



PROCESSO SELETIVO VAGAS RESIDUAIS 2015

UFBA



36

ESTUDOS CRÍTICO-ANALÍTICOS II

ESTUDOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS III

REDAÇÃO

INSTRUÇÕES

Para a realização das provas, você recebeu este Caderno de Questões, uma Folha de Respostas para as Provas **I** e **II** e uma Folha de Resposta destinada à Redação.

1. Caderno de Questões

- Verifique se este Caderno de Questões contém as seguintes provas:
Prova I: ESTUDOS CRÍTICO-ANALÍTICOS II — Questões de 01 a 35
Prova II: ESTUDOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS III — Questões de 36 a 70
Prova de REDAÇÃO
- Qualquer irregularidade constatada neste Caderno de Questões deve ser imediatamente comunicada ao fiscal de sala.
- Nas Provas **I** e **II**, você encontra apenas um tipo de questão: objetiva de proposição simples. Identifique a resposta correta, marcando na coluna correspondente da Folha de Respostas:

V, se a proposição é verdadeira;

F, se a proposição é falsa.

ATENÇÃO: Antes de fazer a marcação, avalie cuidadosamente sua resposta.

LEMBRE-SE:

- A resposta correta vale 1 (um), isto é, você **ganha** 1 (um) ponto.
- A resposta errada vale -0,5 (*menos* meio ponto), isto é, você **não ganha** o ponto e ainda **tem descontada**, em outra questão que você acertou, essa fração do ponto.
- A ausência de marcação e a marcação dupla ou inadequada valem 0 (zero). Você **não ganha nem perde nada**.

2. Folha de Respostas

- A Folha de Respostas das Provas **I** e **II** e a Folha de Resposta da Redação são pré-identificadas. Confira os dados registrados nos cabeçalhos e assine-os com caneta esferográfica de **TINTA PRETA**, sem ultrapassar o espaço próprio.
- **NÃO AMASSE, NÃO DOBRE, NÃO SUJE, NÃO RASURE** ESSAS FOLHAS DE RESPOSTAS.
- Na Folha de Respostas destinada às Provas **I** e **II**, a marcação da resposta deve ser feita preenchendo-se o espaço correspondente com caneta esferográfica de **TINTA PRETA**. Não ultrapasse o espaço reservado para esse fim.

Exemplo de Marcação
na folha de Respostas

01	<input type="checkbox"/>	F
02	<input checked="" type="checkbox"/>	V
03	<input checked="" type="checkbox"/>	V
04	<input type="checkbox"/>	F
05	<input checked="" type="checkbox"/>	V

- O tempo disponível para a realização das provas e o preenchimento das Folhas de Respostas é de 4 (quatro) horas e 30 (trinta) minutos.
-

ESTAS PROVAS DEVEM SER RESPONDIDAS PELOS CANDIDATOS AO SEGUINTE CURSO:

- DANÇA

PROVA I — ESTUDOS CRÍTICO-ANALÍTICOS II

QUESTÕES de 01 a 35

INSTRUÇÃO:

Para cada questão, de **01** a **35**, marque na coluna correspondente da Folha de Respostas:

V, se a proposição é verdadeira;

F, se a proposição é falsa.

A resposta correta vale 1 (um ponto); a resposta errada vale -0,5 (*menos* meio ponto); a ausência de marcação e a marcação dupla ou inadequada valem 0 (zero).

QUESTÕES de 01 a 05

Com base nos estudos e nos conhecimentos sobre a teoria *corpomídia*, é correto afirmar:

Questão 01

Corpo é um estado provisório de informações, que o constituem por meio de acordos que vão sendo estabelecidos entre corpo e ambiente.

Questão 02

O corpo é um lugar em que as informações são atravessadas, processadas e constituídas como corpo – uma coleção de informações que não se modifica. Em um dado momento, o fluxo de informações estanca, e, o que somos se torna um sempre-presente.

Questão 03

A plasticidade é um dos parâmetros do *corpomídia*.

Questão 04

Para designar corpo, deve-se usar o verbo *ter*, pois ele é como um recipiente, e dele o ser humano é proprietário.

Questão 05

O pensamento hegemônico do corpo-recipiente e do corpo-veículo-de-informação demonstra que existe um dentro, um fora e um fluxo entre eles, os quais não se complementam.

QUESTÕES de 06 a 10

A noção de substância está fortemente apresentada com a noção clássica de identidade. Ambas são estáticas e imutáveis. O antigo axioma parmenídeo diz que o ser é, e o não ser não é. A partir da auto-organização, ao contrário, o ser só o é pela relação com um não ser. Isto é assim porque o conhecimento é um modo de relação com o sujeito encarnado e sensível às diferenças, que não podem conhecer as coisas em si mesmas, e sim através da relação diferencial que estabelece com elas. (NAJMANOVICH, 2001, p. 25).

Entre o sujeito encarnado e a experiência existem multidimensionalidades, em que há *limites*, *devires* e *incompletudes*.

Considerando-se o texto, é correto afirmar:

Questão 06

O sujeito encarnado é uma categoria clássica.

Questão 07

Para compor a sua própria categoria de experiência, o sujeito realiza cruzamentos estéticos, afetivos, teóricos, éticos, eróticos, emotivos, que incluem o seu devir como sujeito encarnado.

Questão 08

O desafio da contemporaneidade está na perspectiva multisensorial com as quais se convive e sobre as quais os seres humanos são cocriadores.

Questão 09

Diferentemente da noção moderna de representação, que supõe a independência sujeito-objeto, a *enação* supõe uma gama de experiências interdependentes, em que sujeito e mundo se definem mutuamente.

Questão 10

A corporalidade não define o ser humano uma vez que se tem limites que não podem ser afetados pelo ambiente.

QUESTÕES de 11 a 15

Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos que transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos que reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria do espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Da análise do texto, é correto afirmar:

Questão 11

Ser espectador pressupõe a aventura de traduzir, à sua maneira, o que se percebe.

Questão 12

No poder de associar e dissociar informações reside a capacidade de cada um de se emancipar.

Questão 13

O espectador deve ser retirado da condição de observador, que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido, e ser arrastado para o círculo mágico da ação, em que tomará posse das suas energias vitais integrais.

Questão 14

A emancipação do espectador não está no trabalho poético de tradução que realiza, mas na sua ignorância.

Questão 15

Há uma distinção de papéis e uma hierarquia clara entre o espectador e o ator com relação à obra poética, que consiste na supremacia do saber-fazer sobre o ver.

QUESTÕES de 16 a 18

Pensava-se que a noção de espetáculo mudada de acordo com o objeto ou o espetáculo e a distância que tinha dos atores: da plateia ao cenário, no clássico teatro à italiana, da arquibancada dos campos aos estádios, da poltrona de casa à tela da televisão. Hoje, embora dentro de uma mesma arte, esporte ou meio de comunicação, o lugar do espectador é instável. (CANCLINI, 2008, p. 47-48).

Da análise do texto, é correto afirmar:

Questão 16

Hoje, devido à espetacularização do social, os seres humanos são convocados a serem espectadores da cidade em que vivem e de outras, mesmo antes de visitá-las, em simulacros na web.

Questão 17

Ser espectador não é mais apenas assistir a espetáculos públicos ou vê-los na mídia.

Questão 18

O espaço público não é uma “tela pública”, portanto não há como ser espectador sem que haja uma distância determinada para ver e observar.

QUESTÕES de 19 a 21

A internet e as redes virtuais alteram as formas de ser sociedade e fazer política. Hoje, são outras as formas de ver e de ler, já que as distâncias são superadas pela velocidade da comunicação.

Com base nessa informação, é correto afirmar:

Questão 19

As tecnologias avançadas de comunicação só servem para causar transtornos e destruição, como fazer circular "spams", realizar ataques terroristas islâmicos, via celular, e planejar sequestros. Não há como associar isto a um espetáculo visual.

Questão 20

Quando as notícias do jornal local e a opinião dos críticos de cinema não satisfazem, graças à internet é possível saber como cada assunto é visto em diversos outros lugares.

Questão 21

Ser internauta aumenta, para milhões de pessoas, a possibilidade de serem leitores e espectadores, pois pode-se ler jornais e revistas onde eles não chegam, conhecer livros onde não há livrarias e ver espetáculos em locais em que não há salas de exibição.

QUESTÕES de 22 a 30

Para apreender a arte como contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito "contemporâneo" da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento determinado dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda de nos deparar com a dispersão, com a pluralidade inconsolável de "agoras". De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em "temas culturais", recolhidos em registros literários ou filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação –, seja ainda em uma sucessão temporal – classificadas de "neo", "pré", "pós" ou "trans" – lógica de evolução bem difícil de manter. A menos que nos contentemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam na esfera artística, sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências.

Uma estrutura se revela, pois, indispensável como continente, envoltório. Tal estrutura deveria poder, ao mesmo tempo, operar a separação entre o que é e o que não é arte contemporânea e, ademais, reunir suas manifestações esparsas segundo determinada ordem. (CAUQUELIN, 2005, p. 11-12).

Para distinguir o moderno e o contemporâneo, Anne Cauquelin (2005) descreve seus sistemas de produção e distribuição.

Com relação aos regimes da arte moderna e contemporânea, é correto afirmar:

Questão 22

A arte moderna, em certas proporções, engaja-se no circuito do consumo de massa, levando o "status" da obra de arte em direção ao de "produto".

Questão 23

Artistas, intermediários e público são os atores que participam do circuito de sedução e de julgamento estético que dão valor à produção da obra da arte moderna.

Questão 24

A modernidade se alimenta do consumo, e isso não inclui a arte moderna.

Questão 25

No esquema linear de consumo-produção-distribuição, o papel do intermediário e da propaganda não é fundamental.

Questão 26

Por volta de 1860, marco para início da arte moderna, o sistema acadêmico da escola das Belas Artes de Paris é substituído pelo "sistema-marchand-crítico", ligado ao liberalismo econômico, em que o crítico tem um papel fundamental.

Questão 27

Ao crítico, não caberá promover a obra de arte moderna ou convencer os espectadores do valor contido nela, pois ele, no regime moderno, é apenas mais um espectador da obra e da evolução dela.

Questão 28

A imagem da arte moderna que se mantém até hoje por via das mídias de todos os tipos e induzida pelo regime de consumo contribui para o reconhecimento da arte contemporânea.

Questão 29

Quando o mundo da arte foi sacudido pelas tecnologias de comunicação – telefonia, audiovisual ou informática – e inteligência artificial, a noção de rede passa a interferir nos modelos da arte contemporânea.

Questão 30

No regime da arte contemporânea, a noção de autoria é contestada e, nessa acepção, a autoria é a “metarrede”, com o desaparecimento do autor.

QUESTÕES de 31 a 35

Da mesma forma que o “moderno” não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, “o mais recente”, tampouco “contemporâneo é um termo temporal, significando tudo que está acontecendo no presente momento. [...] Por muito tempo, creio eu, a “arte contemporânea” teria sido apenas a arte moderna que está sendo feita agora. [...] Mas como a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte dentro de uma certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte [...]. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos. É claro que existe arte contemporânea de um tipo jamais antes visto [...]. (DANTO, 2010, p. 12-13).

Com base no texto, é correto afirmar:

Questão 31

Há ainda um esforço para esclarecer a distinção existente entre o moderno e o contemporâneo.

Questão 32

O pós-modernismo marca um estilo específico, enquanto a contemporaneidade marca a falta de uma unidade estilística e, por tal razão, pode ser chamada de pós-histórica.

Questão 33

Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje, mas nunca poderia ser denominada de arte pós-histórica.

Questão 34

Na perspectiva de Danto (2010), o contemporâneo é um período de desordem de informações e de perfeita entropia estética, em que a função estilística dá lugar a uma impecável liberdade estética, sem nenhum limite histórico.

Questão 35

Desde as décadas de 70 e 80, do século passado, até hoje, a arte moderna e contemporânea ainda não se distinguem, uma vez que a arte contemporânea continua a ser a arte moderna produzida por nossos contemporâneos.

PROVA II — ESTUDOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS III

QUESTÕES de 36 a 70

INSTRUÇÃO:

Para cada questão, de **36 a 70**, marque na coluna correspondente da Folha de Respostas:

V, se a proposição é verdadeira;

F, se a proposição é falsa.

A resposta correta vale 1 (um ponto); a resposta errada vale -0,5 (*menos* meio ponto); a ausência de marcação e a marcação dupla ou inadequada valem 0 (zero).

QUESTÕES de 36 a 40

No que se refere aos processos criativos de Robert Wilson, é correto afirmar.

Questão 36

A dança, como um meio de expressão em que movimentos ou sistemas de movimentos são organizados como um vocabulário, está comumente presente na sua obra.

Questão 37

Desde 1967, Robert Wilson vem desenvolvendo o seu vocabulário de dança, assumindo o papel tradicional de um coreógrafo, criando estruturas e sequências de movimentos que são repetidas, exaustivamente, pelo seu grupo de atores.

Questão 38

Ao lado de Philip Glass e Robert Wilson, Andrew de Groat foi, de fato, o coreógrafo responsável pelo desenvolvimento de um vocabulário de dança.

Questão 39

De forma geral, o trabalho de De Groat, na seleção e estruturação de material, segue duas etapas: uma de neutralização ou simplificação gradual de movimentos, e outra, de variações estruturais por meio da improvisação livre de cada bailarino.

Questão 40

Os elementos coreográficos presentes na obra de Robert Wilson nada têm a ver com as danças características do período pós-moderno, como as experiências de Yvonne Rainer, o *non sense* de Merce Cunningham ou os arranjos arquitetônicos de George Balanchine.

QUESTÕES de 41 a 45

Com base nos conhecimentos sobre o processo artístico como um problema da estética (Pareyson, 1997), é correto afirmar:

Questão 41

Não há prescrições normativas do gosto que sejam leis imanentes à criação artística.

Questão 42

A lei do êxito, para feitura da obra de arte, está implícita na própria obra e vai surgindo na sua exclusiva forma-formante.

Questão 43

O artista, mesmo sem ter critérios objetivos ou um projeto preestabelecido, é capaz de reconhecer e distinguir, no curso da sua produção, aquilo que por um lado deve cancelar, corrigir ou modificar, e aquilo que, por outro lado, está bem construído e pode considerar definitivo.

Questão 44

Na perspectiva do êxito, a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado, respectivamente, forma-formante e forma-formada.

Questão 45

Lei geral ou particular; invenção ou execução; criação ou descoberta; inspiração ou trabalho; definitividade ou abertura. As antinomias apresentadas por Luigi Pareyson (1997) não se fundem como aspectos concernentes ao processo artístico e à formatividade da obra de arte. É da escolha de um, ou de outro o modo de operar que vai definir a lei da arte e o êxito da obra.

QUESTÕES de 46 a 50

Os conjuntos autônomos assumiram no decorrer da história muitas denominações: coletivos, comunidades, tribos, nichos, bandos, aldeias. denominá-los poéticas de multidão nos ajudam a pensar como conjuntos ou subsistemas de um macro-sistema abertos descentralizado de trabalho artístico, cuja produção funciona como um conjunto de ações integradas que desafiam a escassez de políticas públicas para fomento de variedade de produções artísticas em moldes não hegemônicos. Os mapas de multidão que se formam no começo deste século XXI são bem mais flexíveis que outras comunidades artísticas surgidas no século XX. (NOGUEIRA, 167-187; In Rengel e Trhall, 2011).

Com base no texto, é correto afirmar:

Questão 46

A *multidão* é como uma massa uniforme, em que o pensamento de um é o pensamento de todos.

Questão 47

Nas *poéticas de multidão*, a ação participativa promove autonomia e colaboração, e, nesses modos de produção artística, as mídias digitais e as interações criativas passam a vigorar e dão lugar a uma democratização na criação artística de dança.

Questão 48

O corpo, como metáfora da multidão, requisita comunicação e trocas com o ambiente, e, nas *poéticas de multidão*, os conjuntos são independentes e tornam-se, paulatinamente, isolados de outros conjuntos, garantindo assim, a sua sobrevivência.

Questão 49

Um modo de existência das *poéticas de multidão* se assemelham às políticas de rede, em que cada ponto ou nó sustenta a sua configuração dinâmica.

Questão 50

Há uma clara distinção de papéis e uma hierarquia bem definida nessas *poéticas de multidão*, que são, de fato, um modo de articulação de um sobre muitos. Nesse caso, os processos artísticos operam sob uma rígida estrutura de comando, em que uns criam e outros copiam.

QUESTÕES de 51 a 56

Frederico Garcia Lorca escreve em uma de suas peças:

“Quando as coisas não são cautelosa e cuidadosamente escondidas, então nunca serão descobertas”. As perguntas de Pina Bausch também são tentativas de algo descobrir sem nada revelar, conhecimentos a aprender, segredos para preservar. (HOGHE; WEISS, 1980, p. 15).

Sobre os processos artísticos de Pina Bausch, é correto afirmar:

Questão 51

No seu processo criativo, Pina Bausch interroga os seus bailarinos sobre questões existenciais, entretanto há critérios bem claros sobre o que é certo ou errado na resposta dada.

Questão 52

Questões abertas são propostas aos bailarinos, com cerca de quatro ou cinco em cada ensaio e cem ao longo do trabalho. Por meio dessas proposições, cada bailarino é incentivado a retratar no seu corpo, a seu modo, o que lhe vem à mente.

Questão 53

A poética de Pina Bausch escapa dos clichês sentimentalistas da dança clássica e busca associações a lembranças e memórias pessoais, com metáforas cênicas na forma de dança.

Questão 54

Em seu projeto de construção para a sua dança-teatro, Pina Bausch tinha uma meta clara de criação de uma poética de dança – um território seguro, um objetivo, um fim, e sua determinação em favor da criação de um estilo resultou em seu sucesso no campo das artes.

Questão 55

A dança-teatro de Pina Bausch quer tudo dizer, sem nada revelar.

Questão 56

Ao adentrar-se no universo da obra de Pina Bausch, entende-se o seu caráter ilusório, em que a realidade é substituída por representações em cenas de dança recheadas de sentimentalismo, na forma de movimento.

QUESTÕES de 57 a 65

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Recorro propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente de inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições e deslocamentos. Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obras apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços e etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos, sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade; não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. (SALLES, 2008, p. 19).

Por meio da leitura do texto e de seu referencial teórico, é correto afirmar:

Questão 57

O conceito de *inacabamento* permeia a criação artística como algo intrínseco a todos os processos, e, nesse contexto, não é possível falar de obras acabadas, ideais ou perfeitas.

Questão 58

O que no artista é insatisfação e sensação de inacabamento, é, de fato, a *dinamicidade* da obra que se materializa em um processo de aproximação de uma obra específica. Essa resulta na criação de inúmeras obras.

Questão 59

Assim como na ciência existe a certeza de seus resultados, a arte permite predição e previsão, ou seja, opera na lógica que determina precisão e acabamento.

Questão 60

Os registros de uma obra ou de várias obras de um artista, encontrados em diários e cartas ao longo de sua vida, são a prova de que os processos criativos são inacabados e se inter-relacionam uns com os outros.

Questão 61

Os processos artísticos se configuram como sistemas instáveis, organizados por meio de tendências e de acasos.

Questão 62

Apesar da sua dinamicidade, as redes de criação constituem um sistema fechado, estático e isolado do ambiente no qual se sustenta.

Questão 63

A continuidade dos processos criativos gera inventividade, assim como as interações em rede geram inovação.

Questão 64

Diários, anotações e rascunhos de artistas são documentos preciosos não somente para análise da gênese de uma obra, pois revelam também um pensamento em desenvolvimento, um artista em transformação.

Questão 65

Os processos de criação, na sua perspectiva linear, progridem ao longo do tempo, e, nesse contexto, é possível definir início, meio e fim da obra estudada.

QUESTÕES de 66 a 70

A criação artística é construção do conhecimento obtido por meio da ação. Sob esse viés, adquirir e organizar informações formam o percurso do ato criativo.

Nesse contexto, é correto afirmar:

Questão 66

A percepção artística é um modo de conhecimento não controlado.

Questão 67

As informações obtidas da realidade são uma espécie de provisão de memória, e o registro de processos de artistas nada mais é do que a impressão do traço cognitivo da experiência sensível do artista, que seleciona, apreende e ressignifica o mundo.

Questão 68

A criação não pode ser vista como produção de conhecimento visto que é o fruto da construção de verdades inventadas pelo artista, e a verdade da arte revela uma realidade transformada, que não pode aumentar a compreensão do mundo, pois é uma ficção.

Questão 69

O Lutador

Carlos Drummond de Andrade

Lutar com palavras
É a luta mais vã
Entanto lutamos
mal rompe a manhã
Palavra, palavra
(digo exasperado)
se me desafia
aceito o combate

O ato criador é uma permanente luta do artista para lidar com a matéria-prima da sua arte.

Questão 70

A criação nunca é um processo, mas um projeto que se pensa, *a priori*, e sobre o qual se determina ações planejadas em busca de uma perfeição estética. Por essa razão, o gesto criador não permite fragilidades, tampouco se beneficia de acasos ou tendências delineadas na própria obra.

PROVA DE REDAÇÃO

INSTRUÇÕES:

- Escreva sua Redação com caneta de tinta AZUL ou PRETA, de forma clara e legível.
- Caso utilize letra de imprensa, destaque as iniciais maiúsculas.
- O rascunho deve ser feito no local apropriado do Caderno de Questões.
- Na Folha de Resposta, utilize apenas o espaço a ela destinado.
- Será atribuída a pontuação ZERO à Redação que
 - se afastar do tema proposto;
 - for apresentada em forma de verso;
 - for assinada fora do local apropriado;
 - apresentar qualquer sinal que, de alguma forma, possibilite a identificação do candidato;
 - for escrita a lápis, em parte ou na sua totalidade;
 - apresentar texto incompreensível ou letra ilegível.

Os textos a seguir devem servir como ponto de partida para a sua Redação.

I.

Uma nação se faz com pessoas imbuídas de propósitos comuns, voltadas para o progresso social, com pleno exercício da justiça e da igualdade de direitos e de deveres de seus cidadãos. A consciência coletiva de uma sociedade resulta dos valores de uma nação. O que se passa na consciência como pensamento coletivo das pessoas é reflexo de sua cultura, da opinião pública e

5 – do estágio de desenvolvimento da sociedade.

Essa consciência coletiva pode colocar uma sociedade em letargia ou, de outro modo, fazê-la progredir. Linchamentos, queima de ônibus, manifestações com quebra-quebra, depredação de patrimônio público, bem como tudo que implique um modo coletivo de ser, seja com resultados positivos ou não para a sociedade, são resultantes da consciência coletiva. O que circula nas

10 – redes sociais, o que aparece nas diversas mídias, o que pensa a classe dominante, o que dizem os artistas mais consagrados e o que falam os formadores de opinião, o que emana das sub-regiões urbanas no formato de opinião comum são também indícios do conteúdo da consciência coletiva.

[...] Mais do que qualquer outro vetor, a opinião pública, pelo seu poder de penetração e por sua linguagem que traduz o que se passa na consciência coletiva, pode contribuir em muito para a

15 – educação visando à plenitude da cidadania.

NOVAES, A. Consciente coletivo. **A Tarde**, Salvador, 20 maio 2015. Caderno Opinião, p. A3.

II.

O consumo declinante de produtos culturais entre brasileiros, identificado em pesquisa recente divulgada pela Federação do Comércio (Fecomércio) do Rio de Janeiro, reflete não apenas a atual crise econômica, mas um nó crítico do sistema educacional.

O estudo aponta, entre outros, um dado estarrecedor: 70% dos brasileiros não leram um

5 – livro sequer em 2014. O uso da internet, amplificado pelos smartphones, é apontado como um dos responsáveis pela queda na leitura, principalmente entre os jovens. Nos países desenvolvidos, 13 é o número médio de livros lidos anualmente por habitante, enquanto, no Brasil, são dois.

Alguns acreditam que isso pode ser explicado pelo fato de, ao iniciar tardiamente o seu processo de escolarização, nos anos 1960, o país ter saltado do analfabetismo para o audiovisual,

10 – sem conseguir formar uma cultura de leitura.

A pesquisa indica também que o volume de frequentadores de cinema diminuiu, embora as idas ao teatro tenham dobrado em relação a 2009. Apesar disso, 89% não assistiram a nenhuma peça entre 2013 e 2014. [...]

Uma nação que não consome cultura tem dificuldade de entender e discutir em

15 – profundidade questões que dizem respeito a todos. Ao se distanciar dos livros, o Brasil se torna um país raso.

AZIZ, B. Exclusão cultural. **A Tarde**, Salvador, 17 maio 2015. Caderno Opinião, p. A3. Editorial.

PROPOSTA

A partir da leitura dos fragmentos acima, produza um **texto argumentativo** em que você estabeleça **uma relação entre cultura, educação e direitos humanos**, ressaltando as ações que o homem brasileiro pode promover no sentido de formar uma nação pautada pela ética e pela cidadania.

RASCUNHO

Referencias

Questões de 06 a 10

NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado: limites, devires e incompletudes**. IN: O sujeito encarnado: questões para a pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro DP&A, 2001, p.25.

Questões de 11 a 15

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 21.

Questões de 16 a 18

CANCLINI, N. G. **Cidadãos; Consumidores; Espectador; Leitores**. IN: Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminaras 2008, p. 47-48.

Questões de 22 a 30

CAUQUELIN, A. **Introdução**. IN: Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005, p. 11-12.

Questões de 31 a 35

DANTO, A. C. **Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo**. IN: Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 12-13.

Questões de 36 a 40

GALIZIA, L. R. **A dança: a construção de um vocabulário**. IN: Os processos criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva: 1986. p. 59-71.

Questões de 41 a 45

PAREYSON, L. **O processo artístico** (Cap. IX). IN: Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 181-198.

Questões de 46 a 50

NOGUEIRA, I. C. **A política da criação em rede das poéticas de multidão**. IN: COLEÇÃO CORPO EM CENA Vol. 3, RENGEL, I. e Thrall, K. (Editoras). São Paulo: Anadarco, 2011. p. 167-187.

Questões de 51 a 56

HOGHE, R.; WEISS, U. **13 de outubro** (1980). IN: BANDANEON: em que o tango pode ser bom para tudo? Texto e fotos sobre um trabalho de Pina Bausch. São Paulo: Attar Editorial, 1989. p. 15.

Questões de 57 a 65

SALLES, C. A. **Criação como rede**. IN: Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2008, 2. ed., p. 19.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAD/COORDENAÇÃO DE SELEÇÃO E ORIENTAÇÃO
Rua Dr. Augusto Viana, 33 – Canela
Cep. 40110-060 – Salvador/BA
Telefax (71) 3283-7820 – E-mail: ssoa@ufba.br
Site: www.vagasresiduais.ufba.br