



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROCESSO SELETIVO DE RESIDÊNCIA
MULTIPROFISSIONAL 2014

CONTRABAIXO ELÉTRICO E GUITARRA
ELÉTRICA

EDITAL N.º 1- UFPA de 13/01/2014

30 de março de 2014

Nome: _____ N.º de Inscrição: _____

BOLETIM DE QUESTÕES

LEIA COM MUITA ATENÇÃO AS INSTRUÇÕES SEGUINTES.

- 1 Este BOLETIM DE QUESTÕES contém 20 QUESTÕES OBJETIVAS. Cada questão apresenta cinco alternativas, identificadas com as letras **(A)**, **(B)**, **(C)**, **(D)** e **(E)**, das quais apenas uma é correta.
- 2 Confira se, além deste BOLETIM DE QUESTÕES, você recebeu o CARTÃO-RESPOSTA destinado à marcação das respostas das questões.
- 3 É necessário conferir se a prova está completa e sem falhas, bem como se o seu nome e seu número de inscrição conferem com os dados contidos no CARTÃO-RESPOSTA. **Caso exista algum problema, comunique-o imediatamente ao fiscal de sala.**
- 4 A marcação do CARTÃO-RESPOSTA deve ser feita com caneta esferográfica de **tinta preta ou azul.**
- 5 O CARTÃO-RESPOSTA não pode ser dobrado, amassado, rasurado, manchado ou conter qualquer registro fora dos locais destinados às respostas. Não é permitida a utilização de qualquer espécie de corretivo. O Cartão só será substituído se contiver falha de impressão.
- 6 O CARTÃO-RESPOSTA é o único documento considerado na avaliação. O BOLETIM DE QUESTÕES deve ser usado apenas como rascunho e não valerá, sob hipótese alguma, para efeito da correção.
- 7 Ao término da prova, devolva ao fiscal de sala todo o material relacionado no item 2 e assine a LISTA DE PRESENÇA. A assinatura do seu nome deve corresponder àquela que consta no seu documento de identificação.
- 8 O tempo disponível para a prova é de **três horas, com início às 9h00 e término às 12h00**, observado o horário de Belém-PA.
- 9 Reserve os 30 minutos finais para a marcação do CARTÃO-RESPOSTA.
- 10 **As questões que demandam audição serão iniciadas às 9h30min.**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

CONTRABAIXO ELÉTRICO E GUITARRA ELÉTRICA

As questões de **1** a **4** demandam audição de trechos musicais selecionados.

- O início de cada questão será indicado por um sinal sonoro duplo.
- Entre o início de cada questão e a primeira execução de cada trecho haverá um intervalo de 60 segundos, para leitura do comando e das alternativas.
- Os trechos serão repetidos a quantidade de vezes determinada no comando de cada questão.
- O início da primeira execução e das repetições de cada trecho será indicado por um sinal sonoro simples.
- Entre cada execução ou repetição, haverá um intervalo de 30 segundos.

1 Ouça duas vezes um trecho da canção *Oh God*, de Jamie Cullum. A tonalidade é Mi menor. Marque a alternativa que corresponde à progressão harmônica que se repete ao longo do trecho, com sua respectiva análise harmônica.

(A)	Em i	$\text{F}\sharp 7/\text{E}$ II_2	$\text{F}\sharp \text{m}^7_{5b}/\text{E}$ ii°_2	Em^7 I^7
(B)	Em i	$\text{F}\sharp 7/\text{E}$ II_2	B V^4_{9b}	Em^7 i^7
(C)	Em i	$\text{Am}\sharp_{5b}/\text{E}$ ii^7/iii	Am^6/E ii_2	Em^7 i^7
(D)	Em i	$\text{E}^7_{11\sharp}$ $\text{V}^7_{5b}/\text{iv}$	$\text{F}\sharp 7/\text{E}$ $\frac{\text{vii}^\circ}{i}$	Em^7 i^7
(E)	Em i	$\text{Am}\sharp_{5b}/\text{E}$ ii^7/iii	$\text{F}\sharp_{\text{sus}4}_{9b}/\text{E}$ V^4_{9b}	Em^7 i^7



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

2 Você ouvirá três vezes um trecho de *Part-Time Lover*, de Stevie Wonder. A tonalidade é Si bemol menor. Marque a alternativa que contém a transcrição rítmico-melódica e a progressão harmônica mais próximas ao trecho escutado.

(A)

(B)

(C)

(D)

(E)



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

3 Você ouvirá três vezes o início da peça *Tuesday Wonderland*, executada pelo Esbjorn Svenson Trio. Marque a alternativa que apresenta uma transcrição adequada dos primeiros compassos, executados pela bateria e o piano.

(A)

Musical notation for alternative (A) showing a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass line.

(B)

Musical notation for alternative (B) showing a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass line.

(C)

Musical notation for alternative (C) showing a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass line.

(D)

Musical notation for alternative (D) showing a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass line.

(E)

Musical notation for alternative (E) showing a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass line.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

4 Você ouvirá três vezes um trecho da música *Take on me*, da banda norueguesa A-Ha. A tonalidade é Lá maior. Marque a alternativa que apresenta a transcrição rítmico-melódica mais adequada da melodia executada pelo sintetizador.



5 A série harmônica corresponde às frequências sonoras que vibram por simpatia a uma frequência fundamental. Trata-se de um fenômeno acústico que enriquece a sonoridade dos instrumentos, enfatizando os timbres específicos de cada um. Os primeiros estudos sobre a série harmônica foram feitos por Pitágoras, com um instrumento chamado monocórdio. Sobre a série harmônica é correto afirmar:

- (A) O segundo harmônico se encontra a uma frequência correspondente ao intervalo de 5ª justa (afinação pitagórica) da frequência fundamental.
- (B) O segundo harmônico se encontra a uma frequência correspondente ao intervalo de 12ª justa (afinação pitagórica) da frequência fundamental.
- (C) O terceiro harmônico se encontra a uma frequência correspondente ao intervalo de 16ª justa (afinação pitagórica) da frequência fundamental.
- (D) O terceiro harmônico se encontra a uma frequência correspondente a uma oitava acima (afinação pitagórica) da frequência fundamental.
- (E) O terceiro, quarto e quinto harmônicos formam uma tríade menor.

6 O ciclo das quintas é uma ferramenta utilizada para o estudo das tonalidades e suas armaduras. Pode ser comparado a um “relógio” em que os números são substituídos pelas tonalidades e em que o número 12 corresponde a Dó, o 1 a Sol, o 2 a Ré, seguindo em quintas justas, com o Fá # colocado no lugar do número 6. Em sentido anti-horário, encontram-se o Fá no lugar do 11, o Si b no lugar do 10, o Mi b no lugar do 9, e assim por diante, com o Sol b colocado no número 6. Sobre o ciclo das quintas, é correto afirmar:

- (A) Pode ser construído para a mesma finalidade também com outros intervalos, como os de 3ª e de 7ª.
- (B) Serve também para o estudo da construção de acordes, visto que a 5ª é um dos intervalos utilizados para essa construção.
- (C) Acumula os sustenidos no sentido anti-horário e os bemóis no sentido horário.
- (D) As tonalidades que se encontram a um ângulo de 180 graus possuem a diferença de 6 acidentes.
- (E) As tonalidades homônimas são localizadas na posição dos números 5, 6 e 7 do “relógio”.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

- 7** As escalas enarmônicas são escalas que possuem sonoridade idêntica, mas nomes diferentes no sistema temperado. As escalas homônimas possuem nomes iguais, mas modos diferentes. De posse dessas informações, marque a alternativa que corresponde à escala homônima da relativa da enarmônica da escala de Dó bemol maior.
- (A) Sol \sharp maior.
(B) Lá \flat maior.
(C) G \sharp menor.
(D) Lá \flat menor.
(E) Si maior.
- 8** Os modos gregorianos, ou simplesmente modos litúrgicos, foram amplamente utilizados a partir do período romântico, passando a integrar posteriormente também o vocabulário sonoro do *jazz* e de outras correntes de música popular. Na teoria musical atual (muito diferente da teoria da música medieval), eles são ao todo sete modos: dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio, lócrio e jônico (ou jônio). Sobre os modos litúrgicos, é correto afirmar:
- (A) São chamados também de modos gregos e correspondem exatamente à teoria de modos da antiguidade clássica.
(B) São classificados em modos maiores e menores, sendo os maiores aqueles com sete sons, e os menores, aqueles com cinco sons (modos pentatônicos).
(C) Possuem as chamadas “notas características”; tratam-se das notas que diferenciam os modos de uma escala maior (se o modo for maior), ou de uma escala menor natural (se o modo for menor).
(D) A nota característica do modo frígio é a 7ª menor e a do modo mixolídio é a 6ª maior.
(E) Alguns dos modos menores são os modos lídio e mixolídio.
- 9** Quanto ao acorde SubV7 é correto afirmar que:
- (A) Corresponde ao acorde subdominante da dominante, equivalendo a uma função secundária, ou seja, referente a outro grau da escala que não a tônica.
(B) Corresponde a um acorde que substitui o quinto grau da escala, mas sem função dominante, visto que a nota fundamental da função dominante é excluída.
(C) Corresponde a um acorde suspenso (sus) bemol do quinto grau da escala, ou seja, com a quarta diminuta em relação à fundamental da dominante.
(D) É baseado na enarmonização do tritono do acorde da dominante com sétima (V7), razão pela qual pode substituí-lo adequadamente.
(E) Tem estrutura dominante (V7) e é construído um semitom diatônico acima do acorde no qual resolverá. Por exemplo: C \sharp 7 resolvendo em C7M.
- 10** Quanto à descrição teórica dos acordes, marque a afirmativa correta.
- (A) F \flat 7(b9) - acorde de mi maior com a sétima e a nona menores; Dm7M - acorde de ré menor com a sétima maior; B \sharp º - acorde de si suspenso diminuto com a sétima diminuta.
(B) F \flat 7(b9) - acorde de mi maior com a sétima menor e a nona bemol; Dm7M - acorde de ré menor com a sétima maior; B \sharp º - acorde de dó diminuto com a sétima diminuta.
(C) F \flat 7(b9) - acorde de fá bemol maior com a sétima e a nona menores; Dm7M - acorde de ré menor com a sétima aumentada; B \sharp º - acorde de si suspenso diminuto com a sétima diminuta.
(D) F \flat 7(b9) - acorde de fá bemol maior com a sétima menor e a nona bemol; Dm7M - acorde de ré menor com a sétima maior; B \sharp º - acorde de dó diminuto com a sétima diminuta.
(E) F \flat 7(b9) - acorde de fá bemol maior com a sétima e a nona menores; Dm7M - acorde de ré menor com a sétima maior; B \sharp º - acorde de si suspenso diminuto com a sétima diminuta.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

11 Quanto aos sistemas de cifras, marque a afirmativa correta.

- (A) O consenso internacional em vigor acerca dos símbolos utilizados nas cifras facilita o processo de leitura à primeira vista, afinal, a música é uma linguagem universal.
- (B) O sufixo + é aplicado tanto aos acordes maiores quanto aos aumentados, o que facilita a leitura à primeira vista por diminuir a quantidade de símbolos utilizados na música.
- (C) No Brasil, devido a questões cívicas durante a ditadura militar, tornou-se mais comum o uso do sufixo M do que o sufixo *major* para os acordes maiores.
- (D) Um acorde menor com a sexta maior, também conhecido por meio diminuto na segunda inversão, pode ser representado pelo sufixo ^o.
- (E) Um acorde maior com a sétima maior poderá ser representado pelos sufixos 7M, maj7, Δ ou Δ7, dependendo do sistema de cifras utilizado.

12 Sobre os aspectos teóricos que envolvem o Campo Harmônico, é correto afirmar que:

- (A) A tríade I de uma escala maior pode ser encontrada também sobre o 4º grau da escala homônima menor na forma harmônica de um de seus tons vizinhos diretos.
- (B) Nos acordes diatônicos construídos sobre as escalas maiores e menores em suas diversas formas, o V é sempre maior por sua característica dominante.
- (C) A alteração do 7º grau na escala menor harmônica gera mais 3 tríades diatônicas, uma maior, uma menor e uma aumentada.
- (D) A tríade diminuta diatônica de uma escala maior corresponde também ao acorde construído sobre o 4º grau do modo frígio dessa mesma escala.
- (E) A tríade sobre o 6º grau na tonalidade de mi maior corresponde ao acorde do 2º grau na escala relativa da escala menor com 5 sustenidos na armadura.

13 Algumas traduções possíveis para a palavra *blues* seriam: triste, melancólico, depressivo, nostálgico. “Oh, I feel so blue” era a frase mais cantada pelos negros escravos das fazendas americanas e dos arredores de New Orleans, no fim do século XIX. Um canto lamentoso, rico em expressão, com elementos afros derivados das *worksongs* (canções de trabalho) e *spirituals* (cantos religiosos). Sobre o *blues*, é correto afirmar:

- (A) Não teve importância para o nascimento posterior do *jazz*. Devido a isso não teve grande expansão geográfica e continua sendo tocado e cantado somente na região onde nasceu; sua prática é mantida através de tradição oral.
- (B) Possui como elemento estrutural da escala a chamada *blue note*, nota que permanece “indefinida” de meio tom; como, por exemplo, a 3ª: ora se encontra em uma altura que forma um intervalo de 3ª maior com a tônica, ora se encontra em uma altura que forma um intervalo de 3ª menor com a tônica.
- (C) Na sua forma mais simples, *standard*, possui 12 compassos, e utiliza acordes maiores com a sétima menor sobre o primeiro, quarto e sexto graus da escala.
- (D) Vem se renovando constantemente, razão pela qual permanece até hoje como um gênero de grande importância na música mundial. Tem como alguns expoentes os músicos: Charley Patton, Robert Johnson, Muddy Waters, Eric Clapton, B.B. King e John Cage.
- (E) Influenciou o nascimento do *jazz*, especialmente com a apropriação das *blue notes* e do *swing*, um jeito particular de execução das canções de trabalho, que posteriormente transformou-se num fenômeno comercial.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

14 Sobre o *jazz fusion* é correto afirmar que:

- (A) Foi caracterizado primordialmente pela mistura do *jazz* com o *rock*, mesclando elementos de ambos, como a improvisação e o uso de instrumentos elétricos. Surgiu em um momento cronológico posterior ao *bebop* e tem Chick Corea, Stanley Clarke e John McLaughlin como alguns de seus representantes mais importantes.
- (B) Provocou reações acaloradas dos defensores do *jazz* tradicional, especialmente pelo uso de versões elétricas e amplificadas dos instrumentos musicais (piano, guitarra e baixo). Sobre isso, é conhecida a crítica de John Mehegan no *Herald* de Los Angeles ao concerto de lançamento do álbum *Weather Report*, na década de 1960, pela banda de mesmo nome.
- (C) Iniciou-se como uma reação aos excessos do *bebop*, caracterizando-se, então, pela suavidade sonora, pelo uso comedido da sessão rítmica, por improvisações menos virtuosísticas e por vocais menos agressivos. Trompetistas como Dizzie Gillespie, Miles Davis e Chet Baker foram alguns de seus principais representantes.
- (D) Teve sua maior projeção na década de 1970, mesclando-se, nesse período, com elementos do *funk*. O álbum *Light as a Feather*, da banda *Return to Forever*, capitaneada pelos músicos Chick Corea e Stanley Clarke, é um dos exemplos mais efetivos dessa nova influência do *funk*, representada pela colaboração dos músicos brasileiros Airto Moreira e Flora Purim.
- (E) Pode referir-se a qualquer fusão de gêneros e/ou estilos musicais. Assim, a música instrumental brasileira conhecida internacionalmente por *brazilian jazz* ou a música instrumental de Cuba e do Caribe conhecida internacionalmente por *afro-cuban jazz*, podem ser consideradas como autênticas representantes do gênero *jazz fusion*.

15 “O estilo punk envolvia a noção do ‘faça-você-mesmo’: uma combinação de uniformes escolares velhos, sacos plásticos de lixo e alfinetes de segurança, transmitindo uma imagem chocante e zombeteira. Os punks adotaram a suástica como um elemento de seu estilo, retirando-a de sua moldura nazista e adotando-a com uma bijuteria para causar impacto. O estilo do cabelo era o corte rente e tingido em cores brilhantes ou, posteriormente, o corte moicano espetado para o alto, como os penachos grandes e eréteis das cacatuas. As danças dos punks eram o robot, o pogo e o pose: ‘colagens de autômatos congelados’”. (BRAKE, 1985. *Comparative Youth Culture*. London, Routledge & Kegan Paul). Sobre o estilo *punk*, é correto afirmar que:

- (A) Os gêneros por ele influenciados foram chamados genericamente de música alternativa. Originalmente, o termo foi usado no fim dos anos 1960 para se referir ao underground britânico e estadunidense ou aos adeptos da contracultura, embora, no fim dos anos 1970, o punk não tivesse nada de música alternativa.
- (B) Um dos gêneros por ele influenciado foi o *grunge*. Em meados dos anos 1990 a música *grunge* entrou em cena, na cidade de Seattle. Conhecida como um gênero alternativo e composta com esse intuito, de forma independente, era muito apreciada na rádio universitária de Evergreen. Devido a esse sucesso, gravadoras correram para Seattle em busca de bandas, tanto que o som de Seattle se tornou uma peça de marketing para a indústria fonográfica. O *grunge* não era só um gênero musical, era um comportamento. O modo de vestir, com camisetas de flanela, atraiu os mais famosos estilistas do mundo. Os expoentes mais importantes do gênero foram Nirvana e Pearl Jam.
- (C) Influenciou o cenário do *rock* nacional, localizado em Brasília. Renato Russo apreciava a música *punk*, ouvia Sex Pistols e quando montou a primeira banda, Aborto Elétrico, quis compor um som *punk*. Junto com Herbert Vianna, guitarrista da mesma banda, Renato compôs os hits Veraneio Vascaína e Música Urbana.
- (D) Um dos gêneros por ele influenciado foi o *hardcore*. O *hardcore* parte da música *punk* e acelera os tempos tão rápido quanto é humanamente possível, agarrando-se basicamente à guitarra monocromática, ao baixo e à bateria, favorecendo letras meio doces, melancólicas e suaves, que expressam sentimentos de amor.
- (E) Suas melodias pareciam rejeitar a perfeição da voz amplificada. Com vozes graves e berradas, o *punk* enfatiza mais o produto sonoro (voz e instrumentos) do que a letra. Eles faziam questão de gravar tudo com perfeição no estúdio e abominavam performances ao vivo, porque acreditavam que elas poderiam desvirtuar os detalhes de toda riqueza instrumental utilizada nas gravações.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

16 Geralmente, o *heavy metal* é muito barulhento, “muito duro” e tem andamento mais acelerado do que o *rock* convencional; por outro lado, continua baseado predominantemente no som das guitarras. Os instrumentos principais são guitarra, baixo elétrico, bateria e teclado eletrônico, mas há diversas variantes dessa estrutura. Sobre os diversos subgêneros do *heavy metal*, ou estilos estreitamente relacionados, é correto afirmar que:

- (A) O *hard rock* utiliza a clássica formação guitarra, bateria e vocais e possui como principais representantes Deep Purple e Aerosmith, além de U2.
- (B) O *classic metal* surgiu nos anos 1970, em parte como um “retorno ao básico”, já praticado pelo *rock* progressivo e *art rock*; apresenta vocal gritado, muitas vezes lamentoso, além de longos solos de guitarra. Alguns representantes são Black Sabbath e AC/DC.
- (C) O *soft ou lite metal* é um estilo mais ameno e comercial, com forte impacto visual, influenciado pelo *glam rock*. No fim dos anos 1980, esse subgênero desfrutou imenso sucesso comercial e foi, em grande medida, responsável pela ruptura entre o *heavy metal*, a MTV e as emissoras de rádio. Alguns representantes são Kiss, Van Halen e Bon Jovi.
- (D) O *trash metal* ou *speed metal*, é identificado por *riffs* de guitarra limpos e claros; geralmente bastante lentos, embora algumas canções sejam mais rápidas. Um grande representante é o Metallica.
- (E) O *funk metal* possui uma forma bem complexa, rudimentar e arcaica, menos estruturada do que as mais antigas formas do *heavy metal* e destaca mais a presença do baixo elétrico do que a das guitarras. Um representante da corrente é a banda Red Hot Chili Peppers.

17 Quanto à música instrumental brasileira, é correto afirmar que:

- (A) Grupos brasileiros de música instrumental despontaram na década de 1980, como reflexo da abertura política vivida pelo país na época. Autênticos representantes dessa prática musical são as bandas Cama de Gato e Joelho de Porco, e o trompetista Márcio Montarroyos.
- (B) Ela sofre influências fortíssimas de elementos internacionais, razão pela qual não é possível identificar elementos característicos tipicamente brasileiros em quase nenhuma das práticas de música instrumental desenvolvidas no país, exceto no caso do calipso brasileiro.
- (C) Nunca teve a mesma força que a música vocal no país, restando aos músicos com interesse nesse tipo de trabalho a alternativa única de tocarem com cantores ou de tentarem, eles mesmos, a carreira como cantores, restando ao trabalho como instrumentistas uma posição secundária.
- (D) O choro, gênero considerado por muitos como autêntico representante da musicalidade instrumental brasileira, já teve sua origem europeia demonstrada definitivamente, razão pela qual é considerado atualmente apenas como um subgênero musical secundário.
- (E) Apresenta vertentes diversificadas, indo de práticas de gêneros da tradição oral a formas mais experimentalistas de produção musical. Alguns representantes dessa diversificada música instrumental brasileira são Yamandú Costa, Renato Borghetti, Sivuca e Hermeto Pascoal.

18 Sobre a Tropicália, é correto afirmar que:

- (A) Foi um movimento que buscou uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira. Utilizou-se da ideia de antropofagia, proposta original dos modernistas brasileiros, para nutrir-se das influências mais diversas, que iam desde o samba e o bolero até a música de vanguarda europeia, passando pelo *rock* internacional e a Jovem Guarda.
- (B) Representou uma segunda etapa do modernismo brasileiro, desenvolvendo os aspectos experimentalistas propostos como ideal por Mário de Andrade e desenvolvidos no campo da música de concerto por H. Villa-Lobos. Alguns de seus importantes representantes são os baianos Tom Zé e Gal Costa.
- (C) Representa uma linha de continuidade com a tradição musical baiana, especialmente a representada por Dorival Caymmi. Posteriormente ampliou-se, abrangendo manifestações mais variadas, com a inclusão do *rock* e das estéticas experimentais, e com a participação de artistas do sudeste, como Os Mutantes e Rita Lee.
- (D) Foi um movimento iniciado na Bahia e vinculado à crítica da cultura brasileira e da ditadura militar. Suas investidas contra a censura foram tão acentuadas que renderam o exílio a alguns de seus representantes, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por suas posições, os tropicalistas acabaram tornando-se porta-vozes da juventude da esquerda da década de 1960.
- (E) Como movimento, buscou o retorno dos ideais modernistas, especialmente o do nacionalismo, como elemento diferenciador da cultura brasileira frente às influências estrangeiras. Assim, privilegiou as manifestações de raiz, especialmente da cultura nordestina, fundindo-a com as guitarras elétricas “herdadas” da Jovem Guarda.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CONCURSO PARA PROFESSOR O ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO
EDITAL N.º 1 – UFPA, DE 13/01/14

19 Sobre o vocábulo *samba*, marque a afirmativa correta:

- (A) Até a década de 1910, musicólogos e jornalistas brasileiros questionavam-se sobre a etimologia da palavra *samba*. Em 1925, o musicólogo Mário de Andrade solucionou a questão em um de seus artigos publicados no *Jornal Diário de São Paulo*, esclarecendo que o termo é a corruptela da palavra *semba*, que significa umbigada no dialeto angolano Quimbundo.
- (B) Pesquisadores ainda não chegaram a um consenso sobre a origem do termo; há quem acredite que a palavra está associada à língua tupi, outros preferem acreditar na sua associação a um dialeto africano.
- (C) Em meados do século XX, o termo e sua grafia já estavam consolidados mundialmente graças à indústria fonográfica estadunidense, que o estampava em filmes de Walt Disney. Os norte-americanos incorporaram a grafia original da língua portuguesa, mas preferiram a pronúncia próxima à palavra *semba*, que deu origem ao termo.
- (D) Ao longo da história da música brasileira, o termo apresentou outros significados que não o de gênero musical. Em algumas fontes históricas, o termo apresenta-se como substituto das expressões “querelas de negros” e “coisas de negro”.
- (E) Com a popularização do *samba* nos Estados Unidos, na década de 1940, musicólogos norte-americanos passaram a pesquisar exaustivamente a origem do termo *samba*, criticando as pesquisas de musicólogos brasileiros, pioneiros na investigação do gênero.

20 Sobre o *choro*, é correto afirmar que:

- (A) As origens do gênero remontam à chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808; o *choro* nasceu quando danças tradicionais europeias trazidas pela realeza (como o minueto, a quadrilha, a polca e o *schotish*) passaram a ser tocadas de uma forma diferente, influenciada por estilos de origem africana já então populares na colônia, como o *lundu*.
- (B) Suas origens remontam ao início do século XX, quando se fizeram sentir os efeitos do processo de industrialização sofrido pelo Brasil no final do século anterior, sobretudo no Rio de Janeiro; entre esses, a formação de uma classe social menos favorecida no processo, expulsa do centro em direção aos morros; nas primeiras favelas, tocavam-se as modinhas portuguesas de uma forma “abrasileirada”, influenciada pelo *maxixe*; essa foi a primeira característica do *choro*.
- (C) Surge a partir das mudanças urbanas e culturais iniciadas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, que levaram à constituição de uma classe média burguesa na cidade; o fato teve como consequência musical mais evidente a estilização da modinha (primeiro gênero de música popular autenticamente brasileiro), o que gerou as células rítmicas básicas do *choro*.
- (D) Suas origens remontam ao processo de independência do Brasil; sendo um tipo de música representativo da miscigenação cultural do país então a ser fundado (por ser considerado uma mescla, nascida na colônia, entre música europeia e música africana), seria dotado de certo viés nacionalista pelas classes interessadas na libertação política em relação à metrópole.
- (E) Surge no Rio de Janeiro, a partir da abolição da escravatura; os negros ex-escravos, apesar de libertos, acabaram formando uma classe social pobre e sem oportunidades, sobretudo no centro urbano, tendo migrado, então, para os morros; ali, criaram uma forma diferente de tocar as danças de origem europeia, mesclando-as com suas próprias matrizes musicais, o que daria origem ao *choro*.