

Caderno de Prova

Código do Eixo
604

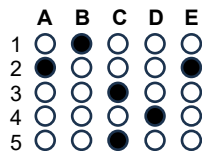
Produção Cultural e Design
Música

Edital Nº 36/2025 – REI/IFPE

Data: ____/____/____

INSTRUÇÕES GERAIS PARA A REALIZAÇÃO DA PROVA

- Use apenas caneta esferográfica de tinta na cor preta e fabricada em material transparente.
- Escreva a data, a sua assinatura e o seu número de inscrição no espaço indicado nesta capa.
- A prova terá duração máxima de 4 (quatro) horas, incluindo o tempo para responder a todas as questões do **Caderno de Prova** e preencher a **Folha de Respostas**.
- Antes de retirar-se definitivamente da sala, entregue a **Folha de Respostas** e o **Caderno de Prova** ao Fiscal.
- Este **Caderno de Prova** contém 50 (cinquenta) questões de múltipla escolha, cada uma com 05 (cinco) opções, das quais apenas 01 (uma) é correta.
- Se o **Caderno de Prova** contiver alguma imperfeição gráfica que impeça a leitura, comunique isso imediatamente ao fiscal, para que seja efetuada de imediato a troca do Caderno.
- Cada questão de múltipla escolha apresenta apenas **uma** resposta correta. Para a marcação da opção escolhida na **Folha de Respostas**, pinte completamente o campo correspondente conforme a figura a seguir:



- Os rascunhos e as marcações feitas neste **Caderno de Prova** não serão considerados para efeito de avaliação.
- Interpretar as questões faz parte da avaliação; portanto, não é permitido solicitar esclarecimentos aos fiscais.
- O preenchimento da **Folha de Respostas** é de sua inteira responsabilidade.
- A quantidade de questões objetivas e respectivas pontuações desta prova estão apresentadas a seguir:

Área do conhecimento	Número de questões	Valor total (Pontos)
Língua Portuguesa	05 questões	10 pontos
Conhecimentos Didático-Pedagógicos	10 questões	20 pontos
Integridade	05 questões	10 pontos
Conhecimento Específico	30 questões	60 pontos
PONTUAÇÃO TOTAL		100 pontos

ASSINATURA DO CANDIDATO:

NÚMERO DE INSCRIÇÃO:

LÍNGUA PORTUGUESA

As questões de 1 a 4 referem-se ao Texto 1.

TEXTO 1

A ciência transforma, mas só se for compreendida

André Kauric de Campos

A história mostra que a insegurança com o novo não é novidade. Desde que a humanidade aprendeu a transformar ideias em ferramentas, todo salto tecnológico foi precedido por uma fase de dúvida, resistência, desconfiança — e muita desinformação. É um período de desorientação coletiva, em que o pensamento crítico parece hibernar e a mente pública se torna refém de processos que se impõem de forma automatizada, sem qualquer domínio social.

É justamente nesse lapso entre a revolução e a compreensão que surgem os maiores perigos: a lucidez coletiva se fragiliza, e a população se torna mais vulnerável à manipulação por parte de pessoas ou corporações oportunistas, gananciosas e sabotadoras do bem comum. Foi assim com a teoria da evolução, a energia nuclear e os antibióticos. Ainda é com as vacinas, a informação e as redes sociais.

Esse intervalo entre a tecnologia e seu domínio público pode ser fatal. E a receita para evitar o colapso sempre foi a mesma: comunicação pública da ciência. Vejamos o caso da inteligência artificial (IA), um dos grandes saltos tecnológicos do nosso tempo — ao lado da computação quântica, da biotecnologia e da automação autônoma. No Brasil, por exemplo, a Estratégia Brasileira de Inteligência Artificial (EBIA) representa um avanço relevante. Diretrizes foram definidas. Centros de pesquisa estão sendo anunciados em diferentes estados, inclusive no Distrito Federal. O plano é robusto: princípios éticos, regulamentação, segurança, transparência e incentivo à inovação.

Mas há uma ausência comum — e grave — em todas essas iniciativas: não há qualquer eixo, meta ou investimento voltado à comunicação pública da ciência. E isso compromete tudo. A IA é, antes de tudo, uma nova forma de se relacionar com o mundo, com os dados, com as decisões. Mas, quando a população não é chamada a entender — apenas a obedecer —, cria-se um ambiente propício à desinformação, ao medo e ao uso indevido. A IA pode transformar e unir o mundo — mas só com educação e comunicação podemos fazê-la conversar de forma eficiente e sábia.

Assim como a internet, o medo da IA não é da tecnologia; é do novo. Do que não se conhece. Do que não se domina. Do que é anunciado como inevitável, mas não explicado como funciona. Sem pontes entre o conhecimento técnico e o entendimento público, corremos o risco de construir muros em vez de caminhos. A IA para o povão não será de inteligência — será de ilusão.

Não basta que os algoritmos sejam éticos. É preciso que sejam compreendidos. Não basta que os dados sejam transparentes. É preciso que estejam acessíveis. O problema não é a inteligência artificial — é a ausência de comunicação real. Sem comunicação pública da ciência, até o progresso vira ameaça. A tecnologia evolui. Mas o entendimento precisa acompanhar. O futuro só será coletivo se for compreensível. Inteligência artificial, sem escuta e explicação, vira apenas exclusão automatizada.

Imagine algoritmos decidindo quem recebe um benefício social, quem será priorizado na saúde pública ou quais bairros devem ter mais policiamento. Agora, imagine que ninguém sabe como essas decisões são feitas — nem mesmo quem as administra. A inteligência vira opacidade. O automatismo vira desumanização.

Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br>. Acesso em: 11 ago. 2025.

1. De forma global, o texto

- A) é construído em torno do diálogo entre uma tese anterior e uma nova tese, tematizando os danos cognitivos provocados pelo uso indiscriminado das inovações tecnológicas pelas pessoas.
- B) apresenta uma sucessão de eventos e tematiza a sensação de insegurança resultante do excesso de inovações tecnológicas na vida das pessoas comuns.
- C) apresenta uma sucessão de eventos e tematiza os benefícios latentes da inteligência artificial para uma melhor organização da vida em sociedade.
- D) é construído em torno do diálogo entre uma tese anterior e uma nova tese, tematizando as contribuições positivas resultantes do uso comedido das inovações tecnológicas pelas pessoas comuns.
- E) é construído em torno do diálogo entre uma tese anterior e uma nova tese, tematizando as consequências do hiato entre as inovações tecnológicas e a comunicação eficiente dessas inovações.

2. Em relação aos benefícios trazidos pelas inovações tecnológicas, o texto desenvolve um raciocínio
- A) comparativo, que é revelado no quinto parágrafo por meio da expressão “assim como”.
 - B) explicativo, que é antecipado pelo título, por meio do uso da conjunção “se”.
 - C) conclusivo, que é revelado no quinto parágrafo por meio da expressão “assim como”.
 - D) proporcional, que é revelado no quinto parágrafo por meio da expressão “assim como”.
 - E) condicional, que é antecipado pelo título, por meio do uso da conjunção “se”.
3. Considere o excerto reproduzido a seguir.

O problema não é a inteligência artificial — é a ausência de comunicação real. Sem comunicação pública da ciência, até o progresso vira ameaça.

A palavra em destaque

- A) tem valor argumentativo, pois sinaliza que a informação por ela introduzida funciona como argumento mais forte em uma escala argumentativa, e poderia ser substituída, mantendo-se essa função, por “no mínimo”.
 - B) tem valor argumentativo, pois deixa subentendida a existência de uma escala com outros argumentos mais fortes, e poderia ser substituída, mantendo-se essa função, por “inclusive”.
 - C) tem valor argumentativo, pois sinaliza que a informação por ela introduzida funciona como argumento mais forte em uma escala argumentativa, e poderia ser substituída, mantendo-se essa função, por “inclusive”.
 - D) é isenta de valor argumentativo, pois funciona tão somente como preposição e denota limite quantitativo para a informação por ela introduzida.
 - E) é isenta de valor argumentativo, pois funciona tão somente como advérbio e denota valor inclusivo para a informação por ela introduzida.
4. Considere o período reproduzido a seguir.

Mas, quando a população não é chamada a entender — apenas a obedecer —, cria-se um ambiente propício à desinformação, ao medo e ao uso indevido.

Nesse período,

- A) a presença das duas primeiras vírgulas é justificada, pois elas delimitam um bloco sintático-semântico que funciona como informação principal; a retirada desse bloco inviabiliza a estrutura sintática.
- B) a presença das duas primeiras vírgulas é justificada, pois elas delimitam um bloco sintático-semântico deslocado e subordinado à informação principal; a retirada desse bloco não inviabiliza a estrutura sintática.
- C) a combinação da vírgula com o travessão é justificada, pois isso ocorre sempre em períodos cujas orações estão articuladas por coordenação alternativa.
- D) a presença das duas primeiras vírgulas é justificada, pois elas delimitam um bloco sintático-semântico deslocado e subordinado à informação principal; a retirada desse bloco inviabiliza a estrutura sintática.
- E) a combinação da vírgula com o travessão é justificada, pois isso ocorre, obrigatoriamente, entre orações articuladas por coordenação aditiva.

5. Considere o texto reproduzido a seguir.

TEXTO 2



Disponível em: folha.uol.com.br. Acesso em: 19 ago. 2025.

A leitura dos textos 1 e 2 permite afirmar que eles

- A) mantêm intertextualidade temática, com posicionamentos convergentes, apesar de representarem gêneros textuais distintos.
- B) mantêm intertextualidade temática, com posicionamentos divergentes, apesar de representarem gêneros textuais distintos.
- C) mantêm intertextualidade estilística, com posicionamentos convergentes, e representam um mesmo gênero textual.
- D) mantêm intertextualidade estilística, com posicionamentos divergentes, apesar de representarem gêneros textuais distintos.
- E) mantêm intertextualidade temática, com posicionamentos convergentes, e representam um mesmo gênero textual.

CONHECIMENTOS DIDÁTICO-PEDAGÓGICOS

6. Os fundamentos da educação e da docência constituem-se em referenciais teóricos, históricos, sociais e epistemológicos, que orientam a prática do professor e a compreensão do papel da escola. Considerando a relação entre educação, sociedade e trabalho, no contexto do compromisso com a formação omnilateral e politécnica, é correto afirmar que
- A) os fundamentos da docência, ao serem compreendidos como essencialmente técnicos e instrumentais, asseguram a neutralidade científica da prática pedagógica, garantindo que o professor atue sem influências ideológicas.
 - B) a formação de professores implica discutir o sentido social e político da educação. Dessa forma, ensinar é mais do que transmitir informações, é formar sujeitos históricos capazes de compreender e transformar a realidade.
 - C) a perspectiva libertária da educação reduz a docência ao domínio de conteúdos disciplinares e das tecnologias, ignorando a subjetividade e a experiência vivida dos estudantes na vida comunitária.
 - D) a Pedagogia Colaborativa fundamentada no Escolanovismo entende a docência como prática essencialmente emancipadora, responsável por romper com a reprodução das desigualdades sociais.
 - E) os saberes docentes, no âmbito da pedagogia crítico-social dos conteúdos, são restritos ao conhecimento acadêmico e científico, desconsiderando outras formas de saber que não tenham origem no espaço universitário ou nas pesquisas formais.
7. Considerando que não existe imparcialidade no processo de formação docente, um projeto institucional, político e pedagógico voltado à formação de professores, quando em oposição ao modelo social hegemônico e aos seus desdobramentos, deve fundamentar-se em uma epistemologia que assuma explicitamente uma orientação finalística de transformação da sociedade e de superação das desigualdades sociais produzidas pela dinâmica do capital. Nesse contexto, é imprescindível assumir a epistemologia
- A) da complexidade, baseada na racionalidade científica.
 - B) pluralista, voltada para a eficiência e produtividade.
 - C) da práxis, fundamentada no materialismo histórico-dialético.
 - D) humanista, inspirada no existencialismo e na fenomenologia.
 - E) construtivista, apoiada nas teorias de aprendizagem individual.
8. O currículo integrado constitui uma concepção de organização curricular bastante discutida no âmbito da Educação Profissional e Tecnológica (EPT) e nas propostas formativas voltadas à classe trabalhadora, especialmente à luz da perspectiva politécnica e ou omnilateral. Considerando os fundamentos que o sustentam, o currículo integrado, dentre as suas características, é concebido como
- A) um modelo de currículo modular e uma organização institucional seriada que articula os conhecimentos das disciplinas em projetos de ensino, priorizando as disciplinas comuns das áreas de ensino.
 - B) um processo de unificação administrativa de cursos e um ensino por módulos como meio de assegurar a existência de um currículo transdisciplinar.
 - C) uma proposta pedagógica que privilegia a lógica da empregabilidade, da flexibilidade e da adaptação imediata ao mercado, como uma unidade interdisciplinar da teoria e da prática.
 - D) uma concepção pedagógica e uma organização institucional que integra a formação geral, técnica e política, tendo o trabalho como princípio educativo.
 - E) um projeto político e pedagógico em que se admite a lógica mercadológica da educação, reconhecendo-a como direito social e elemento essencial da cidadania e da emancipação humana.

9. Tomando por base as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para Educação Profissional e Tecnológica (Resolução CNE/CP nº 01/2021), analise o seguinte fragmento textual:

Trata-se da estrutura de organização da Educação Profissional e Tecnológica, considerando as diferentes matrizes tecnológicas nele existentes, por meio das quais são promovidos os agrupamentos de cursos, levando em consideração os fundamentos científicos que as sustentam, de forma a orientar o Projeto Pedagógico do Curso (PPC), identificando o conjunto de conhecimentos, habilidades, atitudes, valores e emoções que devem orientar e integrar a organização curricular, dando identidade aos respectivos perfis profissionais. (Brasil, 2021, p. 4)

A descrição anterior refere-se à definição de:

- A) Itinerário Formativo.
 - B) Eixo tecnológico.
 - C) Área Tecnológica.
 - D) Qualificação Profissional.
 - E) Estágio Profissional.
10. A Lei nº 11.892/2008 instituiu a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica e criou os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IFs). Considerando sua definição identitária, os IFs se constituem em instituições
- A) interdisciplinares e multicampi, voltadas exclusivamente à formação técnica de nível médio em diferentes modalidades de ensino.
 - B) multicampi e pluricurriculares, especializadas na oferta de educação profissional e tecnológica em diferentes níveis e modalidades de ensino.
 - C) multidisciplinares e pluricurriculares, especializadas em cursos técnicos e superiores de tecnologia, com organização curricular voltada à formação para o mercado de trabalho.
 - D) multicampi e interdisciplinares, voltadas para a pesquisa acadêmica e para as formações técnicas e de pós-graduação stricto sensu.
 - E) pluricurriculares de ensino superior, com foco na formação profissional, podendo atuar na forma conveniada do ensino básico integrado ao profissional.
11. Considerando as orientações legais quanto à estrutura e à organização da educação profissional técnica de nível médio, identifica-se como possibilidades para o desenvolvimento dos cursos técnicos a forma
- A) concomitante intercomplementar, ofertada a quem ingressa no Ensino Médio ou já o esteja cursando, efetuando-se matrículas distintas para cada curso, aproveitando oportunidades educacionais disponíveis, seja em unidades de ensino da mesma instituição ou em distintas instituições e redes de ensino.
 - B) concomitante, desenvolvida simultaneamente em distintas instituições ou redes de ensino, mas integrada no conteúdo, mediante a ação de convênio ou acordo de complementaridade, para a execução de projeto pedagógico unificado e conclusivo à certificação.
 - C) subsequente intercomplementar, desenvolvida em cursos destinados exclusivamente a quem esteja cursando a última série e/ou já tenha concluído o Ensino Médio, sendo previsível a celebração de convênios junto a IES voltados à verticalização para os cursos de tecnologias.
 - D) integrada, ofertada somente a quem já tenha concluído o Ensino Fundamental, com matrícula única na mesma instituição, de modo a conduzir o estudante à habilitação profissional técnica ao mesmo tempo em que conclui a última etapa da Educação Básica.
 - E) integrada intercomplementar, ofertada somente a quem já tenha concluído o Ensino Fundamental ou esteja cursando o Ensino Médio, com matrícula única na mesma instituição, de modo a conduzir o estudante a itinerários distintos, sendo a terminalidade da Educação Básica ou à habilitação profissional técnica.

12. A Curricularização da Extensão na Educação Superior é normatizada pela Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018, da Câmara de Educação Superior (CES) do Conselho Nacional de Educação (CNE). Esse mesmo documento regulamenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. De acordo com os documentos acima referenciados, as atividades de extensão devem compor o total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação. Dessa forma, as atividades de extensão devem compor, no mínimo,
- A) 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular, sendo incluída na matriz curricular dos cursos e desenvolvida por meio de programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social.
 - B) 5% (cinco por cento) do total da carga horária curricular, inserida na matriz curricular, podendo ser cumprida de forma optativa, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social.
 - C) 20% (vinte por cento) da carga horária curricular, a ser cumprida em atividades de estágios supervisionado e ou profissionais, independentemente de sua vinculação a programas e projetos de extensão universitária,
 - D) 12% (dez por cento) da carga horária curricular, desenvolvida de forma complementar à matriz curricular dos cursos, centrada nas áreas de grande pertinência social e sem necessidade de integração pedagógica.
 - E) 15% (quinze por cento) do total da carga horária curricular, incluída na matriz curricular e direcionada, prioritariamente, a atividades acadêmicas internas e coesas nas áreas de grande pertinência social.
13. A Lei nº 8.069/1990 (ECA) e a Lei nº 9.394/1996 (LDB), com suas atualizações, estabelecem diretrizes para a garantia do direito à educação, destacando a responsabilidade das instituições escolares no planejamento pedagógico e na articulação com a família. Considerando a relação entre as duas leis citadas, é correto afirmar que
- A) o projeto político-pedagógico das escolas, de acordo com o ECA e a LDB, deve ser elaborado de forma exclusiva e obrigatória pela equipe gestora, sendo preferencial a participação da comunidade escolar e da família no processo de planejamento.
 - B) tanto a LDB quanto o ECA delimitam a incumbência da escola à transmissão de conteúdos curriculares e delegam à família a formação integral do educando e sua relação com a cidadania e os valores curriculares.
 - C) o ECA assegura que a responsabilidade pela frequência escolar recai unicamente sobre a família, e a LDB define que é uma condicionalidade as instituições de ensino acompanharem e notificarem órgãos competentes em caso de abandono.
 - D) o ECA, em consonância com a LDB, determina que é dever das instituições de ensino respeitar e fomentar a participação da família e da comunidade, reconhecendo que a efetivação do direito à educação é uma responsabilidade compartilhada.
 - E) a LDB corrobora ao ECA ao dispor que o planejamento escolar deve priorizar exclusivamente as demandas do currículo oficial do sistema de ensino, atendendo, quando possível, temáticas que estejam atinentes ao contexto social dos educandos e sua comunidade.
14. Na base científica conceitual acerca da organização curricular, há referências sobre a relevância dos princípios pedagógicos como elementos orientadores à organização de um tipo de currículo. Entre esses princípios pedagógicos, há aqueles que permitem diferentes possibilidades de projetos formativos comprometidos com a ideia de integração. São eles:
- A) Interação, Adaptação e Avaliação, por serem os elementos básicos do ato pedagógico.
 - B) Objetividade, Neutralidade e Flexibilidade, em razão da Práxis.
 - C) Interdisciplinaridade, Contextualização e Teleologia, por serem basilares à Práxis.
 - D) Cooperação, Tecnologia e Filosofia Pragmática, razão da unidade teoria-prática.
 - E) Cultura, Transposição e Didática, por serem aspectos do ato pedagógico.

15. Na Educação Profissional e Tecnológica (EPT), a avaliação deve estar articulada aos princípios e às diretrizes curriculares e contribuir para superar as concepções reducionistas e meramente classificatórias. Nesse sentido, o processo avaliativo na EPT deve
- A) ser contínuo, processual e formativo, articulando teoria e prática; e sendo diagnóstico, formativo e somativo, de modo a contribuir para o desenvolvimento crítico e integral do estudante.
 - B) priorizar a aferição quantitativa do desempenho dos estudantes, relativizando notas e índices de aprovação, de modo a atender às demandas de produtividade educacional.
 - C) certificar conhecimentos atinentes à empregabilidade do estudante, garantindo que ele esteja pronto para se adaptar às exigências imediatas do mercado de trabalho.
 - D) assegurar a neutralidade e a objetividade científica, devendo ser orientado a partir de princípios gerais da educação nacional, das determinações da Classificação Brasileira de ocupações e do Plano de Ação da gestão institucional, como forma de diálogo com o mundo do trabalho.
 - E) basear-se em testes padronizados e externos, assegurando a isonomia e comparabilidade entre diferentes instituições e campi dos Institutos Federais.

INTEGRIDADE

16. Um servidor público federal foi avaliado pela Comissão de Ética do órgão onde atua, conforme o disposto no Decreto nº 1.171/1994. Ao final do processo, a comissão concluiu pela aplicação de penalidade ao servidor. Nesse cenário, identifique a pena aplicável na legislação para o servidor público federal.
- A) Advertência, verbal ou escrita, desde que a Comissão de Ética tenha observado o direito à ampla defesa do servidor.
 - B) Censura ou advertência, sendo formalizada pelo presidente da Comissão de Ética e encaminhada à autoridade máxima do órgão ao qual o servidor esteja vinculado.
 - C) Determinação de abertura de processo administrativo disciplinar ou, alternativamente, de arquivamento do processo.
 - D) Advertência ou suspensão, desde que devidamente fundamentada em parecer elaborado pelo presidente da Comissão de Ética.
 - E) Censura e sua fundamentação constará do respectivo parecer, assinado por todos os integrantes da Comissão de Ética, com ciência do faltoso.
17. A Política de Transparência e Acesso à Informação da Administração Pública Federal, instituída pelo Decreto nº 11.529/2023, busca ampliar o acesso da sociedade a dados e informações da administração pública federal, fortalecendo a participação social e a melhoria das políticas públicas, compreendendo assim:
- A) A transparência passiva, direcionada à publicação de informações previamente classificadas como de interesse coletivo; a transparência ativa, com a divulgação dos relatórios de gestão; e a abertura de bases de dados para órgãos de controle interno.
 - B) A transparência passiva, condicionada à apresentação de justificativa pelo solicitante; a transparência ativa, limitada a informações de caráter institucional; e a abertura de bases de dados, condicionada à autorização prévia do órgão central do Sistema de Integridade, Transparência e Acesso à Informação.
 - C) A transparência passiva, aplicável para informações classificadas como reservadas ou secretas; a transparência ativa, prevista para situações excepcionais de interesse institucional; e a abertura de bases de dados sigilosos após o transcurso de 10 anos.
 - D) A transparência passiva, voltada ao atendimento de pedidos de informação; a transparência ativa, destinada à divulgação de informações nos sítios eletrônicos oficiais; e a abertura de bases de dados produzidos, custodiados ou acumulados pela administração pública federal.
 - E) A transparência passiva, voltada à disponibilização automática das informações institucionais; a transparência ativa, restrita a dados financeiros e orçamentários; e a abertura de bases de dados gerados pelas transferências de recursos a entidades privadas.

18. O conceito de governança pública, trazido no Decreto nº 9.203/2017, apresenta um conjunto de mecanismos para o exercício da governança pública. Assinale a alternativa que apresenta corretamente esse conceito:
- A) Conjunto de mecanismos normativos e operacionais voltados à execução fiscal, orçamentária e financeira, priorizando a conformidade legal e a eficiência administrativa na utilização dos recursos públicos.
 - B) Conjunto de mecanismos de controles internos, formalmente estruturados, destinados a assegurar a conformidade com normas, regulamentos e políticas internas, com foco na identificação e mitigação de riscos.
 - C) Conjunto de mecanismos de liderança, estratégia e controle postos em prática para avaliar, direcionar e monitorar a gestão, com vistas à condução de políticas públicas e à prestação de serviços de interesse da sociedade.
 - D) Conjunto de mecanismos de auditoria e fiscalização aplicado aos atos e procedimentos administrativos, visando assegurar a transparência, a economicidade e o cumprimento das metas fiscais e organizacionais previstas.
 - E) Conjunto de mecanismos estruturados voltados à gestão de pessoas, promoção da ética, integridade e transparência, com ênfase no desenvolvimento organizacional e no fortalecimento da gestão de riscos.
19. A Lei nº 13.709/2018 (Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais) define, em seu art. 5º, inciso II, o conceito de dado pessoal sensível. Assinale a alternativa que apresenta corretamente esse conceito:
- A) Dado pessoal sobre origem racial ou étnica, convicção religiosa, opinião política, filiação a sindicato ou a organização de caráter religioso, filosófico ou político, dado referente à saúde ou à vida sexual, dado genético ou biométrico, quando vinculado a uma pessoa natural.
 - B) Dado pessoal que se refere a informações financeiras ou patrimoniais do indivíduo, como renda, relação patrimonial dos bens imóveis, investimentos, dívidas bancárias e relação de credores e dado referente à saúde ou à vida sexual.
 - C) Dado classificado como pessoal que permite identificar direta ou indiretamente uma pessoa natural, como nome, endereço residencial, telefone ou e-mail pessoal, CPF (Cadastro de Pessoa Física), dado referente à saúde ou à vida sexual.
 - D) Dado pessoal relacionado a informações de consumo, histórico de compras e vendas ou registros em plataformas digitais, utilizado para estratégias de marketing e publicidade direcionada, dado referente à saúde ou à vida sexual.
 - E) Dado pessoal classificado como sensível pelo indivíduo, que poderá ser disponibilizado mediante solicitação do interessado, observadas as regras estabelecidas na Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527/2011).
20. Durante uma oficina de formação para servidores federais sobre prevenção e enfrentamento do assédio e da discriminação, uma comissão de integridade convidada abordou a articulação entre o Decreto nº 12.122/2024, que institui o Programa Federal de Prevenção e Enfrentamento do Assédio e da Discriminação, e a Portaria MGI nº 6.719/2024, que institui o Plano Federal de Prevenção e Enfrentamento do Assédio e da Discriminação, ambos aplicáveis à administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Na explanação, destacou-se que:

“Ambos os dispositivos legais se complementam no que se refere às diretrizes para a prevenção e enfrentamento do assédio e da discriminação no âmbito da administração pública federal direta. O Decreto fixou as diretrizes de universalidade, transversalidade, confidencialidade e resolutividade, enquanto a Portaria acrescentou outras diretrizes essenciais para assegurar os objetivos do Programa e do Plano.”

Com base na exposição e nos marcos legais citados, o Plano Federal acrescentou

- A) responsabilidade administrativa, proteção à vítima, transparência e integridade.
- B) compromisso social, sigilo, participação social indireta e organização do trabalho.
- C) valorização, contraditório, ampla defesa, proteção de dados e comunicação.
- D) mediação de conflitos, rede de acolhimento, prevenção e saúde no trabalho.
- E) compromisso institucional, acolhimento, comunicação não violenta e integralização.

CONHECIMENTOS ESPECÍFICOS

21. O texto a seguir aborda o debate público bastante presente e atual sobre a Educação Musical e necessidades específicas.

“É cada vez mais crescente o número de diagnósticos de pessoas com o Transtorno do Espectro Autista (TEA). Segundo Tibyriçá (2014), estima-se que cerca de dois milhões de brasileiros são autistas. Esses diagnósticos evoluíram à medida que os estudos sobre o transtorno se intensificaram, permitindo mudanças nos critérios de identificação e debates sobre a conscientização e inclusão de pessoas nas instituições escolares. Conforme o censo escolar de 2022 e 2023, houve um aumento de 50% de alunos com TEA nas escolas brasileiras (INEP, 2024).

Historicamente, a educação inclusiva no Brasil foi se afirmando por meio de políticas direcionadas à educação especial com o objetivo de propiciar o direito das pessoas com deficiência à educação, saúde e trabalho (Barbosa; Fialho; Machado, 2018).

Ademais, foram traçadas diretrizes que impulsionaram avanços importantes na educação. Posteriormente, a elaboração de novas leis como a Lei 12.764/2012, que institui a Política Nacional de Proteção da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista e a Lei 13.146/2015 que implanta o Estatuto da Pessoa com Deficiência”.

Fonte: LINS, Laíse A. C. **Abordagens inclusivas na educação musical**: um estudo sobre a formação de professores de música nas instituições de ensino superior de Pernambuco e Bahia. Petrolina: Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, como parte dos requisitos para a conclusão do curso de Licenciatura em Música. 2025.

Esses avanços em legislações ou políticas voltadas à inclusão não se fazem presentes apenas em espaços educacionais gerais, mas podem ser adaptáveis a áreas específicas, como a educação musical,

- A) porém a formação de docentes capacitados para lidar com as diferentes demandas exigidas pelas pessoas com necessidades específicas ainda é ineficaz, uma vez que a música é uma linguagem não verbal e altamente condicionada à técnica (prática instrumental, escuta e leitura especializadas).
 - B) pois a formação docente ocupa um papel relevante no contexto de abordagens educacionais que valorizem a diversidade, impulsionando as instituições de ensino superior a prepararem seus futuros docentes para atuarem em ambientes de ensino que favoreçam a inclusão.
 - C) ainda que a inclusão na educação musical não seja fundamental no desenvolvimento de uma cidadania mais equitativa, uma vez que a linguagem das artes não está disponível para todos os públicos.
 - D) exclusivamente dentro das instituições de ensino superior, pois são elas que devem promover uma formação que contemple o olhar para a diversidade.
 - E) a fim de constituir alunos instrumentistas não docentes capacitados para lidar com as diferentes condições de trabalho, esperando-se assim que mais pessoas com necessidades específicas tenham acesso à prática da música.
22. Na prática comum da música moderna, podem ser consideradas técnicas de registro válidas:
- A) Neumas, Pontilhismos, Pentagramas e Pentacórdios.
 - B) Desenhos, Hieróglifos, Cuneiformes e Números.
 - C) Ritmo, Altura, Timbre e Intensidade.
 - D) Tonal, Modal, Atonal e *Noise*.
 - E) Partituras, Grafismos, Cifras e Tablaturas.

23. Considere o texto a seguir:

“No período colonial brasileiro, havia um conjunto de brincadeiras denominado *Entrudo*, termo proveniente de *introito*, que significa introdução, referindo-se às práticas festivas que precediam a Quaresma, ou seja, o período de penitência que vai da Quarta-Feira de Cinzas até o domingo de Páscoa (segundo o catolicismo e algumas outras religiões cristãs). O *Entrudo* era festejado não apenas por uma parte da elite, mas, sobretudo, por estratos menos favorecidos da população, como escravos libertos e outros livres empobrecidos (...)

No século XIX, o *Entrudo* passou a ser duramente criticado visto como imoralidade pagã herdada dos portugueses e combatido por jornalistas, padres, policiais e outras autoridades do Império. Seguindo a dinâmica nacional, em Pernambuco o *Entrudo* era enquadrado como desordem social, conforme várias matérias publicadas nos principais jornais da época. Em face da repressão policial e da educação moralizadora da imprensa, em meados do século XIX vai-se tentando substituir o *Entrudo* de origem lusitana (“brinquedo selvagem dos jogos sujos” de rua e os batuques) por um Carnaval alinhado com as sensibilidades dos teatros, das óperas e dos salões de Veneza, Paris e Nice”.

Fonte: OLIVEIRA, Climério de S.; MENDES, Marcos F.; RESENDE, Tarcísio S. **Frevo**: transformações ao longo do passo. Recife: Ed. CEPE, 2019 (Coleção Batuque Book).

A partir da contextualização descrita no fragmento, entende-se que no *Entrudo* e nos bailes de máscaras do Carnaval recém-modelado no Rio de Janeiro e Recife, da segunda metade do séc. XIX, os gêneros musicais executados eram

- A) Sambas, Choros e Frevo, respectivamente.
- B) Tango Brasileiro, Modinhas e Frevo de bloco, respectivamente.
- C) Lundus, Polcas e Marchas, respectivamente.
- D) Maracatus, Maxixes e Baião, respectivamente.
- E) Capoeira, Valsa e Quadrilha, respectivamente.

24. Considere o texto a seguir:

“Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados.

No Rio de Janeiro, estava-se em 1958, e vários compositores, entre os quais cumpre destacar o nome do teórico e animador do movimento, Antônio Carlos Jobim (Tom), que julgaram ser chegado o momento propício para realizarem obras de concepção totalmente nova. Compositores, cantores e instrumentistas, músicos de um modo geral passaram a se agrupar em um verdadeiro movimento.

Cremos ser conveniente registrar as influências sofridas pela bossa nova da parte de outras manifestações musicais do populário estrangeiro. Dentre estas, destacam-se, no caso, direta ou indiretamente (...) o *cool jazz*, designação usada em contraparte a *hot jazz*”.

Fonte: BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In. CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas** - São Paulo: Ed. Perspectiva, 1960.

A partir da leitura do texto, dentre as inovações técnico-musicais que a Bossa Nova inaugura, temos:

- A) Harmonias tonais básicas e uso de acordes triádicos invertidos; Estrutura rítmica sincopada com ênfase ao Violão 07 cordas; Ausência ou pouca expressividade do canto/letra; Arranjos baseados na formação dos Regionais.
- B) Harmonias atonais ou modais; Estrutura rítmica livre (*free*); Estritamente instrumental; Arranjos baseados nas texturas da formação do *combo* ou da *big band*.
- C) Harmonias tonais com acordes triádicos; Estrutura rítmico-melódica apoiada nas frases dos metais e na “levada” do pandeiro; Pode ser instrumental (de rua) ou cantado (de bloco); Arranjos estruturados em perguntas e respostas.
- D) Harmonias tonais expandidas com o uso de acordes “dissonantes”; Estrutura rítmica apoiada na “batida simplificada” do samba ao violão (gago); Canto falado e letras cotidianas; Arranjos em texturas minimalistas.
- E) Harmonias tonais; Estrutura rítmica apoiada nas “danças de corte” ou em uma forma específica; Canto empostado e letras com poética lírica; Arranjos orquestrais ou de câmara.

25. Considere o trecho:

“O que aconteceu no início dos anos 90, em Recife, efervesceu o cenário não apenas nacional, como também, o internacional. O *Manguebeat* escancarou de forma simples o conceito de hibridismo cultural, mas por outro lado, foi de difícil absorção pelas elites do país, já que todos os movimentos culturais partiam dos grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo).

Chico *Science* tornou-se o pilar do movimento, ele buscou inovar não apenas em suas músicas, ao misturar ritmos internacionais como *pop*, *rock* e *funk* com os ritmos populares de Recife, mas acabou desenvolvendo um fenômeno linguístico ao criar neologismos, ao abraçar expressões americanas.

Chico foi o alquimista responsável pela receita mágica da construção do ritmo *Mangue Beat*. Seus ídolos eram: *James Brown*, *Grandmaster Flash*, *Afrika Bambaataa*, Jorge Ben Jor, Bezerra da Silva, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Mestre Salustiano e Jackson do Pandeiro”.

Fonte: MOREIRA, Guilherme C. & BELTRÃO, Beatriz M. - **Uma análise sobre o manguebeat** - Disponível em <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111483.pdf> . Acesso em: 23 de setembro de 2025.

Esse movimento, que teve como diferencial a forma de conectar a cultura popular por meio das expressões do *hip-hop*, *pop*, da música eletrônica e do *rock'n'roll* misturando-as aos ritmos clássicos pernambucanos, pode ser entendido esteticamente como ações de

- A) Nacionalismo e Cultura Regional.
- B) Transculturalismo e Cena *Funk*.
- C) Cultura Analógica e Música Independente.
- D) Tropicalismo e Dadaísmo.
- E) Hibridismos e Globalização.

26. Considere o texto a seguir.

“O folclorista Luís da Câmara Cascudo acreditava que Choro vinha de xoro, um baile que os negros escravos faziam nas fazendas, e que teria a palavra gradativamente mudado para xoro e, finalmente, Choro.

Ary Vasconcelos acreditava que o termo teria origem nos choro-meleiros, corporação de músicos de importância no período colonial, e assinala que esses músicos não executavam somente as charamelas (instrumentos de palhetas precursores dos oboés, fagotes e clarinetes). O povo teria passado a chamar qualquer tipo de agrupamento instrumental de choro-meleiros, passando em seguida a encurtar o termo para Choros.

Já José Ramos Tinhorão crê que Choro viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias do violão e que a expressão chorão seria uma decorrência.

Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida”.

Fonte: CAZES, Henrique. **Do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34 (Coleção Todos os Cantos), 1998.

A palavra Chorinho, muito usada na nomenclatura do Choro, ganhou, a partir dos anos 1970, um significado específico, passando a denominar a estrutura formal cristalizada do Choro, e que tem como uma de suas características típicas

- A) a ausência de modulações.
- B) a organização na forma Rondó em 03 partes.
- C) uma melodia repleta de notas longas, herdada da música afro-ameríndia.
- D) a formação típica de Regional: Violões, Cavaquinho, Piano e Pandeiro.
- E) a improvisação livre sobre uma harmonia pré-determinada (Chorus).

27. Em fins dos anos 1960, Ariano Suassuna, então professor do Departamento de Filosofia da UFPE, em conjunto com outros artistas plásticos e músicos, lança um movimento artístico de concepções nacionalistas, matéria-prima regionalista e rico simbolismo imagético-sonoro conhecido como Movimento Armorial. Esse movimento privilegiava as matrizes artísticas e as expressões locais, ao invés de adaptar personagens e paisagens a esquemas literários já estabelecidos e vindos de fora.

O repertório, criado especialmente para o Movimento Armorial, incorpora a modalidade advinda da música dos cantadores de aboio nordestinos, e hibridiza a instrumentação barroco-renascentista com elementos nacionais ao introduzir cordofones como o Marimbau, a Rabeca e a Viola Sertaneja, apropriando neles, gestuais percussivos que emulam, por exemplo, o ritmo de batidas de pés típicos de práticas musicais indígenas brasileiras.

As obras armoriais "Cavalo Marinho (Chamada no.1)"; "Mourão (Variações sobre um tema de Guerra-Peixe)"; "A onça, os guinés e os cachorros"; "Três peças nordestinas"; "Cantiga"; "Príncipe alumioso/ Velame" e "Grande Missa Nordestina", foram compostas por

- A) Camargo Guarnieri
- B) Hans-Joachim Koellreutter
- C) Luiz Gonzaga
- D) Clóvis Pereira
- E) Rogério Duprat

EM BRANCO

O excerto de partitura a seguir deverá ser utilizado para responder às questões 28 e 29.

Mille regretz

Partitura

Josquin des Prez
Trasc. Luca Mozzillo

The musical score is for a saxophone quartet. It consists of four staves: Soprano, Contralto, Tenore, and Baritono. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 2/2. A tempo marking of quarter note = 100 is present. The score shows the first six measures of the piece. The Soprano part starts with a whole note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, and a whole note C5. The Contralto part starts with a whole note D3, followed by quarter notes E3, F#3, G3, A3, B3, and a whole note C4. The Tenore part starts with a whole rest, followed by quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, and a whole note C4. The Baritono part starts with a whole note D2, followed by quarter notes E2, F#2, G2, A2, B2, and a whole note C3.

Fonte: <https://brasilsonoro.com/mille-regretz/> Acesso em: 23 de setembro de 2025.

28. O excerto de partitura corresponde à transcrição dos primeiros 06 (seis) compassos da obra “*Mille Regretz*”, geralmente creditada a *Josquin des Prez* (1455-1521), para a formação “quarteto de saxofones”: Sax soprano (Bb), Sax Alto (Eb), Sax Tenor (Bb) e Sax Barítono (Eb).

Considere a transcrição da partitura exposta e as observações a seguir:

OBS1.: O acorde entre parênteses “()” significa: “acorde de passagem”.

OBS2.: O número entre parênteses “()” significa: “tensão acrescida ao acorde”.

OBS3.: Considere, na cifragem, apenas acordes em posição fundamental (desconsidere as inversões).


A cifragem harmônica que melhor representa os 05 (CINCO) PRIMEIROS COMPASSOS desta obra é

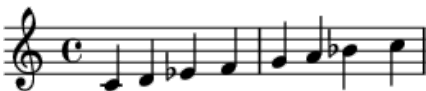
- A) E | F#m B7 | Em D(9) | G (Am) G | Am |
B) Am | D Bm | Am Em7 | C7M (Dm) C7M | D(9) |
C) Em | Am7 Am | Em Bm | G (Em7) G | Am |
D) F# | Bm Bm | F#m7 G4(9) | C6 (D) Am7 | Bm(9) |
E) Em | F Dm | Em Dm(9) | G (Am) G | Am |
29. Utilizando ainda a transcrição dada na questão anterior, referente aos 06 (seis) primeiros compassos da obra “*Mille Regretz*” (*Josquin des Prez* - 1455-1521), considerando as armaduras de claves, nota real, transposições e cadências, podemos inferir que a abordagem composicional utilizada pelo autor, no trecho, seja de uma:
- A) Harmonia Modal (Modo Mi Jônio), Escrita Coral a 04 vozes.
B) Harmonia Tonal (Mi Menor), Drop 2 a 04 vozes.
C) Harmonia Tonal (Lá Menor), Contraponto a 04 vozes.
D) Harmonia Modal (Modo Mi Frígio), Escrita Coral a 04 vozes.
E) Harmonia Tonal (Sol Maior), Melodia Acompanhada.


30. Considere as afirmações a seguir:

“Escala nordestina é uma denominação popular para alguns tipos de escalas musicais comuns nos estilos musicais da região Nordeste do Brasil. Visto que não se conhecem outras referências ao termo, na prática, ele pode representar três escalas distintas, duas modais em seu formato moderno e uma exótica.

Na maioria dos casos, ao usar o termo escala nordestina, busca-se caracterizar o modo mixolídio. Algumas exceções aplicam tal denominação ao modo dórico (que pode ser visto, nos estilos nordestinos, como uma forma menor da escala mixolídia) ou ainda, a escala conhecida como Lídio b7 (pronuncia-se *lídio bemol 7*, ou *lídio bemol*, ou mesmo *lídio com sétima menor*), sendo que qualquer uma das referências está correta (por tratar-se de formas populares para designar tais escalas).


Exemplo de escala dó mixolídia: 
dó ré mi fá sollá sib (dó)

Exemplo de escala em dó dórico: 
dó ré mi^b fá sollá sib (dó)

Exemplo de escala em dó lídio b7: 
dó ré mi fá[#] sollá sib (dó)

Fonte: FERREIRA, Liêve - **Guitarra Nordestina: Motivos e Frases** - Forró & Baião - [s.l.] Ed. DPX, 2022. (...)

A partir destes pressupostos, leia e analise as 03 (três) frases que seguem:

Frase 01) 

Frase 02) 

Frase 03) 

Fonte: FERREIRA, Liêve - **Guitarra Nordestina: Motivos e Frases** - Forró & Baião - [s.l.] Ed. DPX, 2022.

A opção que melhor representa uma análise dos contornos melódicos modais utilizados, levando em consideração o(s) acorde(s) implícito(s) na melodia, é:

- A) Frase 01 = Ré Mixolídio; Frase 02 = Sol Dórico; Frase 03 = Fá Mixolídio.
- B) Frase 01 = Sol Mixolídio; Frase 02 = Dó Mixolídio; Frase 03 = Fá Mixolídio.
- C) Frase 01 = Ré Lídio b7; Frase 02 = Dó Jônio; Frase 03 = Fá Mixolídio.
- D) Frase 01 = Ré Dórico; Frase 02 = Sol Dórico; Frase 03 = Fá Dórico.
- E) Frase 01 = Dó Jônio; Frase 02 = Dó Jônio; Frase 03 = Fá Lídio b7.

31. A utilização de metodologias no ensino coletivo de piano e teclado eletrônico na iniciação musical caracteriza-se por
- A) incentivar a prática individual, destinando o trabalho coletivo para 3 a 5 anos depois.
 - B) privilegiar o virtuosismo técnico como meta da iniciação musical.
 - C) restringir o repertório às peças de concerto dos períodos Barroco e clássico-romântico.
 - D) valorizar a aprendizagem colaborativa, estimulando a socialização e a prática musical em grupo.
 - E) desconsiderar os interesses musicais individuais dos alunos, aplicando conteúdos uniformes a todos.
32. A compreensão da instrumentação em bandas musicais e fanfarras envolve identificar os instrumentos adequados para cada função sonora dentro do grupo,
- A) memorizando os nomes dos músicos da banda, independentemente de quais instrumentos tocam.
 - B) ensaiando as músicas abstraindo a distribuição instrumental.
 - C) reconhecendo as famílias de instrumentos e suas funções na formação sonora.
 - D) escolhendo repertórios sem necessidade de avaliação da sonoridade de cada instrumento.
 - E) homogeneizando as diferenças entre instrumentos de sopro, percussão e cordas.

EM BRANCO

33. Considere a lista apresentada a seguir.

2. PADRÕES MODERNOS DE CIFRAGEM (exemplos em Dó)

2.1. Tríades

C : Tríade maior
Cm : Tríade menor
C° ou **Cm(b5)** : Tríade diminuta
C+ ou **C(#5)** : Tríade aumentada

2.2. Tétrades

C7M : Sétima maior
Cm7 : Menor com sétima
C7 : Dominante
C° : Diminuto (não há diferença na cifra de tríade ou téttrade diminuta)
Cm(7M) : Menor com sétima maior
Cm7(b5) : Menor com sétima e quinta diminuta (meio diminuto)
C7M(#5) : Sétima maior e quinta aumentada

2.3. Acorde com sexta

C6 : Maior com sexta
Cm6 : Menor com sexta

2.4. Acorde suspenso

C4 : Acorde com quarta (suspenso)
C°4 : Acorde com sétima e quarta (suspenso)

2.5. Indicação das notas de tensão

(9) : Nona maior
(b9) : Nona menor
(#9) : Nona aumentada
(11) : Décima primeira justa
(#11) : Décima primeira aumentada
(13) : Décima terceira maior
(b13) : Décima terceira menor
(add9) : Nona adicionada (tríade acrescida de nona maior)

Fonte: FARIA, Nelson. **Acorde Arpejos E Escalas**: para violão e guitarra. (editado por Almir Chediak). Ed. FONTE: Lumiar/Irmãos Vitale, 1999.

A cifragem correta para um acorde cuja Fundamental seja a nota “sib” e as demais notas sejam, nesta mesma ordem, as notas “ré - fá - láb - dó# - sol” é:

- A) Bb⁷(13)
- B) B° / Ab⁷
- C) Bbm⁷(9/13)
- D) Bb⁷(#9/13)
- E) Dm⁷(b5)(11)

34. Considere o texto e a imagem que seguem.

“O serialismo não foi a única força propulsora da música pelo final dos anos 40 e início dos anos 50: o advento do gravador de fita finalmente tornara possível a música eletrônica. Os instrumentos musicais elétricos como as ondas *martenot* e o *trautonium* haviam permitido a produção de alguns novos timbres e as fitas davam ao compositor versatilidade e flexibilidade na gravação e estocagem de sons, permitindo-lhe manipular sua altura e ritmo pela alteração de velocidade de gravação, sobrepô-los uns aos outros e organizá-los na ordem desejada.

Proliferaram nesse período rapidamente os estúdios de música eletrônica, sobretudo em estações de rádio, onde já havia disponibilidade de equipamentos. Entre as primeiras a firmar autoridade no campo estiveram a *Radiodiffusion Française* em Paris e a *Nordwestdeutscher Rundfunk* em Colônia, cujos estúdios logo se tornariam centros de facções opostas de compositores eletrônicos. Em Paris impôs-se a *musique concrète* (Pierre Schaeffer, 1910 - 1995) e em Colônia a Música Eletrônica (Stockhausen, 1928 - 2007)”.

Trecho da partitura manuscrita de *Kontakte*, de Stockhausen, para piano, percussão, e fita gravada.

Fonte: GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011.

Não tardou para que essas técnicas composicionais de “música nova” chegassem (e permanecessem) ao Brasil. Aqui, alguns compositores as incorporaram tanto nos gêneros de “música de concerto”, como também nas músicas populares. Os autores brasileiros que confirmam esta afirmação são

- A) Tom Jobim e Vinicius de Moraes
- B) Villa Lobos e Carlos Gomes
- C) Capiba e Nelson Ferreira
- D) Tom Zé e Willy Corrêa
- E) Guerra Peixe e Cussy de Almeida

35. Considere o texto a seguir.

“Aos 9 anos, o menino Moacir não perdia um ensaio sequer da Banda Municipal de Flores. Encantado pelos instrumentos que via e ouvia, estava sempre à espreita de uma oportunidade em que pudesse experimentá-los.

Com o tempo, passou a tomar conta dos instrumentos, aproveitando os momentos ociosos entre as atividades da banda para explorá-los e descobrir o som de cada um deles. A capacidade autodidata se manifestou mais uma vez, e aprendeu a tocar todos os instrumentos da banda: trombone, trompete, trompa, clarineta, saxofone, percussões, além do violão, do banjo e do bandolim.

Após acumular experiências diversas em suas andanças, “O Saxofonista Negro” migra para o Sudeste e incorpora o ambiente de produção efervescente da Rádio Nacional (RJ), envolvendo-se com as diferentes formações da emissora (orquestra de jazz, orquestra de tango, regionais de choro, orquestra de salão e orquestra sinfônica).

Em 1960, por sua relevante atuação como arranjador, instrumentista e compositor de trilhas sonoras, no auge da movimentação em torno da bossa-nova, Moacir Santos destacou-se como professor de inúmeros personagens como Nara Leão, Baden Powell, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Oscar Castro Neves, Roberto Menescal, Dori Caymmi, João Donato, entre outros.

Em 1968, acatando a sugestão do colega e ex-aluno Sérgio Mendes, mudou-se com a família para a Califórnia. Em um primeiro momento, fixaram residência em *Hollywood*, onde seus contatos e sua experiência no cinema brasileiro o levaram a integrar as equipes dos renomados compositores de trilhas sonoras *Henry Mancini* e *Lalo Schiffrin*, em 1968 e 1970, respectivamente.

Trabalhando como *ghost-composer*, colaborou na composição de trilhas famosas para *Hollywood*, como a do seriado *Missão Impossível*, de *Schiffrin* [...] e a amizade com *Horace Silver* proporcionou-lhe os contatos com a *Blue Note*, a conceituada gravadora norte-americana especializada em *jazz*.”

Fonte: DIAS, Andrea Ernest. **Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro**. Recife. CEPE Editora, 2025.

O texto traça um breve panorama da trajetória artística do multi-instrumentista, compositor e arranjador Moacir Santos cujas composições mais importantes a serem destacadas são:

- A) Garota de Ipanema; *Wave*; Águas de Março e Ouro Negro.
- B) Carinhoso, Rosa, Um a zero e Luanne.
- C) Pro Zeca; *Waving*; Penedo e Kermis.
- D) Coisas (no. 01 a 10); Nanã ; *April Child* e *Amphibious*.
- E) O Ovo, Tacho; Bebê e Kamba.

36. O estudo e o uso de instrumentos harmônicos no exercício da função de regente, relacionam-se à prática musical como recurso de apoio na condução, na preparação e no desenvolvimento interpretativo do grupo vocal ou instrumental. Assim sendo, o uso de tais instrumentos

- A) obscurece a percepção sonora do grupo ao inserir elementos melódicos, harmônicos e rítmicos dispersos.
- B) contribui para a construção de ensaios mais objetivos por meio do acompanhamento harmônico.
- C) circunscreve a atuação do regente ao substituir a função da escuta ativa.
- D) confina o papel do instrumento harmônico à marcação métrica dos compassos.
- E) desvincula a prática instrumental da compreensão do discurso musical coletivo.

37. Na prática do ensino coletivo de piano e teclado eletrônico voltado à iniciação musical, diferentes metodologias enfatizam aspectos pedagógicos específicos, que orientam a organização das aulas e a interação entre os alunos. Desta forma deve-se

- A) priorizar a técnica individual, considerando só posteriormente a interação entre os participantes da turma.
- B) incentivar a leitura tradicional de partitura, relegando recursos auditivos e tecnológicos para cursos individuais quando necessários.
- C) valorizar a aprendizagem cooperativa, por meio de atividades em grupo, que desenvolvem percepção auditiva, coordenação motora e socialização musical.
- D) reforçar o ensino centrado no professor, tornando a participação ativa dos alunos no processo musical quando for possível, dependendo do quantitativo instrumental do grupo.
- E) limitar as práticas musicais ao repertório clássico europeu, sem contemplar por ora estilos populares ou contemporâneos.

A partitura a seguir deve ser utilizada para responder às questões 38 e 39.

Fonte: <https://musescore.com/user/23289181/scores/26941885>. Acesso em: 23 de setembro de 2025.

38. Ao tratarmos dos conceitos fundamentais da teoria harmônica, é possível destacar três noções centrais: as funções harmônicas, a modulação e a tonicização (ou tonicalização).

As funções harmônicas dizem respeito ao papel que cada acorde desempenha em um determinado contexto tonal, como, por exemplo, a função de tônica, dominante ou subdominante. Já a modulação corresponde ao processo de mudança de tonalidade, podendo ocorrer tanto para regiões próximas quanto para regiões mais distantes, modificando a percepção estrutural da peça. Por fim, a tonicização refere-se ao estabelecimento temporário de uma nova tonalidade — o chamado “tom do momento” (ou tonalidade passageira ou, ainda, armadura imaginária) — que passa a ser percebida como centro tonal durante um trecho limitado, antes de retornar à tonalidade principal.

Esses conceitos, articulados entre si, permitem compreender de forma mais ampla como a harmonia se organiza e se movimenta, seja em repertórios da tradição erudita, seja nas práticas da música popular contemporânea.

OBS¹: Considere as abreviações:

(M.) = “Modulação para” = muda de centro tonal e o reafirma.

(T.) = “Tonicização para” = muda de centro tonal sem reafirmar o novo centro.

OBS²: Maj7 (Cifra “americana”) = 7M (acorde maior com sétima maior)

OBS³: m7(b5) (Cifra “americana”) = Ø (acorde meio diminuto)

Tomando as proposições dadas, podemos concluir que os momentos de 'Modulação' e 'Tonicização' da Harmonia da música 'Madalena' (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza), disposta na transcrição apresentada, em suas respectivas partes A-B-C-D & CODA, estariam nos respectivos centros tonais:

- A) **(A)** Ré Maior; **(B)** (T.) Sol Maior; **(C)** (T.) Mi Menor; **(D)** (T.) Fa# Maior - (T.) Fa# Menor; **(CODA)** (T.) Ré Maior.
- B) **(A)** Lá Maior; **(B)** (M.) Si Maior; **(C)** (M.) Dó Maior; **(D)** (M.) Ré Maior; **(CODA)** (M.) Ré Maior.
- C) **(A)** Ré Menor; **(B)** (M.) Sol Menor; **(C)** (M.) Mi Menor (com T.); **(D)** (M.) Fa# Menor - (M.) Lá Menor; **(CODA)** (M.) Ré Menor.
- D) De acordo com a armadura de clave, toda a música está na tonalidade de Ré Maior (02 acidentes: Fa# e Do#), assim: **(A)** Ré Maior; **(B)** Ré Maior; **(C)** Ré Maior; **(D)** Ré Maior; **(CODA)** Ré Maior.
- E) **(A)** Ré Maior; **(B)** (M.) Sol Maior; **(C)** (M.) Mi Menor (com T.); **(D)** (M.) Fa# Maior - (M.) Lá Maior; **(CODA)** (M.) Ré Maior.

39. Sobre a partitura da música “Madalena” (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza), disposta na transcrição apresentada, leve em consideração as observações a seguir:

OBS¹: O símbolo (%) está representando “repetição do compasso anterior”

OBS²: Maj7 (Cifra “americana”) = 7M (acorde maior com sétima maior)

OBS³: m7(b5) (Cifra “americana”) = Ø (acorde meio diminuto)

É correto afirmar que a análise das funções harmônicas relativas aos compassos 17 a 24, utilizando-se como referência o centro tonal de SOL MAIOR, resultaria em:

- A) IIm7(b5)/VIIm7 | V7/VIIm7 | VIIm7 | IIm7/V7M -V7/IV7M | IIm7(b5)/IIIIm7 | V7/IIIIm7 | IIIIm7 | % |
- B) VIIIm7(b5) | III7 | VIIm7 | Vm7 - I7 | #IVm7(b5) | VII7 | IIIIm7 | % |
- C) IIm7(b5) | V7 | Im7 | IIm7/bVI7M -V7/bVI7M | IIm7(b5)/Vm7 | V7/Vm7 | Vm7 | % |
- D) IIm7(b5)/IIIIm7 | V7/IIIIm7 | IIIIm7 | IIm7 -V7 | IIm7(b5)/VIIIm7(b5) | V7/VIIIm7(b5) | VIIIm7 | % |
- E) IIm7(b5)/IIIIm7 | V7/IIIIm7 | IIIIm7 | Im7 - IV7 | IIm7(b5)/VIIm7 | V7/VIIm7 | VIIm7 | % |

40. A valorização do canto coral como prática pedagógica revela sua importância no processo de musicalização de crianças, jovens e adultos, assim como sua contribuição para a expansão do ensino musical brasileiro,
- A) desenvolvendo a percepção auditiva, a socialização e a sensibilidade estética por meio da prática coletiva de canto.
 - B) delimitando o aprendizado musical à execução técnica de repertório, sem a necessidade de promover integração social.
 - C) confinando a experiência musical a um exercício de memorização, desvinculado do contexto cultural e social.
 - D) priorizando a competitividade entre os participantes, em detrimento à experiência coletiva.
 - E) favorecendo a formação de solistas e negligenciando a dimensão comunitária da música.
41. A consolidação da sonoridade vocal de um coro adulto profissional, resulta da organização e preparação que envolvem aspectos técnicos, expressivos e coletivos, cabendo ao regente promover práticas que favoreçam a homogeneidade sonora do grupo. Assim sendo, neste contexto,
- A) o desenvolvimento dessa sonoridade exige a escolha de repertório com tessitura simples, e exigências técnicas triviais.
 - B) o desenvolvimento dessa sonoridade exige concentração na afinação de cada cantor, relegando a afinação do conjunto para um momento posterior.
 - C) o desenvolvimento dessa sonoridade exige exercícios de respiração, emissão vocal equilibrada e escuta mútua entre os cantores.
 - D) o desenvolvimento dessa sonoridade exige a valorização da *performance* cênica, acima da preparação vocal e da técnica coletiva.
 - E) o desenvolvimento dessa sonoridade exige a manutenção de ensaios sem a necessidade de aquecimento, mas com a priorização de execução de obras performaticamente exaustivas e técnicas.
42. O estudo e uso de instrumentos harmônicos no exercício da função de regente como recurso formativo e prático na condução coral e instrumental
- A) reduz a percepção crítica do regente, direcionando sua atuação à repetição mecânica de padrões harmônicos.
 - B) egessa a assimilação dos elementos texturais da obra, gerando lacunas na condução de ensaios coletivos.
 - C) compromete a autonomia do regente, sumarizando sua interpretação a uma dependência acentuada de quaisquer instrumentos do grupo.
 - D) obsta a conexão entre a escuta interna e a projeção externa, debilitando o processo de comunicação musical.
 - E) favorece a compreensão estrutural das obras, permitindo ao regente antecipar, harmonizar e conduzir com clareza os encadeamentos sonoros.

43. A compreensão do papel da regência, no processo de formação musical e na criação de grupos musicais vocais e instrumentais, envolve o reconhecimento de sua função pedagógica, organizacional e artística. Por conseguinte,
- A) a regência nesse processo é reconhecida como mediadora entre a aprendizagem musical e a prática coletiva.
 - B) a regência nesse processo é reconhecida como divisora da prática isolada da teoria musical e função educativa.
 - C) a regência nesse processo é reconhecida como substituta do estudo individual de instrumentos e vozes.
 - D) a regência nesse processo é reconhecida como atividade restrita à *performance*, e desvinculada da formação teórico-musical tradicional.
 - E) a regência nesse processo é reconhecida como processo complementar, diante da autonomia dos músicos no grupo.
44. No processo de ensino-aprendizagem coletivo de instrumentos de sopro, uma abordagem pedagógica eficaz se caracteriza pela condução que
- A) priorize a exposição teórica do professor, como a principal ferramenta para o desenvolvimento técnico dos alunos, prescindindo-se de quaisquer outras situações metodológicas.
 - B) promova a aprendizagem musical em convívio social compartilhado entre todos os envolvidos.
 - C) enfatize a competição individual, como o principal estímulo para o avanço técnico e musical do grupo, em contextos como de cursos de prática instrumental curtos e a distância.
 - D) adote um repertório musical único e inflexível, para garantir a homogeneidade do aprendizado.
 - E) centralize as decisões pedagógicas exclusivamente na figura do professor, suprimindo as contribuições dos alunos em cursos de pós-graduação.
45. O desenvolvimento da sonoridade de uma banda musical na escola básica, depende de práticas pedagógicas que envolvam aspectos técnicos, expressivos e coletivos, garantindo a coesão e a qualidade sonora do grupo. Bons resultados sonoros agregados à *performance* do grupo são obtidos ao se
- A) focar na execução individual dos instrumentos, com atenção menor à articulação coletiva.
 - B) substituir ensaios regulares por apresentações esporádicas, confiando na experiência prévia.
 - C) planejar ensaios estruturados, priorizando a integração dos instrumentos e a precisão rítmica.
 - D) delegar a responsabilidade do equilíbrio sonoro diretamente aos instrumentistas mais experientes, por vezes distanciando-se da orientação única do regente.
 - E) utilizar repertório progressivamente mais avançado e de execução improvável, vilipendiando o nível técnico e o real desenvolvimento do grupo.
46. Tendo em vista as particularidades organológicas dos aerofones transpositores, pode-se afirmar que
- A) a transposição em instrumentos como o clarinete em Si bemol, ocorre devido à diferença entre a altura escrita e a altura real do som.
 - B) a tessitura do trompete em Si bemol é superior ao da flauta.
 - C) a notação para instrumentos transpositores, é escrita uma terça maior abaixo da altura real do som.
 - D) a família dos aerofones transpositores inclui instrumentos como o saxofone, o trombone de vara e a flauta transversa tradicional.
 - E) a amplitude do saxofone soprano é igual à do saxofone barítono, na maioria dos modelos existentes.

47. A identificação das características organológicas dos aerofones transpositores evidencia aspectos como a relação entre altura real e escrita, a tessitura mais comum em uso e as convenções de notação. Considerando o dó 3 como o dó central, é correto afirmar que
- A) a escrita do saxofone alto em $Mi \flat$, soa uma terça maior abaixo do que está escrito, e seu âmbito usual vai do $Si \flat 2$ escrito, até aproximadamente o $Fá 5$ escrito (ou mais agudo, dependendo do instrumentista).
 - B) a escrita da flauta transversal em $Dó$, soa uma oitava abaixo do que está escrito, e sua tessitura usual vai do $Ré 3$ escrito, até aproximadamente o $Dó 5$ escrito (ou mais agudo, dependendo do instrumentista).
 - C) a escrita da trompa em $Fá$, soa uma terça menor acima do que está escrito, e sua tessitura usual vai aproximadamente do $Fa\# 1$ escrito, até o $Dó 5$ escrito (ou mais agudo, dependendo do instrumentista).
 - D) a escrita do trompete em $Si \flat$, soa uma quarta justa abaixo do que está escrito, e sua tessitura usual vai aproximadamente do $Dó 3$ escrito até o $Sol 5$ escrito (ou mais agudo, dependendo do instrumentista).
 - E) a escrita do clarinete em $Si \flat$, soa uma segunda maior abaixo do que está escrito, e seu âmbito usual vai do $Mi 2$ escrito, até aproximadamente o $Fá 5$ escrito (ou mais agudo, dependendo do instrumentista).
48. Sobre a atuação do regente na formação e condução de grandes grupos musicais vocais e instrumentais,
- A) a regência é irrelevante para a coesão rítmica, harmônica e interpretativa destes grupos, pois sempre existe a liberdade interpretativa e metronômica de cada músico/cantor.
 - B) a regência é fundamental para a coesão rítmica, harmônica e interpretativa.
 - C) a regência é essencial para a coesão rítmica destes grupos, e discutível para a coesão harmônica e interpretativa, considerando-se que há liberdade individual harmônica, interpretativa e rítmica.
 - D) a regência é essencial para a coesão harmônica de grupos musicais, e frívola na coesão rítmica e interpretativa.
 - E) a regência é essencial somente para a coesão interpretativa de grupos camerísticos.
49. O desenvolvimento da sonoridade vocal de um coro, requer planejamento técnico e artístico, que contemple aspectos coletivos e individuais, demandando do regente escolhas criteriosas, relacionadas à afinação, homogeneidade, projeção e integração do grupo. Tais resultados sonoros, em um conjunto vocal, ocorrem com
- A) a priorização exclusiva da extensão vocal individual, como critério para homogeneidade sonora do coro.
 - B) a ênfase no volume máximo da emissão vocal coletiva, como estratégia para alcançar projeção sonora de qualidade e resistência durante as performances.
 - C) a valorização da autonomia de cada cantor na escolha de sua própria técnica individual, como forma de potencializar a sonoridade de todo o conjunto coral.
 - D) a utilização do repertório como recurso de entretenimento desvinculado do trabalho técnico vocal em qualquer tipo de grupamento.
 - E) a aplicação de exercícios de ressonância e unificação de vogais, como meio de promover timbre homogêneo e equilíbrio entre naipes.

50. A importância do canto coral no processo de musicalização de crianças, jovens e adultos, assim como sua influência na expansão do ensino musical brasileiro, manifesta-se em diferentes dimensões pedagógicas, sociais e culturais, conforme se evidencia em pesquisas e práticas de educação musical, e ocorre para
- A) limitar o aprendizado musical a aspectos técnicos da voz, não considerando a dimensão integradora da educação musical.
 - B) favorecer a socialização e a prática coletiva, possibilitando que a experiência musical seja compreendida como construção comunitária e não apenas individual.
 - C) circunscrever a formação do estudante ao repertório erudito, considerando a diversidade cultural presente no contexto brasileiro e enaltecendo o repertório estrangeiro.
 - D) reduzir a vivência coral a um espaço puramente performático, vinculando-se à formação sensível e crítica dos participantes.
 - E) centrar o processo pedagógico no virtuosismo vocal, situando a proposta de musicalização em um caráter amplo e acessível.