte e Ailton Krenak.

Tendo em vista o excerto de Silvia Rivera Cusicanqui, é correto afirmar sobre as teatralidades indígenas:

- (A) Nascem no Brasil com as criações jesuítas.
- (B) Mantém-se intactas como eram desde antes do processo de colonização.
- (C) Podem tratar de temas contemporâneos como a pandemia da covid-19.
- (D) São rituais e nunca se configuram em formato de espetáculo.
- (E) São as mesmas independentemente da etnia e do território.

## 31

“A natureza tornou-se um problema na colonialidade porque a colonialidade é o problema do universo. O tráfico de pessoas e as escravidões na modernidade (seja em seus primeiros momentos, seja na contemporaneidade) formulam conexões com a natureza a partir da hierarquização da vida, a dita Evolução das Espécies. No entanto, a natureza não é um ser *a priori*, ela é, sim, tudo o que há, inclusive o plástico e a internet/virtualidade. Nada há de artificial quando a separabilidade deixa de ser excitada.

A questão da artificialidade é interessante, porque conecta as noções de verdade e originalidade correspondentes à identidade/ideia de *humanidade/humanos*. Artificial só existe nesta civilização marcada por uma ideia binária de justiça: verdadeiro *versus* falso, correto *versus* mentiroso. Neste esquema moderno, a natureza torna-se aquilo que caminha para ser como a *humanidade*, na medida em que os seres humanos se autotransformam como completos e em estado de melhoria de sua perfeição — demonstrando o limite de sua formulação temporal, a linearidade. Em outras palavras, tudo que não é *humano* torna-se uma matéria a tornar-se *humana*, mas não no sentido de *humanizar-se* e sim num movimento infinito de tentar se *humanizar*. Ou seja, sempre existirá o *humano* no topo da cadeia evolutiva, e as demais vidas eternamente incapazes, uma vez que não são *humanas*.

No entanto, relembremos as enguias, animais que durante a vida passam por ao menos cinco metamorfoses, e em cada uma dessas fases apresentam-se em novas formas biológicas, interconectadas e autônomas, ao passo que, em cada uma dessas fases/formas, sua vida passa a integrar outro grupo de espécie. Sim, a cada metamorfose existe um novo animal, e o que nomeamos enguia é um deles.

A transição de gênero é um fato, no entanto é também uma sentença que enxuga a complexidade astrobiológica quando reescreve tais processos transfiguratórios, como jornadas de readaptação de gênero.”

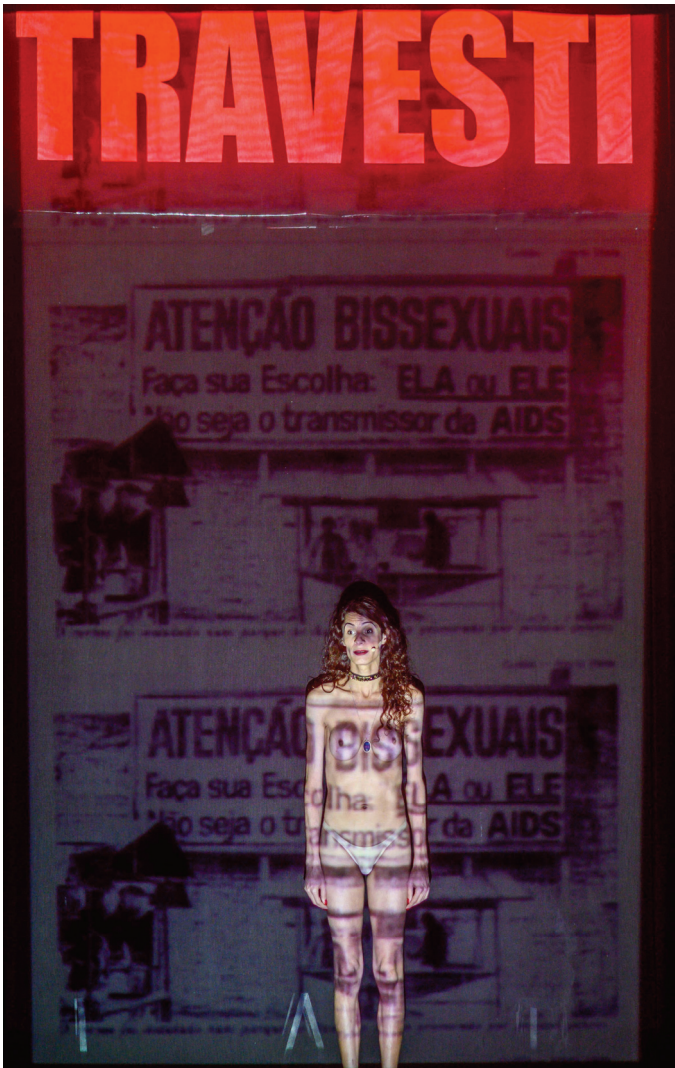
Castiel Vitorino Brasileiro. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n1 edições, 2022

“A história do corpo travesti é narrada pela atriz Renata Carvalho. Em cena, ela lança um manifesto sobre o nascimento desses corpos, mostrando a construção social e a criminalização que os permeiam, do imaginário à concretude. Essa pesquisa, chamada de Transpologia, foi iniciada em 2007, quando Renata Carvalho tornou-se Agente de Prevenção Voluntária de ISTs, Hepatites e Tuberculose. Por 11 anos, ela trabalhou especificamente com travestis e mulheres trans na prostituição, em Santos, São Paulo. A partir dessa experiência, em 2012, ela leva aos palcos o solo *Dentro de Mim Mora Outra*, no qual contava sua vida e travestilidade. Desde então, vem reunindo histórias, filmes, livros e peças de teatro sobre o tema.”

Renata Carvalho. *Manifesto Transpofágico*, 2019. Espetáculo teatral.  
Disponível em: <https://mitsp.org/2019/manifesto-transpofagico/>.  
Acesso em: 19/09/2023.



Em março de 2019, Renata Carvalho estreou seu monólogo *Manifesto Transpofágico* na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp.



Em relação às corporalidades transvestigêneres e tendo em vista o excerto de Castiel Vitorino Brasileiro, é correto afirmar:

- (A) Gênero e espécie são fenômenos independentes.
- (B) Travestis são mais humanizadas que pessoas cisgêneras.
- (C) O corpo trans passa por metamorfoses no escopo da espécie humana.
- (D) Mulheres transvestigêneres não podem ser consideradas a partir dos estudos de espécie em cena.
- (E) A transgeneridade é um processo que auxilia a compreensão sobre as transmutações de espécies.

#### TEXTO PARA AS QUESTÕES 32 E 33

“Não falo aqui do corpo vivo de um objeto anatômico, mas do que chamo de *somateca*, isto é, um arquivo político vivo. Do mesmo modo que Freud considerou que o aparelho psíquico excedia a consciência, hoje é necessário articular uma nova noção de aparelho somático para acomodar as modalidades tanto históricas como externalizadas do corpo, aquelas que existem mediadas pelas tecnologias digitais ou

farmacológicas, bioquímicas ou protéticas. A *somateca* está sofrendo mutações.

O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, cujo corpo, cujas práticas e linguagens ainda não podem ser considerados como verdadeiros em um determinado regime de saber e poder.

Fazer uma transição de gênero é inventar uma agência maquina com o hormônio ou com algum outro código vivo: pode ser uma linguagem, uma música, uma forma, uma relação com uma planta, um animal ou outro ser vivo. Fazer uma transição de gênero é estabelecer uma comunicação transversal com o hormônio, até que este se apague ou, melhor, eclipse isso que vocês chamam de fenótipo feminino e permita despertar outra genealogia. Esse despertar é uma revolução. É um levante molecular. Um ataque ao poder do eu heteropatriarcal, da identidade e do próprio nome. É um processo de descolonização.”

Paul Preciado B. *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama, 2020. TRADUÇÃO LIVRE

### 32

De acordo com o autor, assinale a alternativa correta.

- (A) A somateca reúne códigos criptografados de corporalidade.
- (B) A expressão da monstruosidade nasce da autodesignação das corporalidades trans.
- (C) As informações moleculares do gênero são inalteráveis, pois traduzem fenótipos.
- (D) Os aparatos somáticos do corpo são borrados e de difícil armazenamento.
- (E) No discurso médico e psicológico dominante, o corpo trans é uma colônia.

### 33

Segundo Paul Preciado, é correto afirmar:

- (A) O corpo trans é para a epistemologia da diferença sexual psicanalítica diferente do que a América foi para o império espanhol, já que esta última era vista como um lugar de imensa riqueza e cultura.
- (B) O corpo trans é para a anatomia normativa o que a África foi para a Europa: um território que se reparte e distribui para os licitantes com maior lance.
- (C) A posição do corpo trans difere da situação de migrantes e refugiados políticos, pois estes perdem o Estado-Nação, enquanto as pessoas trans ganham autonomia sobre suas corporalidades.
- (D) O corpo trans representa uma revolução para a psicanálise, pois corrobora as teses constitucionais do sujeito em função das diferenças sexuais.
- (E) O corpo trans se assemelha a um processo de tecnoxamanismo por desatar códigos políticos e culturais vivos que reiteram as diferenças entre ontem e hoje, feminino e masculino, vivo e morto.

## 34

“O conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em graus diferentes, múltiplos enunciadores do discurso teatral.

Não faria sentido debruçar-se sobre concepções de teatralidade quando a teoria da encenação já descreve, há mais de cem anos, o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador, o que marca a passagem da representação para a encenação.

De acordo com Pavis, o sentido não é algo instituído apenas no processo criativo, mas uma prática significativa construída a partir do esforço conjunto de produtores, espectadores, representação e recepção. Mas o que importa a esta argumentação é refletir sobre a suposta sinonímia entre encenação e teatralidade, já que ambas contemplariam a utilização pragmática de todos os instrumentos cênicos e dos diversos componentes da representação. Com a defasagem de esta última revestir-se de um traço idealista, remetendo, inapelavelmente, à velha questão da especificidade do teatro puro. Olhada por este ângulo, estaria condenada a permanecer não apenas abstrata e metafísica, mas inoperante’.”

Silvia Fernandes. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Assinale a alternativa que apresenta, corretamente, aspectos da direção e processos criativos.

- (A) A encenação textocêntrica é um fenômeno típico das teatralidades contemporâneas.
- (B) Tanto a encenação como a teatralidade levam em conta os vários elementos de composição e de sentido da cena.
- (C) A teatralidade é um elemento específico da encenação, portanto, não se confundem.
- (D) A teatralidade cenocêntrica é sinônimo de encenação contemporânea.
- (E) Os processos colaborativos são regimes metafísicos dos enunciados temáticos da teatralidade contemporânea.

## 35

“Definir a teatralidade como se faz, frequentemente, a partir do distanciamento do teatro em relação ao texto não é falso, mas pode levar ao uso unívoco e abusivo da noção. Em todo caso, Barthes preveniu-nos contra tal redução: ao mesmo tempo em que define a teatralidade como 'o teatro menos o texto', introduz o paradoxo que faz da teatralidade um 'dado de criação, não de realização' ('Em Ésquilo, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é previamente tomado pela exterioridade dos corpos, dos objetos, das situações', Barthes precisa). A partir daí, pode-se concluir que a posição barthesiana é ambígua? Sim, se considerarmos que não esclarece, de fato, as relações que o texto mantém com os outros componentes da representação teatral. Não, na

medida em que preserva a possibilidade de uma relação dialética, ou de uma tensão, entre esses componentes.”

Jean-Pierre Sarrazac. *A invenção da teatralidade*. Revista Sala Preta, v. 13, n. 1, jun 2013, p. 56-70, 2013.

De acordo com o autor, assinale a alternativa correta.

- (A) É preciso moderar o papel da textualidade na teatralidade, com fim de qualificar o efeito estético das produções cênicas contemporâneas.
- (B) Há ambiguidade entre texto e cena na medida em que se opera a redução do teatro menos o texto.
- (C) A vantagem do *gestus* – hoje considerado atualizado e novo, como todo teatro “da fábula” – sobre a “ideia-teatro” é ser, ao mesmo tempo, transcendente em relação ao conjunto dos componentes da representação e estar indexado no texto.
- (D) O texto na produção contemporânea tem estatuto de falta, pois pode ser abolido, e de excesso, pois se expressa por todos os elementos da representação.
- (E) A “representação emancipada” elaborada por Dort não se assemelha a uma polifonia dos elementos cênicos (Barthes), pois preconiza uma harmonia entre eles.

---

 TEXTO PARA AS QUESTÕES 36 E 37

“Os processos e as pessoas das quais me aproximei nestes anos produziram em mim um profundo questionamento sobre o que é ‘investigar’— como dizemos na academia — em um contexto no qual a pesquisa mais urgente é a busca de vidas. Penso que no espaço acadêmico a palavra ‘pesquisa’ pode chegar a ser utilizada para legitimar conhecimento e hierarquia. Não estou segura de que sempre seja usada para dar conta de processos capazes de nos deslocar e de nos fazer questionar as categorias e conceitos, o conhecimento é trabalhado ou apresentado. Ao longo destes anos fiquei obcecada com a pergunta o que é escrever e o que aqueles de nós que dizem fazer pesquisa estão procurando em um país onde a busca por corpos e vidas se tornou a ação fundamental de milhares de famílias. O deslocamento das certezas, o deslocamento das supostas ‘profissões’ e do conhecimento supostamente legitimador me fez questionar se nosso saber, formação e profissionalização estão à altura de nossa responsabilidade ética. Não tenho a menor dúvida de que nessa ‘outra universidade da vida e da dor’ - como Juan Carlos Trujillo insistentemente expressa - há outras maneiras de conhecer e há outras buscas com o *corazonamiento* - apropriando-me de uma palavra que devemos a Silvia Rivera Cusicanqui - nas quais se deve *colocar o corpo*.”

Ileana Diéguez Caballero. *Cuerpos Liminales: La performatividad de la búsqueda*. Córdoba/Argentina: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2021.

TRADUÇÃO LIVRE

**36**

A noção de Performatividade da Busca, desenvolvida por Ileana Diéguez Caballero no contexto mexicano, no qual famílias buscam por entes desaparecidos há décadas, traz consigo uma série de conhecimentos que podem ressignificar as práticas acadêmicas em torno das noções de investigação e de performatividade.

Neste sentido, é correto afirmar que estes conhecimentos

- (A) trazem novas significações de corporalidade sem incidir nas abordagens de investigação.
- (B) apontam a escrita como ação fundamental da busca de milhares de famílias.
- (C) famílias de pessoas desaparecidas são investigadoras e acumulam saberes da vida e da dor.
- (D) investigar é um ato acadêmico restrito às pessoas ligadas à universidade.
- (E) o modo de expor os conhecimentos das famílias de pessoas desaparecidas é uma investigação performativa.

**37**

De acordo com Ileana Diéguez Caballero, a expressão *corazonamiento*, da socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, carrega consigo uma noção na qual

- (A) o corpo é referente das palavras.
- (B) a busca de desaparecidos políticos visa encontrar os corações destas pessoas.
- (C) as incorporações são metodologias desenhadas para encontrar pessoas desaparecidas.
- (D) raciocinar com o coração é uma prática de profissionais que trabalham na busca de pessoas desaparecidas políticas.
- (E) performatividade da busca é um campo de formação acadêmica, no qual se trabalham os sentimentos de pertencimento.

**38**

"Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos, uma desconfiança que Michael Fried resume nestas palavras lapidares, frequentemente evocadas: 'A arte degenera à medida em que se aproxima do teatro', ou ainda 'O sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente a depender de sua capacidade de negar o teatro'."

Josette Férral. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, v. 8, 2008.

Assinale a alternativa que apresenta corretamente aspectos dos argumentos da autora no texto *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*.

- (A) O teatro está em crise devido à crescente valorização performativa do texto na cena.

- (B) Na obra performativa há o engajamento total do artista, que coloca em cena o desgaste que caracteriza suas ações.
- (C) O teatro performativo favorece a criação de sistemas de sentido e dos sistemas de memória.
- (D) O espectador da performance envolve-se com a intimidade das ações, mas não tem implicação com o seu imediatismo.
- (E) O teatro não se beneficiou das aquisições da performance, pois mantém estáveis suas práticas dramáticas e da ilusão da representação cênica.

**39**

No livro *Improvisação para o Teatro*, Viola Spolin salienta que "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". Desta forma, a autora destaca que o ato de *experienciar* possibilita um aumento da capacidade individual para o envolvimento com as propostas dos jogos e com a improvisação teatral, tornando possível a participação de qualquer pessoa.

Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 3.

Com base no trecho do livro *Improvisação para o Teatro* de Viola Spolin, assinale quais são os três níveis para o envolvimento com as propostas dos jogos e com a improvisação teatral.

- (A) Força, talento, intelectual.
- (B) Intuitivo, intelectual, físico.
- (C) Experiência, tempo, dedicação.
- (D) Vivência, corpo, coragem.
- (E) Formação, talento, experiência.

40

Observe a imagem e leia o excerto a seguir:



E.L.A Foto: Guilherme Silva

In: MOURA, Ivana.

Corpo estranho, lírico e político, Crítica do espetáculo E.L.A.

Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/corpo-estranho-lirico-e-politico-critica-do-espetaculo-e-l-a/>. Acesso: 26/09/ 2023.

“E.L.A. é um solo no qual a atriz Jéssica Teixeira investiga cenicamente seu próprio corpo – inquieto, estranho e disforme – e questiona a forma como ele interage com o mundo. Assumindo a personalidade “Ela”, em contraponto ao seu corpo (Ele), Jéssica faz de seu físico uma ferramenta multifacetada (ética, política, estética) que desestabiliza e potencializa outros corpos e olhares, buscando uma visão sensível sobre a diversidade e a multiplicidade, além de uma crítica à imposição dos padrões de beleza”.

In: MITSP. Sinopse do espetáculo E.L.A..

Disponível em: <https://mitsp.org/2022/espetaculo-ela/>.

Acesso: 26/09/ 2023.

O trabalho de Jéssica Teixeira, atriz com deficiência, no solo E.L.A., destaca a importância da discussão política, artística e social dos corpos def nos mais diversos espaços culturais. Para a artista, “o acesso é construção de linguagem e precisa conversar com a sensibilidade da obra”. Para que haja uma obra acessível, de acordo com as políticas públicas atuais de acessibilidade, é correto afirmar:

- (A) Para a realização de uma obra acessível, o artista necessita “mergulhar” e ter o tempo de experimentar e criar linguagens sensíveis que se emaranhem nas escolhas estéticas e dramáticas em conjunto com pessoas com deficiência e profissionais da acessibilidade.
- (B) Para a realização de uma peça teatral acessível basta ter intérprete de Libras direcionados para as pessoas com deficiência.
- (C) Atualmente, os projetos culturais de Lei de Incentivo à Cultura exigem a garantia de todos os recursos de acessibilidade nos espetáculos teatrais.
- (D) O objetivo é que as pessoas com deficiência recebam/accessem a obra ou conteúdo artístico em Libras, com legenda, em braile, ou com audiodescrição, de acordo com a deficiência.
- (E) Não é preciso seguir as normas de acessibilidade, no intuito de padronizá-las; basta garantir o acesso e as tecnologias assistivas para as pessoas com deficiência nos espetáculos.

41

O jogo teatral refere-se de forma genérica ao jogo de cena ou à qualidade lúdica do teatro. Autores como Viola Spolin e Bertolt Brecht tornaram o termo um conceito da Pedagogia do Teatro, precisando objetivos de aprendizagem com diferentes públicos. Diante das perspectivas de ambos os autores, é INCORRETO afirmar:

- (A) O jogo teatral é, na visão brechtiana, um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto.
- (B) O jogo teatral é um jogo de construção com a linguagem artística, cuja prática do jogo teatral, através do jogo de regras, torna-se o princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral.
- (C) Spolin não estabelece uma diferença entre *dramatic play* (jogo dramático) e *game* (jogo de regras). Para a autora o ponto em comum está nas questões corporais, uma vez que a fantasia e a fiscalização são complementares nos jogos dramáticos e nos jogos teatrais.
- (D) A metodologia spolianiana é fundamentada a partir da perspectiva interacionista, sendo que está baseada no modelo epistemológico de Piaget para conceituar a categoria estética do jogo teatral e analisar sua contribuição pedagógica.
- (E) O jogo teatral passa pelo processo do trabalho em grupo, por meio de regras livremente consentidas entre os(as) parceiros(as). Assim, o jogo teatral desempenha a função de construção de conteúdos, por intermédio da forma estética.

42

A *performer* e pesquisadora Eleonora Fabião, no texto *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2008), destaca inúmeras histórias de performances e cenas verbais realizadas por artistas em diferentes lugares do mundo. Dentre as pesquisas e destaques apontados por Fabião (2008; 2013), o programa performativo tornou-se uma das principais referências contemporâneas.

Eleonora Fabião. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta, v. 8, 2008.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

Dessa forma, com base nos estudos, assinale a alternativa correta.

- (A) Performar *programas* é igual a desenvolver jogos improvisacionais, pois o *performer* improvisa uma proposta, criando ações que podem ser realizadas por ele ou por outra pessoa.
- (B) Para a criação de um *programa performativo* sugere-se que o mesmo seja complexo e explicativo, a fim de que o mesmo tenha um enunciado atento às ações performativas mais apropriadas para descrever as propostas metodicamente calculadas.

- (C) O *programa performativo* não é um motor de experimentação, pois a prática do programa não cria corpo e relações entre corpos; não deflagra negociações de pertencimento; não ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa.
- (D) O conceito de *programa* é inspirado no texto “28 de novembro de 1947 - como criar para si um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação”, é um ativador de experiência, ou seja, a experiência é a ação em si.
- (E) O ator, através da prática de *programas performativos*, amplia seu campo de experiência e possibilita conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades. Contudo, durante as experiências performativas, visa estabilizar hábitos psicofísicos, aparelhando-se às propostas e dimensões pessoais, políticas e relacionais iguais àquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco.

## 43

Marcia Pompeu Nogueira, no livro *Teatro com Meninos e Meninas de rua*, destaca importante reflexão sobre o fazer e o envolver os sujeitos diante das práticas teatrais. Na obra, a autora destaca a necessidade de oferecer e proporcionar alternativas educacionais para as crianças.

Marcia Pompeo Nogueira . *Teatro com Meninos e Meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Assinale a alternativa correta.

- (A) Nos últimos anos foram poucos os números de instituições artísticas e educacionais que proporcionaram arte nos programas socioeducativos, dificultando a diminuição das violências e ampliando o aumento de crianças em situação *de e na* rua.
- (B) As crianças da periferia da cidade, muitas delas meninos e meninas *de* rua – ou *na* rua –, tomam a rua a partir de um desejo social, visando buscar garantias e novos desdobramentos no âmbito cultural.
- (C) No percurso assumido pela prática de teatro na comunidade, identificam-se três modelos básicos: *teatro para comunidade*, *teatro com comunidade* e *teatro por comunidade*.
- (D) No Brasil, o teatro na comunidade não acontece vinculado aos contextos e instituições, são ações ligadas a setores governamentais, sendo que essas propostas muitas vezes não são oriundas do teatro de grupos ou ligados aos movimentos sociais.
- (E) O teatro na comunidade consiste em um teatro que visa um aspecto comercial, voltado à cultura de mercado, buscando, através de ações sociais, meios de promoção para os meninos e as meninas em situação de rua.

## 44

Na cena teatral contemporânea, os processos criativos partem de inúmeras propostas, seja pela perspectiva do(a) dramaturgo(a), do(a) encenador(a), do ator e da atriz, bem como dos demais agentes que compõem o fazer teatral. Além disso, no cerne dos processos criativos atravessamentos conceituais interseccionam-se com as diferentes linguagens. Cecília Almeida Salles (1998) afirma:

“O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação” (Salles, 1998, p. 32).

Cecília Almeida Salles. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

Em relação ao texto, é correto afirmar:

- (A) O processo criativo está ligado à instauração de procedimentos que favoreçam a experimentação teatral, com o objetivo de pensar a palavra processo como aprendizagem, instaurando procedimentos pedagógicos, com o objetivo de compreender as fases e as necessidades do processo.
- (B) Torna-se de suma importância ressaltar o resultado final do processo criativo, frente às necessidades e circunstâncias apresentadas pelo(a) encenador(a), buscando atender às fases e às exigências desse agente.
- (C) Ser artista, durante um processo criativo, no fazer teatral, necessita que os trabalhos estejam interligados e conectados às exigências e às demandas verticais dos responsáveis, respeitando a dramaturgia e as informações apresentadas ao longo da criação.
- (D) O que permanece como potência na cena teatral contemporânea é o conceito de encenação, apresentando a importância da função do(a) diretor(a) teatral como o(a) agente responsável por conduzir o processo, visando apenas seus princípios e propostas, sem articular ou estabelecer diálogos com os(as) demais agentes.
- (E) O processo criativo parte de experiências que visam somente o resultado final como eixo principal do processo; as abordagens e metodologias se respaldam em práticas oriundas da improvisação, dos jogos teatrais, bem como de teorias que sirvam para a criação da encenação.

## 45

“O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. Quando esta ordem de percepção se estabiliza, o processo de percepção e de produção do sentido torna-se absolutamente imprevisível e, portanto, caótico. Nunca se pode prever quais significados serão produzidos pela associação; nunca se pode antever qual significado vai orientar a percepção na direção de um elemento teatral particular. A estabilidade da ordem, neste caso, significa o mais alto grau de imprevisibilidade. O processo de percepção revela-se um processo inteiramente emergente sobre o qual o sujeito perceptor não tem nenhum controle”.

Erika Fischer-Lichte . *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*.  
Revista Sala Preta, v. 13, n. 2, 2013.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>

A autora tensiona a ordem da representação e descreve aspectos nominados por ela enquanto uma nova ordem, a ordem

- (A) fenomenológica.
- (B) de presença.
- (C) somática.
- (D) da performance.
- (E) da percepção.

## 46

Leia o excerto a seguir:

“Os estudantes imarás traziam consigo a memória de sua comunidade e do ambiente familiar rural, uma série de experiências vitais para poder gerar um tipo de aproximação às ciências sociais distinta, em que os estudantes-pesquisadores começavam por percorrer as próprias raízes, pesquisando a memória de seus ancestrais e a própria condição indígena.”

Tiago Abreu.; Simone Hashiguti. T. *Resenha Ch'uxunakak utxiwa: uma revisão sobre práticas e discursos descolonizadores*.  
Revista Polifonia, Cuiabá-MT, vol.29, n.53

Disponível:<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/14866>

Na *Universidad San Andrés*, este conjunto de práticas iniciou-se na década de 1983, no âmbito de uma disciplina ofertada por Silvia Rivera Cusicanqui no curso de Sociologia e que recebeu o nome de

- (A) Ateliê de História Oral de San Andrés.
- (B) Laboratório de Oralituras Andinas.
- (C) Ateliê de História Oral Andina.
- (D) Laboratório e Ateliê Andino de Histórias.
- (E) Ateliê Decolonial de História Andina e Caribenha.

## 47

“O teatro brasileiro vem sendo matizado, já há algum tempo, por uma série de proposições advindas de inúmeros coletivos teatrais negros, assim como de dramaturgos, dramaturgas, atores, atrizes, performers, diretores, diretoras, encenadores, encenadoras e por perspectivas crítico-teóricas que têm a negrura como sua ênfase mais expressiva”.

Leda Maria Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2021, p. 155.

Diante do contexto relatado pela autora, é correto afirmar:

- (A) Apesar de sua adversidade e dos diferentes meios de expressão de que se utilizam, é comum a essas iniciativas, o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória do negro no Brasil, como tema de estudos, para então surgirem novas narrativas para encenação.
- (B) Aqui não instala o contínuo exercício de uma memória cultural dialógica negra, transcriada como um significante recorrente, pelo qual se reatualizam em cena modos de percepção e fabulação de várias matrizes cognitivas e performáticas africanas e não mais afro-brasileiras.
- (C) Apesar de toda diversidade e dos mesmos meios de expressão de que se utilizam, é comum a essas iniciativas o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória da colonização no Brasil, como tema a ser debatido no cotidiano dos grupos teatrais.
- (D) Apesar de sua diversidade e dos diferentes meios de expressão de que se utilizam, é comum a essas iniciativas o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória do negro no Brasil, como tema de elaboração.
- (E) Aqui se instala o exercício pontual de uma memória cultural dialógica negra, registrada como um significante recorrente, pelo qual se atualizam em cena modos de percepção e fabulação de várias matrizes cognitivas e performáticas africanas, afro-brasileiras e indígenas.



## 48

Os conceitos de *performance* e *performatividade*, no início do século XXI, são usados para compreender a redefinição do teatro contemporâneo. Josette Féral destaca “os conceitos de *performance* e *performatividade*, amplamente utilizados nos Estados Unidos há duas décadas, e que gostaria de utilizar para redefinir o teatro que se faz hoje e carrega em seu cerne estas duas noções” (2009, p. 197). As principais características da performatividade são avaliados com ênfase em alguns conceitos.

Josette Féral. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, v. 8, 2008.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>

- (I) Josette Féral destaca que o termo “teatro performativo”, não existe em todos os palcos e está concentrado, sobretudo, nos espaços alternativos. Além disso, a primeira definição desse conceito surgiu antes do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, e não está relacionada ao teatro pós-dramático ou pós-moderno.
- (II) A concepção de *performance* e sua inserção no amplo campo da cultura remete, antes de tudo, a um desejo político profundamente enraizado na ideologia americana dos anos 80 (uma ideologia que persiste até os dias atuais). Esse desejo visava reintegrar a arte no âmbito do político, do cotidiano e até mesmo do comum, buscando questionar a divisão radical entre cultura elitista e cultura popular, entre cultura erudita e cultura de massa.
- (III) O conceito de *performatividade*, antes de estar associado ao teatro ou à *performance*, teve suas origens nos estudos literários e na análise do discurso, a partir de trabalhos influentes como *How to Do Things with Words*, de Austin, e da *Teoria dos Atos da Fala*, de Searle. Foi por meio dessas análises que se desenvolveu o sentido mais amplamente reconhecido do termo, centrado na capacidade das palavras, em determinados contextos discursivos, de efetuar ações concretas e gerar consequências significativas, ou seja, seu potencial performativo (AUSTIN, 1971).
- (IV) É evidente que a *performance* redefiniu os parâmetros, a partir do século XX, possibilitando uma nova forma de compreender a arte contemporânea. Além disso, a partir da *body art*, das galerias de arte, do *happening*, a prática da *performance* não obteve um impacto significativo sobre a prática teatral como nessas citadas. Vale ressaltar que a *performance* não representou uma ruptura epistemológica nas abordagens convencionais, levando à adoção da expressão “teatro performativo”.
- (V) No “teatro performativo”, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador concentra-se na execução dos gestos, na criação da forma, na desconstrução dos signos e em sua reconstrução constante.

Com base nas proposições apresentadas, é correto APENAS o que se afirma em:

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

## 49

Maria Knebel em seu livro *Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski* (2016), aborda a *super-supertarefa* como importante conceito de articulação da visão de mundo do artista como condição imprescindível para uma arte consciente.

Maria Knewbel. *Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*. São Paulo, Editora 34, 2016.

Em relação à *super-supertarefa*, é correto afirmar:

- (A) O ator que foi dotado pela natureza da capacidade de se entregar em cena “publicamente” ao processo criativo assegure a *super-supertarefa* como linha de força geral que estrutura a criação de cenografia estruturante do ato teatral.
- (B) Segundo Stanislávski, com a *super-supertarefa* e a ausência do naturalismo na arte, a descrição tediosa do cotidiano torna-se inevitável.
- (C) A *super-supertarefa* não direciona a imaginação do ator, mas torna a criatividade ativa sem fazer com que o processo de criação da figura cênica seja apaixonado e perseverante.
- (D) É inevitável que o ator-criador que não tem uma força de vontade suficientemente treinada, e que foi dotado pela natureza da capacidade de se entregar em cena “publicamente” ao processo criativo compreenda a definição objetiva da *super-supertarefa* como a memória emotiva que impulsiona qualquer ato criador.
- (E) A *super-supertarefa* direciona a imaginação do ator, torna a criatividade ativa e faz com que o processo de criação da figura cênica seja apaixonado e perseverante.

## 50

O artista teatral constrói o processo criativo a partir da sala de ensaio, trabalhando, revisando e repensando os elementos de cena, o espaço, o corpo e a voz, explorando diversas possibilidades artísticas para compartilhar nos mais diversos espaços cênicos. Conforme Patrice Pavis (2008) destaca, as artes cênicas têm um impacto profundo nesse processo, o que significa:

“As artes da cena estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente inglês, *performing arts*, dá bem a ideia fundamental destas artes da cena: elas são “performadas”, criadas diretamente, *hic et nunc*, para um público que assiste à representação: o teatro falado, cantado, dançado ou mimicado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são os exemplos mais conhecidos” (Pavis, 2008, p. 27).

Patrice Pavis. *Dicionário do Teatro*. 3ª. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2008.

Contudo, a partir de encenações contemporâneas é possível identificar uma intersecção aproximada das linguagens artísticas, a ponto que os processos criativos se imbricam com áreas e situações em tempo real, em que as expressões convivem de verdade. Por exemplo, a peça *Julia*, uma adaptação do clássico *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, feita pela Cia. Vértice (RJ) e dirigida pela diretora Christiane Jatahy, em 2011. Cena em palco, câmeras gravando e projetando em tempo real fundem-se com cenas gravadas, todos os três elementos dialogando e construindo uma história diante do público que podia escolher entre acompanhar a história no palco, a história na tela ou intercalar entre as duas opções. Nas palavras da encenadora:

“Em Julia, o teatro está integrado ao vivo e as estruturas cinematográficas são expostas. Com cenas pré-filmadas e cenas filmadas ao vivo, o filme é construído na presença do público a cada dia. Os atores fazem um filme e ao mesmo tempo atuam como os personagens da ficção. O cenário é composto por telas de cinema divididas, que se movem durante a ação, revelando partes de um quarto e de uma cozinha, os sets para a filmagem ao vivo.”

Christiane Jatahy. *Julia*.

Disponível em: <https://christianejatahy.com/creation/julia/>

Acesso em: 25/09/. 2023

A partir dos textos apresentados, é possível depreender a relevância da encenação contemporânea, afirmando que

- (A) o termo *encenação* se origina no final do século XVIII, ganhando destaque na emergência da função do(a) encenador(a), contudo a aceitação não foi imediata. O advento da *encenação* destaca-se por meio da metodologia hierárquica do referido agente sobre a perspectiva da cena.
- (B) por um longo período, a formação do ator era negligenciada ou limitada ao domínio das técnicas de uma tradição específica. No entanto, ao longo do tempo aos dias atuais, os atores foram sendo conduzidos estritamente por encenadores, cujo objetivo é cultivar o

desenvolvimento integral do indivíduo, abrangendo a voz, o corpo, o intelecto, a sensibilidade, a reflexão sobre a dramaturgia e o papel social do teatro, ou seja, o ator está limitado ao trabalho do encenador.

- (C) o advento do(a) encenador(a) provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre obra cênica. Entre essa obra e o público, entre um texto eterno e um público que se modifica, submetido às condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação. O (A) encenador possibilita uma escrita da cena no palco, que difere da escrita do(a) dramaturgo(a), possibilitando o diálogo com diversos elementos, linguagens e técnicas.
- (D) as encenações se limitam às caixas cênicas, visando apresentações em palcos italianos, cujas preocupações estão apropriadas aos usos dos materiais, das técnicas e dos sentidos possíveis do espetáculo para criar a sua própria obra.
- (E) as encenações não possuem a obrigação de mediar a obra junto aos espectadores, cabe aos espectadores procurar marcas tangíveis no conjunto da encenação, criando suas ferramentas mais objetivas de análise: da *mise en scène* e as da dramaturgia.

## 51

Leia o *post* do Instagram a seguir:

“24 de setembro dia mundial dos rios 🌊

desejamos ritos de encantamento para todos os rios que correm subterrâneos no avesso do céu: feitiços de desmassacre!

nos somamos a muitos coletivos y movimentos que desenham, imaginam y chamam pelos seus rios em diversos territórios do país hoje.

IÁ rio bixiga!

damos testemunho da sua existência!

a 4 metros abaixo dos pés y das patas, no epicentro nevrálgico do último chão de terra livre do bairro do bixiga, corre o rio bixiga — cuja bacia vem descendo desde o platô da avenida paulista, até desaguar no vale do anhangabaú ao lado de seus afluentes: saracura y itororó.

bandos de pássaros voam do abacateiro caído na horta, que reexiste ao fim fincando suas raízes deitado, até a copa das árvores que vivem no bosque da casa de dona yayá, y de volta, até a juba cheia da nossa cesalpina plantada por lina, fazendo ninhos no telhado do teat(r)o oficina.

dar testemunho desses trajetos de fertilização da vida é um trabalho de teatro, a ornitologia dos pequenos pulsos batendo asas importa para dramaturgia do planeta.

auscultar significa dar ouvidos, é um termo técnico para a escuta dos sons internos do corpo. nós auscultamos o rio bixiga inúmeras vezes, em cena y na sua presença iminente embaixo de nós, y sua água é potável, de beber, de cuidar, de viver!

## 52

Leia a citação e localize o contexto de reflexão da autora.

“O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam ‘estilo de vida’ e ‘situação política’.

\_\_\_\_\_ interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo aqui e agora”.

Eleonora Fabião. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, Revista Sala Preta, São Paulo, 2009

Assinale a alternativa que completa a lacuna com o termo que corresponde à reflexão proposta pela autora.

- (A) *A Arte decolonial*. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a Arte decolonial interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.
- (B) *O Teatro performativo*. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, o teatro performativo interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.
- (C) *A Performance*. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.
- (D) *O Teatro não dramático*. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo, enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, o teatro não dramático interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.
- (E) *O Teatro pós-dramático*. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, o teatro pós-dramático interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.

a luta que se trava nas terras do rio bixiga, o movimento que aspira a regeneração do rio asfixiado, é também uma co-movência, uma força de muitas espécies:

são lutas pelo direito à cidade; pelo direito dos rios; são lutas dos direitos não-humanos y humanos também; são lutas contra o racismo ambiental, contra-coloniais; são lutas da imaginação; são conflitos entre maneiras de existir, são lutas pelo direito de existir de outra maneira; são políticas pela vida; são práticas de vitalidade; são invenções de mundos; são fabulações de povos por vir, y que já estão.

hoje pintamos uma cobra-grande encantando o rio bixiga. pintar essa serpente cósmica debaixo de 36° na primavera nos faz pensar no que importa. teatro também se planta. ou simbiose, ou nada!”

Cafira Zoé. *24 de setembro dia mundial dos rios*.  
24 de setembro de 2023. São Paulo.  
Instagram: oficinazuynauzona.

Disponível: [https://www.instagram.com/p/Cxl4wriMTMH/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cxl4wriMTMH/?img_index=1).  
Acesso: 25/09/ 2023.

A partir da leitura do texto, é possível salientar a importância de um espaço cultural como o Teatro Oficina na região do Bixiga, na cidade de São Paulo, enfatizando temas e questões caras à própria sociedade. Assinale a alternativa correta.

- (A) Clama o acesso às políticas públicas que criem e garantam um diálogo direto com o contexto e a realidade da cidade e do meio ambiente, salientando a importância de preservação dos bens naturais, como o rio, os animais, as árvores e outros.
- (B) Problematiza acerca de uma proposta de conservação do meio ambiente, visando uma perspectiva estética e de preservação para fins privados.
- (C) Apresenta diferentes referências artísticas e culturais, demonstrando uma desmobilização política das partes, sobretudo, com relação às narrativas naturais.
- (D) Destaca a presença recorrente da fauna e da flora no bairro, atentando-se para um olhar neoliberal do Estado para com o bairro.
- (E) Enfatiza sobre a necessidade de atenção contra os ritos, peças, manifestações que visem pela atenção às questões sociais.

## 53

“Portanto, como foi pontuado no diálogo intercultural, o Teatro, a Dança, a Arte em geral, pode ser pensada na relação simétrica com os povos indígenas. No entanto, esse diálogo deve ser feito com responsabilidade cosmológica e política, tendo como principal meta não folclorizar. Ou seja, é de suma importância que os povos indígenas sejam consultados e/ou convidados para o desenvolvimento de qualquer processo criativo em Arte realizado com base em sua cultura.”

J.P.B Yepamahsã; L.D.V Gonçalves. Teatro e os povos indígenas: o perigo da folclorização. In.: *Teatro e os Povos Indígenas [recurso eletrônico]: janelas abertas para a possibilidade / Zahy Guajajara ... [et al.]*.- São Paulo. Nº1 edições, 2021

“Os estudantes aimarás traziam consigo a memória de sua comunidade e do ambiente familiar rural, uma série de experiências vitais para poder gerar um tipo de aproximação às ciências sociais distinta, em que os estudantes-pesquisadores começavam por percorrer as próprias raízes, pesquisando a memória de seus ancestrais e a própria condição indígena.”

Tiago Abreu; Simone Hashiguti. T. *Resenha Ch'uxunakak utxiwa: uma revisão sobre práticas e discursos descolonizadores*. Revista Polifonia, Cuiabá-MT, vol.29, n.53 Disponível:<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/14866>

A partir dos textos apresentados, é correto afirmar:

- (A) Em ambas considerações trata-se da valorização dos povos indígenas, a partir de suas presenças e articulação de conhecimento dado nos espaços teatrais realizados no Ateliê de História Oral Andina, onde os conhecimentos se estruturam pela troca e convívio.
- (B) Em ambos os textos é constatada a importância da participação indígena na estruturação de conteúdos e registros artísticos e históricos, sendo os mesmos agentes responsáveis ou consultados para a criação de atividades folclóricas.
- (C) A autonomia construída com a participação dos estudantes aimarás no Ateliê de História Oral Andina marca a documentação histórica de sua cultura, assim como colabora para o fortalecimento do aspecto intercultural proposto na reflexão acerca do fazer artístico, diminuindo a possibilidade de que tais investigações se estruturam colonialmente enquanto folclore e sem a participação efetiva dos povos indígenas.
- (D) Os povos indígenas se relacionam com a arte a partir de convites, justamente por não reconhecerem o teatro como linguagem que compõem seu aspecto cultural. Entretanto, isto não significa que os mesmos não possam participar de produções de peças bem como manterem constantes hábitos teatrais enquanto espectadores.
- (E) O teatro e a dança possuem a qualidade social de serem linguagens mediadoras do processo intercultural, logo, para a preservação da memória indígena é muito importante utilizar o teatro como espaço em que estas histórias são contadas principalmente por e para pessoas brancas.

## 54

“Assim, compreendida a lógica das ações e a sequência dos acontecimentos, tendo definido o que acontece durante a peça, é preciso passar ao mais trabalhoso e mais importante dos processos: colocar-se no lugar do personagem, transferir-se para a situação e para as circunstâncias propostas da peça.”

Maria Knebel. *Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais De Stanislávski*. São Paulo, Editora 34, 2016, p.51.

Ao analisar procedimentos propostos por Stanislavski, o intérprete ao apropriar-se dos acontecimentos desde os primeiros passos do trabalho sobre a personagem, sem separar o psicológico, interior, do físico, exterior, pode vivenciar contextos diversos a que o personagem é sujeito através de uma prática em que o ator é capaz de

- (A) identificar imediatamente o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial. Logo de partida surge uma multiplicidade de perguntas que o diretor deve responder e às quais precisa dar uma direção adequada, trata-se então de *indutores de jogo*.
- (B) identificar imediatamente o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial. Logo de partida surge uma multiplicidade de perguntas que o diretor deve responder e às quais precisa dar uma direção adequada, trata-se então de *études*.
- (C) identificar imediatamente o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial. Logo de partida surge uma multiplicidade de perguntas que o diretor deve responder e às quais precisa dar uma direção adequada, trata-se então de *biomecânica*.
- (D) identificar imediatamente o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial. Logo de partida surge uma multiplicidade de perguntas que o diretor deve responder e às quais precisa dar uma direção adequada, trata-se então de *mimesis representacional*.
- (E) identificar imediatamente o que foi feito certo e o que foi feito errado, quais novidades pôde descobrir e onde foi superficial. Logo de partida surge uma multiplicidade de perguntas que o diretor deve responder e às quais precisa dar uma direção adequada, trata-se então de *distanciamento*.

**55**

“Mas se Dort denuncia o textocentrismo para afirmar a autonomia da representação, recusa-se, categoricamente, a ceder ao mito ‘moderno’ de uma teatralidade que seria incompatível com a existência do texto. Chega mesmo a acrescentar, ao paradoxo barthesiano da teatralidade, um segundo paradoxo.”

Jean-Pierre Sarrazac. *A invenção da teatralidade*. Revista Sala Preta, v. 13, n. 1, jun 2013, p. 56-70, 2013.  
Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>

De acordo com o excerto apresentado, ao traçar perspectivas acerca da teatralidade, a partir de questões abordadas por Dort e Barthes, Jean-Pierre Sarrazac reconhece em Dort um segundo paradoxo advindo da teatralidade. Assinale a alternativa que apresenta o paradoxo correto.

- (A) O “teatro sem texto”, afirma, referindo-se especialmente a Meyerhold e de fato, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro dos corpos.
- (B) O “teatro extra dinâmico ao texto”, afirma, referindo-se especialmente a Brecht e de fato, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro sem corpos, do impasse de uma posição mais extrema que consiste no repúdio ao texto de teatro.
- (C) O “teatro do corpo”, afirma, referindo-se especialmente a Stanislavski e de fato, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro sem corpos.
- (D) O “teatro sem dramaturgo”, afirma, referindo-se especialmente a Ibsen, de fato, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro sem corpos, do impasse de uma posição mais extrema que consiste no repúdio ao texto de teatro.
- (E) O “teatro sem texto”, afirma, referindo-se especialmente a Artaud e de fato, trata-se de distinguir a ruptura necessária com um teatro puramente literário, um teatro sem corpos, do impasse de uma posição mais extrema que consiste no repúdio ao texto de teatro.

**56**

“Nos anos sessenta, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que a tensão diminuísse. Não foi somente a arte da performance, mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional.”

Erika Fischer-Lichte. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Revista Sala Preta, v. 13, n. 2, 2013.  
Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>

Sobre Grotowski, segundo Erika Fischer-Lichte, é correto afirmar:

- (A) Grotowski definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir.

- (B) O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real ao corpo ficcional do “ator sagrado” que invoca os espectadores a seguirem suas linhas próprias de criação cênica.
- (C) Grotowski evidencia a ficção como principal objetivo do trabalho do ator em cena que, desprovido de suas próprias memórias pessoais, compreende principalmente a encenação como campo das memórias exclusivas dos personagens.
- (D) Grotowski propõe que o conteúdo do espetáculo não esvazie sua forma dizendo que a forma, ao contrário, constitui o elemento resistente que absorve a reflexão e canaliza minha intenção.
- (E) O teatro pobre propunha que tudo estava apresentado como fragmentos e vestígios que estimulavam a imaginação sem, contudo, oferecer a mais tênue linha diretiva para reconstruir um esquema coerente, que se estrutura enquanto realidade diante da expectativa ficcional.

**57**

“No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e erguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmo existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva.”

Leda Maria Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2021, p. 42.

Com base no excerto apresentado, segundo a pesquisadora Leda Maria Martins, este tempo consiste ainda em

- (A) um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma sophya e uma cronosofia em espirais.
- (B) uma cronologia Kongo, onde eu estou indo-e-voltando sendo às margens das forças vitais, sou porque fui e re-fui antes.
- (C) uma cultura negra de dupla voz, e que expressa nos seus modos constitutivos fundamentais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, desassocia a temporalidade e a espacialidade, para a compreensão espiralar da voz única disruptiva no sistema colonial.
- (D) cerimônias rituais que inauguram o tempo espiralar, onde os ritos transmitem e instituem saberes estéticos fundamentais para o uso nos modelos ocidentais de evolução linear e progressiva.
- (E) cronologias rituais que inauguram o tempo ocidental onde os ritos transmitem e instituem saberes estéticos fundamentais para o uso nos modelos ocidentais de evolução linear e progressiva.

**58**

A cena contemporânea é marcada por uma interlocução profunda da relação entre cena e sociedade. Neste sentido, com o advento da imbricação das linguagens artísticas e articulação com discursos sociais, materialidades e tecnologias nos processos criativos, Ailton Krenak, em seu livro *Futuro ancestral* de 2023, narra uma experiência produzida com a diretora Bia Lessa.

Ailton Krenak. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Assinale a alternativa que apresenta a proposta de Ailton Krenak.

- (A) Eu propus plantar árvores no lugar de prédios. Então, usando a experiência virtual, arrancamos os prédios e entre os destroços plantamos árvores até que o centro de São Paulo ficasse irreconhecível.
- (B) Eu propus adiar o fim do mundo, instaurando, nesta ocasião, uma ação de faixas e outdoors na Avenida Paulista com frases denunciando os números e o crescente desmatamento no Brasil.
- (C) Eu propus um trajeto por linhas de metrô. Então, usando a experiência virtual, os passageiros podiam acessar a virtualidade de transeuntes ancestrais, utilizando o transporte público e suas dinâmicas de trocas comerciais e afetividades.
- (D) Eu propus destampar os córregos. Então, usando a experiência virtual, arrancamos o piso do Paissandu (aquele núcleo bandeirante bem no centro da Paulicéia, o que é muito simbólico) e fizemos o córrego que desemboca ali virar uma cascata.
- (E) Eu propus uma experiência sensorial. O público realizava um trajeto de aproximadamente 10 km descalços pela cidade de São Paulo, onde buscavam se relacionar afetivamente com a cidade através das sensações da caminhada.

**59**

“Pois a Bia se interessou por aquela ruína e acelerou a distopia, botou zumbis lá dentro e levou a coisa até um ponto absurdo, depois entrou transformando, com muitos colaboradores e recursos de arquitetura, engenharia, urbanismo, reciclagem, ambientalismo e ecologia. Botou o Glauber Rocha e os personagens de Terra em transe em cena e produziu uma utopia dentro daquele estrago todo”.

Ailton Krenak. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 67.

Em relação à descrição apresentada, é correto afirmar:

- (A) Trata-se da descrição da experiência artística “Cartas ao Mundo”, que é também um convite da curadora e diretora Bia Lessa “a reler Glauber sob a perspectiva de hoje”, encarando de frente a perda da dimensão coletiva e pública da vida nas cidades brasileiras.
- (B) Trata-se da descrição de cenas do livro intitulado “Cartas ao Mundo” texto literário escrito por Bia Lessa e Ailton Krenak, que serviu de inspiração para um projeto de inserção das artes em procedimentos de engenharia civil realizados em SP.

- (C) Trata-se da descrição da experiência artística “Glauber hoje”, que é também um convite da curadora e diretora Bia Lessa “a reler Glauber sob a perspectiva de hoje”, encarando de frente a perda da dimensão coletiva e pública da vida nas cidades brasileiras.
- (D) Trata-se da descrição da experiência artística “futuro ancestral”, que é também um convite de Ailton Krenak de “reler o processo de urbanização de São Paulo sob a perspectiva de hoje”, encarando de frente a criação cênica coletiva e pública da vida nas cidades brasileiras.
- (E) Trata-se do ciclo de palestras “Cartas a Glauber”, que é também um convite da curadora e diretora Bia Lessa “a reler Glauber sob a perspectiva de Ailton Krenak”, encarando de frente a perda da dimensão coletiva e pública da vida nas cidades brasileiras.

**60**

“A estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o corpus cultural que as significa. O corpo-tela é também um tecido policromático, iluminado por cores quentes e cores frias, tons vibrantes intercalados ou sobrepostos a matrizes suaves, numa gramática de combinações inusitadas, ora com descontinuidades e assimetrias de tons e de padrões de desenhos, ora geometricamente concebidas e alinhadas. Aqui se incluem a especificidade das roupagens e dos panos brancos como base da espiritualidade, ou a tapeçaria multicolorida, os modelos diversos de saias, saiotos anáguas, turbantes de vários estilos, brincos, braceletes, rosários, terços, colares, instrumentos amarrados às pernas e aos braços, assim como a decoração dos entornos, o enfeite de capelas, mastros, bandeiras, árvores, altares, nichos, com imensa variedade das paletas, instalações brilhantes e vibrantes, estelares, compondo os designs de uma estética das luminosidades fulgurantes e *sui generis*.”

Leda Maria Martins. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2021, p. 107.

Em relação às reverberações com o que a autora aborda enquanto corpo-tela, é possível encontrar em suas reflexões a seguinte afirmativa:

- (A) O corpo de adereços é uma derivação do corpo-tela, um corpo imagem que é película, fundo e volume, um corpo de *inputs* e *outputs* digitalizando seu ambiente e suas espacialidades, prenehe de múltiplos sentidos e possibilidades de composição do acontecimento e de uma primorosa produção semiótica. Um corpo hieróglifo.
- (B) Um corpo que é também memória e traduz o tempo espiralar em sua significação voltada para a linearidade cronológica que instaura atributos das artes impulsionando a Mnemosine, *mater* da função poética: tradição e improviso, lembrança e esquecimento, perenidade e fugacidade, permanência e efemeridade, inacabamento e plenitude, presenças e lacunas.
- (C) Um corpo que cose e emana aromas, os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de apagamento da memória e contribuem para a estruturação da história, escrevendo a gestualidade espiralar como meio de composição do corpo-tela.



- (D) O fazer de um colar sem fim ritualístico, mas com inspiração Yorubá só configura um corpo-tela quando possuir exata combinação de contas, tamanho e número de voltas que darão importância ao seu significado teatral.
- (E) O corpo-tela e a ecologia se estruturam pela educação com a natureza e com o pensamento de que tudo se transfere e se liga com os deuses, pois sendo o ancestral, em si mesmo, um acúmulo de natureza, não compete ao corpo comunicar formas e cores para além do sentido destes elementos encontrados na própria natureza e sua transmissão fora da lógica de comercialização.

### QUESTÃO DISSERTATIVA

Leia o excerto a seguir, retirado do texto *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, de Erica Fischer-Lichte.

“Mesmo nos tempos em que não mais se acreditava em magia, levar à cena corpos reais que se confundiam com corpos fictícios continuou a ser algo estranho e inquietante que convinha banir a qualquer preço. Johann Jakob Engel, um filósofo do Iluminismo, autor de dois volumes sobre a arte dramática e que, mais tarde, se tornaria diretor do Teatro Real de Berlim, acusa os atores, e em particular as atrizes, de impedirem seu corpo real, fenomenal, de desaparecer dentro (e atrás) do corpo do personagem fictício que eles encarnam no palco, atuando de tal forma que acabam por atrair a atenção dos espectadores para seu próprio corpo fenomenal. Tal como exigia a nova teoria de um teatro de ilusão (um teatro da “quarta parede” segundo a expressão de Diderot), o espectador deve ver apenas o personagem na interpretação, estar em empatia com ele. Quando sua atenção é atraída pelo corpo real, fenomenal do ator ou da atriz, de forma que estes últimos não mais signifiquem o personagem de teatro, ele passa a sentir empatia pelo ator ou pela atriz. E isto, sem dúvida alguma, “o arrancará, inevitavelmente, da ilusão” (ENGEL, 1804, vol. 7, p. 60). Ele é então forçado a deixar o mundo ficcional da peça e cair no mundo da corporeidade real”.

Erika Fischer-Lichte. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Revista Sala Preta, v. 13, n. 2, 2013.  
Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>

Ao abordar aspectos de realidade e ficção no teatro contemporâneo, Érika Fischer-Lichte traz considerações acerca de como a evidência do corpo de atores e atrizes colocou em questão a eficácia e o objetivo da ilusão da personagem dramática no teatro, logo, produzindo uma tensão acerca das possibilidades expressivas e caminhos de investigação da corporeidade na cena contemporânea. Assim, disserte acerca das relações entre realidade e ficção no trabalho de atrizes e atores, buscando evidenciar paradigmas, problemáticas e caminhos metodológicos da atuação contemporânea.

#### Instruções:

- A dissertação deve ser redigida de acordo com a norma padrão da língua portuguesa.
- Escreva, no mínimo, 20 linhas, com letra legível e não ultrapasse o espaço de linhas disponíveis da folha de redação.
- Receberão nota zero as dissertações que permitirem, por qualquer modo, a identificação do candidato.

