

INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PERNAMBUCO
Campus Recife

IFPE


CONCURSO PÚBLICO 2010

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO
CONCURSO PÚBLICO/ 2010

CÓDIGO
313

QUESTÕES: PEDAGÓGICAS - 01 a 10
ESPECÍFICAS - 11 a 40

DIA 30/05/2010 (DOMINGO)

1. Leia todas as instruções antes de iniciar a prova.
2. Preencha seus dados pessoais.
3. Autorizado o início da prova, verifique se este caderno contém 40 (quarenta) questões. Se não estiver completo, exija, imediatamente, do fiscal da sala outro exemplar.
4. Ao receber a folha-resposta, confira o seu nome e o número de inscrição. Qualquer irregularidade comunique imediatamente ao fiscal da sala.
5. Para marcar a folha-resposta, utilize caneta esferográfica com tinta na cor preta ou azul, e faça as marcas de acordo com o modelo: Preencher a quadricula assim .
6. Marque apenas uma resposta para cada questão, pois só há uma única resposta correta. A questão que for marcada com mais de uma resposta, ou rasurada, será anulada.
7. Se a Comissão Organizadora do Concurso Público 2010, verificar que a resposta de uma questão é dúbia ou inexistente, a questão será posteriormente anulada e os pontos, a ela correspondentes, distribuídos entre as demais.
8. Não risque, não amasse, não dobre e não suje a folha-resposta, pois isso poderá prejudicá-lo.
9. Os fiscais não estão autorizados a emitir opinião, nem prestar esclarecimentos sobre o conteúdo das provas.
10. O caderno de provas e a folha-resposta deverão ser devolvidos ao fiscal da sala.
11. A prova terá início às 9h e deverá ser concluída até as 12h. Por razões de segurança do concurso, o candidato só poderá deixar o local de realização da aplicação das provas, 1 (uma) hora após o seu início.
12. Os fiscais não estão autorizados a fazer retificações de qualquer natureza nas instruções ou enunciados de questões das provas. Apenas e, exclusivamente, o CHEFE DE PRÉDIO, pessoalmente, é que poderá comunicar alguma retificação.
13. O IFPE não se responsabilizará por objetos ou valores portados, esquecidos, danificados ou extraviados nas dependências dos locais de aplicação das provas.
14. Todos os materiais impressos, entregues aos candidatos no dia da prova, deverão ser devolvidos na íntegra, pois pertencem ao IFPE.
15. O gabarito oficial será divulgado 2 (duas horas) depois do encerramento das provas, no sítio www.ifpe.edu.br.
16. Será facultado ao candidato apresentar recurso, devidamente fundamentado, relativo ao gabarito e/ou ao conteúdo das questões. O recurso deverá ser interposto até as 17 (dezesete) horas do dia subsequente ao da divulgação do gabarito preliminar, dirigido à Comissão Organizadora do Concurso Público 2010, e entregue no protocolo de um dos Campi do IFPE.
17. O resultado da prova escrita será divulgado no sítio <http://www.ifpe.edu.br>, no dia 04/06/2010, após as 17h.
18. Fique atento as demais etapas deste concurso, conforme consta no edital, nº 15/2010, do IFPE.

Nome: _____

R.G. nº: _____ Órgão: _____

Assinatura: _____

Inscrição nº: _____ Sala nº: _____



Impressão Digital

PROVA DE CONHECIMENTOS PEDAGÓGICOS

01. De acordo com o Decreto Nº 5.154/2004, que regulamenta o §2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394/96, a educação profissional será desenvolvida através de cursos e programas que atendam
- exclusivamente à educação profissional técnica de nível médio.
 - a formação inicial e continuada de trabalhadores, educação profissional técnica de nível médio e educação profissional tecnológica de graduação e de pós-graduação.
 - a formação inicial de trabalhadores e educação profissional técnica de nível básico.
 - preferencialmente, a educação profissional técnica de nível médio e a educação profissional tecnológica de graduação.
 - preferencialmente, a educação profissional tecnológica de graduação e de pós-graduação.
02. O Decreto Nº 5.840/2006 institui, no âmbito federal, o Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos – PROEJA. Nesse sentido, analise as afirmativas a seguir:
- O PROEJA abrangerá o seguinte curso e programa de educação profissional: preferencialmente a educação profissional técnica de nível médio.
 - O PROEJA poderá ser adotado pelas instituições públicas dos sistemas de ensino estaduais e municipais e pelas entidades privadas nacionais de serviço social, aprendizagem e formação profissional vinculadas ao sistema sindical (“Sistema S”).
 - As instituições ofertantes de cursos e programas do PROEJA poderão aferir e reconhecer, mediante avaliação individual, conhecimentos e habilidades obtidos em processos formativos extra-escolares.
 - Todos os cursos de educação profissional ofertados pelo PROEJA deverão contar com a carga horária mínima de mil e quatrocentas horas para a formação geral.

Está(ão) correta(s), apenas:

- I
 - I, II e III
 - II e III
 - II, III e IV
 - I e II
03. Discutir sobre planejamento numa proposta participativa, bem como a construção de projetos pedagógicos, significa, entre outros procedimentos:
- Consolidar a idéia de autonomia dos órgãos centrais e intermediários que definem a política pública de um país democrático representativo.
 - Reconhecer que a escola não se prospecta como instituição social, mas como organização que objetiva refletir as contradições da sociedade capitalista e, planejar a partir dos elementos que compõem os processos sociais dominantes para a conquista da cidadania.
 - Perceber que a elaboração de documentos dessa natureza se constituem como instrumental sobretudo administrativo, para garantir a manutenção dos espaços educacionais.
 - Localizar exclusivamente no pedagógico da escola a pretensão de que esta – a escola - seja formadora de sujeitos imbuídos do propósito de democratização.
 - Identificar que o eixo da reflexão em torno da capacidade de planejar de forma participativa e seu produto – o projeto político-pedagógico da escola – propõe possibilitar a vivência da prática reflexiva, democrática e democratizante para a construção de identidades, escola e sujeitos.

04. O Projeto Político Pedagógico (PPP), numa perspectiva contemporânea da educação, sugere uma conjuntura que envolve reflexões sociais, políticas, econômicas e culturais. Nessa ótica e quanto a este documento – o PPP – é correto estabelecer que:

- a) Sua construção se efetiva em primeiro plano pela esfera central/nacional e só posteriormente a escola, como instância local, adota-o como projeto.
- b) Tal documento necessita do amparo teórico-metodológico em paradigmas positivistas.
- c) Esta organização do trabalho pedagógico propõe a gestão de uma nova organização que reduza os efeitos de sua divisão do trabalho, fragmentação e controle hierárquico, tendo como alicerce o conceito de autonomia que garante ao professor a participação e construção do PPP.
- d) A adoção da subjetividade, na construção de conhecimentos e valores, deve ser eliminada, pois pode comprometer o processo racional de participação coletiva e democrática.
- e) Para a implementação do PPP numa escola, é suficiente a construção da autonomia e da cidadania.

05. A proposta de avaliação escolar, convencionalmente e secularmente concretizada em nossas escolas, tem sido alvo de muitas críticas, pois:

- I. Cumpre funções pedagógico-didáticas e de diagnóstico em relação às quais recorre a instrumentos de verificação e acompanhamento do rendimento escolar.
- II. Alimentou-se de instrumentos avaliativos preocupados apenas em atribuir notas e classificar estudantes.
- III. Objetiva uma função prioritariamente burocrática, em que fixa critérios de desempenho dos estudantes, isentos de fatores externos e internos de aprendizagem.
- IV. É visualizada apenas como medida e diagnóstico do quantitativo de saber do estudante.

Está(ão) correta(s), apenas:

- a) III
- b) II, III e IV
- c) I, II e III
- d) II e III
- e) III e IV

06. Em relação a avaliação institucional, assinale a alternativa correta:

- a) Não faz parte do conceito de avaliação a tomada de decisões com julgamentos e resultados.
- b) Visa à identificação de critérios, procedimentos e resultados para melhorias na educação, com participação individual e coletiva.
- c) A avaliação deve ser concebida como um processo sistemático e quantitativo de análise.
- d) Deve impulsionar o processo criativo e de autocrítica como um princípio e procedimento teórico.
- e) Consolida as relações entre as esferas pública e privada, a partir de modelos que propõem a divisão do trabalho.

07. Sobre as tendências pedagógicas, relacione a coluna da esquerda com a da direita.

- | | | |
|------------------------|-----|--|
| (1) Tradicional | () | O homem é consequência das influências ou forças existentes no meio ambiente. |
| (2) Comportamentalista | () | Fundamenta-se no positivismo lógico em que experiências e eventos do universo são ordenados para tornar possível sua utilização e controle. |
| (3) Humanista | () | Professor tem a responsabilidade de planejar e desenvolver o sistema de ensino-aprendizagem de tal forma, que o desempenho do aluno seja maximizado. |
| (4) Sócio-cultural | () | Preocupação com a sistematização dos conhecimentos apresentados de forma acabada. |
| | () | Há ênfase nas relações interpessoais, psicológicas e emocionais do indivíduo para sua orientação interna e autocontrole. |
| | () | O mundo é algo a ser reinventado pelo sujeito nas suas interações com este mundo social. |

A sequência correta de números, de cima para baixo, é:

- a) 121243
- b) 212134
- c) 222134
- d) 421124
- e) 321124

08. Quanto às discussões sobre currículo e seus pressupostos sociológicos, assinale a alternativa correta:

- a) Currículo, na atualidade, está envolvido com os critérios de seleção e poder, ou seja, com as questões identidade e subjetividade.
- b) Para a discussão curricular, selecionar não é uma operação de poder.
- c) É precisamente a questão de poder que vai articular as teorias curriculares tradicionais, críticas e pós-críticas.
- d) As teorias críticas e pós-críticas de currículo não estão preocupadas com as conexões entre saber, identidade e poder.
- e) As teorias tradicionais se concentram nas questões comportamentais.

09. De acordo com os pressupostos da interdisciplinaridade, analise as proposições abaixo.

- I. Apresentam-se como proposta para extinguir o movimento da crise dos paradigmas.
- II. A discussão do termo surge com a intenção de restabelecer o sentido de unidade do processo de construção do conhecimento.
- III. A temática busca articular/dialogar: teoria e prática.
- IV. Apresentam-se como proposta para o desenvolvimento de práticas pedagógicas significantes.

Está(ão) correta(s), apenas:

- a) I e II
- b) II, III e IV
- c) I, II e III
- d) II
- e) III

10. Os debates atuais acerca da prática educativa apontam, dentre outras questões, para o surgimento de uma nova educação em que pesem as relações entre teoria e prática. Esse ponto de vista defende que:
- a) A educação é um conceito que supõe o processo de desenvolvimento integral do ser humano atrelado fundamentalmente à educação formal.
 - b) Educação é, exclusivamente, um veículo transmissor de valores historicamente herdados e isentos de rupturas sociais, políticas e econômicas.
 - c) A educação deve instrumentalizar o ser humano como um ser capaz de agir sobre o mundo e, ao mesmo tempo, compreender a ação exercida. Sua tarefa mais importante consiste em transpor os grandes ideais universais e sociais para a vida cotidiana e concreta do homem.
 - d) A teoria e a prática pedagógicas, constatada a sua intencionalidade, serão mais coerentes, se souberem explicitar e determinar as relações sociais hierarquizadas.
 - e) O surgimento de um novo paradigma tecno-econômico, originário da conjugação da tecnologia do computador com a das telecomunicações para o trabalho, determina antecipadamente os fins a serem atingidos no processo pedagógico.

**PROVA DE CONHECIMENTO ESPECÍFICO
CÓDIGO 313**

11. Com relação às técnicas de execução dos instrumentos de percussão, assinale a alternativa que NÃO corresponde à realidade:
- a) Os instrumentos de percussão têm um importante papel na música de povos primitivos. Um levantamento histórico sobre os instrumentos e suas técnicas revelará que a “matched grip” (pinça emparelhada) não é uma nova maneira de segurar as baquetas. Gravuras de antigos artistas e registros de tribos primitivas dão evidências de que a matched grip tem sido usada por muitos séculos.
 - b) Os países europeus possuem o crédito da transformação do tambor primitivo na atual caixa-clara. Os tambores eram usados principalmente com propósitos militares e este uso provocou uma mudança na técnica. A pinça tradicional tem sua origem na música militar, quando os tambores eram carregados pendurados por um talabarte.
 - c) Existem dois tipos de matched grip (pinça emparelhada). Se os polegares estão virados para cima e as palmas das mãos em uma posição vertical, é chamada de “matched grip francesa”. Se os polegares estão ao lado da baqueta e as palmas voltadas para baixo, é chamada “matched grip alemã”.
 - d) Muito embora a percussão seja o meio de expressão não vocal mais antigo, até uma época relativamente moderna, o Ocidente não havia desenvolvido qualquer técnica estável de percussão desvinculada da música militar.
 - e) Após o estabelecimento da matched grip nos Estados Unidos constatou-se que a praticidade dessa técnica favoreceu a sua disseminação entre os bateristas e percussionistas, sobretudo aqueles que trabalhavam na área erudita e drum corps, fazendo com que a técnica tradicional caísse em total desuso.

12. O grip (pinça) utilizado para segurar a baqueta pode afetar drasticamente o desenvolvimento técnico de um instrumentista e a produção de som de um tambor. Regras orientando a melhor maneira de fazer a pinça já podem ser encontradas em livros, desde o início do século XIX. Embora possam parecer imutáveis, os grips sofreram transformações gradativas através de várias escolas de pensamento e mesmo hoje, ainda estão evoluindo. Com relação à evolução dos grips, uma das alternativas NÃO corresponde à realidade. Assinale-a:
- a) No início do século XIX, os livros educativos abordavam aspectos relacionados à técnica da caixa orquestral e, embora não fizessem referência aos toques militares, descreviam o grip (pinça) conhecido atualmente como “tradicional”.
 - b) Em seu livro “The Art of Beating The Drum” (1815), um dos mais antigos métodos que abordavam a técnica tradicional, Samuel Potter utilizava duas analogias para descrever os modos de segurar as baquetas: a mão direita como se estivesse segurando uma espada; a mão esquerda como se tivesse segurando uma caneta.
 - c) Em 1812, Charles S. Ashworth, em seu “Useful and Complete System of Drum Beating”, identificava a pinça no dedo mínimo da mão direita e especificava que a pinça da mão esquerda estava entre o polegar e o dedo médio e a baqueta repousava sobre o dedo anelar.
 - d) Em seu livro “Premier Tutor for Drums, Cymbals and Accessories”, dedicado aos bateristas de “swing”, Eric Little (ca.1933) determina que a baqueta da mão esquerda repousa no espaço entre o polegar e o indicador e está presa entre o dedo médio e o anelar, estando a mão com a palma voltada para cima. A mão direita com a palma voltada para baixo faz a pinça entre o polegar e o indicador, e os três dedos restantes apenas ajudam a controlar a posição da baqueta sem apertá-la.
 - e) Em 1964 Joel Leach em seu “Percussion Manual for Music Educators” identifica três grips reconhecidos pelos percussionistas. Ele comenta: “o polegar e o indicador formam a pinça tanto na mão direita quanto na esquerda. Na mão direita, o segundo dedo é usado para um controle adicional da baqueta, mas o terceiro e quarto dedos não devem tocá-la em momento algum”.
13. Em relação ao uso combinado das técnicas matched grip e tradicional grip, assinale a alternativa que NÃO corresponde à realidade:
- a) Embora possa utilizar as duas técnicas, para o atual percussionista de orquestra o uso da matched grip é mais conveniente, uma vez que pode ser aplicada a um número maior de instrumentos.
 - b) Alguns bateristas de jazz têm usado por muitos anos a técnica tradicional e a matched grip. No método Buddy Rich’s Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments, os autores orientam o percussionista a estudar o conteúdo do livro, utilizando as duas técnicas.
 - c) Com as recentes inovações na área dos instrumentos, que permitem posicionar os tambores de forma reta, os percussionistas que atuam nos drum corps americanos vem gradualmente abandonando a técnica tradicional e utilizando a matched grip.
 - d) Os instrumentistas que atuam em áreas distintas como percussão erudita e marching bands devem estar familiarizados com as duas técnicas, uma vez que alguns instrumentos de orquestra necessitam da matched grip e os drum corps mantêm a técnica tradicional.
 - e) A pinça tradicional, muito empregada na caixa e na bateria, também pode ser utilizada na área da percussão erudita como no bombo sinfônico, por exemplo, dependendo do grau de inclinação em que é posto o instrumento.
14. Alguns instrumentos de percussão só são tocados com a utilização da técnica matched grip. Assinale a alternativa que NÃO corresponde a esta afirmação:
- a) Vibrafone, tímpano, side drum
 - b) Marimba, campanas, timbales
 - c) Vibrafone, marimba, rotom-tom
 - d) Xilofone, templeblock, tímpano
 - e) Xilofone, marimba, vibrafone.

15. Sanford Moeller, profundamente impressionado pelos percussionistas da Guerra Civil Americana, pesquisou e analisou, durante anos, o modo como eles seguravam suas baquetas, bem como os movimentos e técnicas utilizadas que lhes permitiam tocar por um longo período sem ficarem exaustos. No que diz respeito ao método por ele desenvolvido, assinale a alternativa NÃO correta:
- a) Sanford “Gus” Moeller inventou uma técnica para bateristas baseada no estudo dos rudimentos.
 - b) O método de Moeller é uma abordagem ampla e flexível à técnica da caixa-clara, que pode ser usada como ponto de partida para outras especializações como a bateria.
 - c) O método de Moeller é uma técnica utilizada por muitos bateristas para desenvolver a potência, velocidade e controle das baquetas.
 - d) O movimento utilizado no método Moeller é semelhante ao movimento usado no ato de chicotear.
 - e) Segundo especialistas no método Moeller, o conceito básico por trás da técnica Moeller é um movimento para múltiplos sons.
16. Moeller foi, antes de tudo, um especialista em rudimentos e verdadeiramente uma ligação com os “antigos” percussionistas. Ele foi um dos principais responsáveis pelo surgimento de grandes bateristas de jazz como o renomado Gene Krupa. Com relação à sua influência e à utilização do método Moeller, assinale a alternativa que NÃO condiz com essa afirmação.
- a) Muitos dos ensinamentos contidos no The Moeller Book podem ser aplicados a vários estilos musicais e com a utilização de diferentes tipos de pinça (grip).
 - b) O surgimento do rock & roll contribuiu para que o método Moeller perdesse a sua influência entre os jovens bateristas, uma vez que o novo ritmo não exigia uma grande complexidade para ser executado.
 - c) Embora tenha havido uma grande popularização da matched grip nas décadas de 60 e 70 entre os percussionistas eruditos, o método Moeller continuou sendo grandemente utilizado nesse meio.
 - d) Durante a primeira metade do século XX, o “The Moeller Book”, juntamente com o “Stick Control” (George L. Stone) e o “Chapin’s Independence Book for Jazz and Be-Bop Drumming” (Jim Chapin) eram considerados como métodos essenciais ao estudo do instrumentista.
 - e) O método Moeller continua sendo utilizado por instrumentistas até os dias de hoje, a exemplo de caixistas de drum corps americanos como Jeff Queen que utiliza os conceitos de Moeller em seu livro “The Next Level”.
17. O método Moeller é alicerçado em técnicas básicas e fundamentais. Ele inclui o “up stroke”, “down stroke”, “full stroke” e o “tap”. De acordo com a definição de cada um desses toques, assinale a alternativa que NÃO corresponde à realidade:
- a) Up Stroke: toque não acentuado que precede outro toque acentuado.
 - b) Down Stroke: toque acentuado que precede outro toque não acentuado.
 - c) Tap: toque não acentuado que precede outro toque não acentuado.
 - d) Full Stroke: toque acentuado que precede outro toque acentuado.
 - e) Double stroke: toque acentuado precedido por dois toques não acentuados.
18. Vassourinha ou escovinha é um acessório bastante utilizado por bateristas e percussionistas da atualidade, ELE consiste em um tipo de baqueta com uma das extremidades composta por um leque de fios de arame ou nylon. Com relação à sua origem e sua técnica, assinale a alternativa NÃO verdadeira:
- a) Tipo especial de baqueta desenvolvido para fazer efeitos em músicas do repertório erudito a exemplo de “Pedro e o Lobo” do compositor Sergei Prokofiev e que foi incorporado posteriormente pelos bateristas ao universo da música popular.
 - b) Técnica de execução muito comum entre os instrumentistas de jazz, destinada a produzir uma sonoridade mais suave e uma fricção leve da pele da caixa, para acompanhar as frases musicais.
 - c) Técnica de execução em cujo toque mais tradicional uma das mãos desliza, produzindo um contínuo zunido, enquanto a outra efetua taps como uma baqueta tradicional.
 - d) Além de ser utilizada para executar ritmos das mais variadas complexidades, a vassourinha pode fazer efeitos variados como o “rim roll”, “rim buzz” e o “trill”, entre outros.
 - e) O uso da vassourinha independe da técnica utilizada pelo instrumentista, produzindo bons resultados tanto com a matched grip quanto com a traditional grip.

19. Em relação ao uso das vassourinhas em diversos estilos musicais, uma das alternativas NÃO corresponde à realidade. Assinale-a.
- Técnica de execução utilizada em diversos ritmos populares e que atingiu alto grau de especialização no jazz devido ao empenho de instrumentistas, a exemplo do baterista Louis Bellson.
 - Embora as vassourinhas possam ser utilizadas em diversos ritmos brasileiros, é no samba e em suas variações, onde se pode constatar seu maior uso.
 - Embora seja mais comumente utilizada na bateria, é freqüente, no universo da música popular, o uso da vassourinha para tocar “timba”. Nessa formação, o instrumentista percute a pele da “timba” com uma mão e o corpo do instrumento com a vassourinha.
 - A “Rods” foi um tipo de baqueta desenvolvida para tirar uma sonoridade intermediária entre a vassourinha e a baqueta de caixa. Ela consiste em uma série de varinhas de madeira mantidas juntas. Produz uma sonoridade mais “suja” que a baqueta de caixa normal e foi desenvolvida especificamente para tocar MPB.
 - Podemos citar os bateristas americanos de jazz Louis Bellson e Ed Thigpen como grandes especialistas no uso das vassourinhas. No Brasil, Maurício Chiappeta é um dos grandes nomes na área do jazz e MPB.
20. Com relação ao uso do pedal simples e duplo, todas as alternativas estão corretas, exceto:
- Dois técnicas diferentes de posicionamento dos pés no pedal são a heel down e a heel up. Na primeira, o calcanhar repousa sobre a sapata e, na segunda, o baterista mantém o calcanhar levantado.
 - Os adeptos da técnica heel down utilizam, para tocar, o banco mais alto, a fim de conseguir mais velocidade, enquanto os adeptos da heel up costumam tocar com o banco mais baixo.
 - A técnica heel up utiliza um número maior de músculos da perna e dá mais velocidade e “pegada”.
 - Antes do surgimento do pedal duplo, era comum o uso da bateria com dois bombos.
 - A utilização dos dois bombos na bateria surgiu com os grupos de rock dos anos 70.
21. Sobre o uso dos dois bombos e do pedal duplo, NÃO é correto afirmar:
- Embora grande parte dos bateristas ache mais fácil tocar com dois bombos do que com o pedal duplo, com relação à técnica, não existe diferença.
 - Para que o baterista obtenha uma boa resposta da pele com o uso do pedal duplo, é necessário que esta tenha uma afinação mais aguda.
 - Com a pele mais apertada, o retorno do pedal é mais rápido, facilitando as levadas velozes. Com a pele muito solta, o som morre e perde o “sustain”.
 - Mesmo com a gradual substituição dos dois bombos pelo pedal duplo, o material didático dedicado ao seu estudo ainda é praticamente inexistente.
 - Embora usar o pedal duplo seja mais prático, o resultado sonoro obtido com a utilização de dois bombos é mais satisfatório para grande parte dos bateristas.
22. Com relação aos precursores do pedal duplo e seu desenvolvimento até os dias atuais, todas as alternativas abaixo estão corretas, exceto:
- Embora Louis Bellson seja considerado o precursor dos dois bombos na bateria, nos anos 40, o baterista Ray McKinley utilizou mais um bombo em seu kit por um curto período de tempo.
 - Nos anos 60, Keith Moon (The Who) foi um dos pioneiros no uso de dois bombos no rock’n roll. Além dele, Ginger Baker, Rufus Jones, Carmine Appice e Cozy Powell também aderiram à novidade.
 - Na década de 70, nomes como Neil Peart e Billy Cobhan influenciaram uma imensa quantidade de bateristas dos mais diversos estilos. Outros que se destacaram neste período foram Terry Bozzio e Tommy Aldridge.
 - Na década de 80, nomes como Simon Phillips, Steve Smith, Alex Van Halen e Dave Lombardo também aderiram ao bombo duplo. No final da década, o baterista Stefan Kaufmann (Traditional Accept) cria e desenvolve o pedal duplo, com a finalidade de permitir a execução de notas que antes só eram possíveis com dois bombos.
 - O pedal duplo na realidade foi desenvolvido em Cuba na década de 70 pelo instrumentista Juan “Pepe” Ormiga. Embora já fosse bastante utilizado pelos cubanos desde meados dessa década, questões políticas impediram a divulgação deste fato.

23. Embora se considere a afinação da bateria como algo pessoal e diretamente relacionado ao estilo tocado, algumas práticas são consideradas comuns entre os instrumentistas, exceto a indicada na alternativa:
- Costuma-se afinar os tambores inicialmente em X, os parafusos sendo apertados inicialmente com a mão até encostarem nos aros, que devem assentar no tambor por igual.
 - O aro do instrumento deve ser colocado exatamente na mesma posição que estava antes de ser retirado, uma vez que já adotou o formato do cilindro do tambor.
 - Alguns bateristas costumam deixar os parafusos próximos das entradas das esteiras mais soltos, para que a pele ceda e encoste na esteira por igual.
 - A sonoridade produzida, ao se tocar próximo de cada parafuso, deve ser igual em todos os pontos.
 - O controle de ressonância é feito empregando-se uma tensão maior ou menor na pele de cima do instrumento.
24. Era costume, principalmente na década de 70, que as baterias não usassem a pele de resposta. O som, apesar de mais seco e curto, era mais projetado. A pele de resposta permite trabalhar melhor o timbre e a sonoridade, além de desgastar menos a pele “batedeira”. Levando-se em conta a grande variedade de peles disponíveis atualmente e outros detalhes que podem influenciar na sonoridade do instrumento, analise os itens abaixo.
- A pele porosa proporciona uma afinação mais alta, enquanto as peles duplas e transparentes produzem um som mais grave, mais profundo.
 - A pele de resposta mais apertada que a de cima projeta mais o som, deixando o tambor com mais volume.
 - A sonoridade da pele lisa é mais aveludada, contrastando com a da pele porosa, que, por sua vez, proporciona um trabalho melhor com as vassourinhas.
 - O posicionamento da esteira da caixa influencia a sonoridade. Se não estiver devidamente apoiada na borda do instrumento, a esteira começa a levantar no meio e provoca sobras de som.
 - O acabamento perfeito na borda do instrumento faz com que a pele assente corretamente. Bordas amassadas ou marcadas produzem sonoridade de baixa qualidade.

Está(ão) correta(s), apenas:

- I
 - II e III
 - IV e V
 - IV
 - I, III e V
25. Muito embora não seja um padrão adotado com unanimidade, com o desenvolvimento do instrumento e sua técnica foi-se padronizando a sonoridade para alguns dos vários estilos musicais. Com base nessa afirmativa, NÃO é verdadeiro afirmar que:
- Tocando com instrumentos acústicos, a afinação não deve ser muito grave para não “embolar” com o som do contrabaixo acústico ou a mão esquerda do piano.
 - Roqueiros usam tambores mais graves e pesados. A pele mais folgada produz um rebote diferente que exige um toque mais firme.
 - Bateristas de jazz utilizam uma sonoridade mais aguda.
 - Bombos com afinação grave, mais utilizados por bateristas de metal, proporcionam um rebote mais rápido.
 - Apesar das várias opções de sonoridade, o que vale mais é o bom senso de saber qual o tipo de afinação que se encaixa melhor na música.

26. Cruzamento é um termo usado para descrever a técnica de cruzar uma baqueta sobre a outra, utilizando digitação alternada durante passagens rítmicas em tempo rápido entre tambores. Parte fundamental do estudo da técnica do tímpano, o cruzamento é essencial para manter o andamento rítmico e a clareza em passagens rápidas. Na bateria a técnica é um importante recurso. Com base nessa afirmação, analise os pressupostos a seguir.
- I. Cruzamento é o termo usado para designar o movimento entre os tambores com uma mão cruzando sobre a outra, se opondo ao movimento de tambor para tambor, no modo convencional.
 - II. Embora utilizada há muito tempo em outros instrumentos, a técnica do cruzamento é um recurso aplicado à bateria apenas nas últimas décadas.
 - III. O cruzamento é bastante utilizado na execução de solos.
 - IV. Bateristas como Louis Bellson, Joe Morello e Buddy Rich fascinaram audiências ao longo dos anos utilizando esta técnica.

Está(ão) correta(s), apenas:

- a) I
- b) II
- c) III e IV
- d) I e II
- e) I, III e IV

27. Na música brasileira, o cruzamento de baquetas é uma técnica bastante comum entre os bateristas de samba. No que diz respeito à sua origem e execução, leia atentamente as afirmações e assinale a alternativa NÃO verdadeira:
- a) O samba cruzado é uma inovação que surgiu na década de 90 e vem encontrando grande aceitação entre bateristas de grupos de pagode.
 - b) O samba cruzado já era utilizado por bateristas como Édison Machado e Wilson das Neves.
 - c) Samba cruzado é uma maneira de se tocar o samba na bateria, chamado assim pela necessidade de se cruzarem as baquetas durante a execução.
 - d) O samba cruzado tradicional é feito conduzindo-se a caixa com uma das mãos e variando-se nos tambores com a outra.
 - e) No samba cruzado, a caixa pode ser usada com ou sem esteira. Se usada sem esteiras, pode reproduzir fórmulas rítmicas do tamborim.

28. Considerando-se o conceito de frase linear, analise as afirmativas abaixo.

- I. Linear é um procedimento que se usa em que nenhum instrumento toca ao mesmo tempo, não havendo sobreposição de sons.
- II. A principal utilização das frases lineares está no funk e no fusion.
- III. Frases lineares são muito usadas para fazer solos em diferentes estilos
- IV. Um dos grandes desafios do linear drumming é o equilíbrio entre as vozes.
- V. O uso de notas fantasmas não é um recurso comum nas frases lineares.

Está(ão) correta(s), apenas:

- a) I, II e III
- b) II, III e IV
- c) III e IV
- d) I e II
- e) V

29. Considerando-se o conceito de frase linear, assinale com um X o exemplo que NÃO corresponde a essa definição:

a) 

b) 

c) 


d) 


e) 

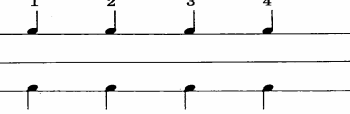
30. Uma vez que a bateria e percussão são instrumentos que exigem certo esforço e sincronia dos quatro membros do corpo, é imprescindível saber coordenar os movimentos de modo fluente e preciso. A alternativa que NÃO corresponde a estudos de independência está corretamente indicada em:

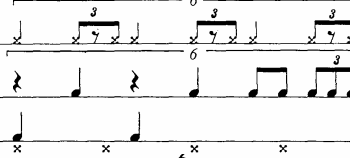
- a) Estudar o “Stick Control” marcando um ritmo de samba nos pedais.
- b) Executar um ritmo de swing (uma mão no prato de condução, chimbau marcando o 2 e o 4), enquanto lê uma partitura simples com a mão esquerda.
- c) Executar um ritmo de swing e tocar a partitura com o bombo no pé direito.
- d) Executar um ritmo de swing (só com o prato) e tocar a partitura com o pé esquerdo no chimbau.
- e) Estudar rulos alternando o rulo de toque simples e o rulo de toque duplo.


31. Estudos de polirritmia são uma parte importante do estudo do baterista / percussionista atual. As novas tendências musicais e a exigência cada vez maior de sets de “percueria” transformam o instrumentista em um verdadeiro “homem-banda”. Observando esta necessidade, a alternativa que não caracteriza o estudo de polirritmia é a:

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

32. No que se refere aos ritmos representativos de nossa música folclórica, uma alternativa abaixo NÃO corresponde à realidade. Assinale-a.
- a) Maracatu é a denominação dada ao ritmo que, durante o período carnavalesco acompanha o cortejo que representa a antiga coroação do rei do congo pelas ruas do Recife. O termo maracatu também denomina o próprio cortejo, bem como a dança executada pelos participantes.
 - b) Coco é uma dança muito comum em todo o Nordeste e que possui inúmeras variações. O termo também denomina a música que tem como representantes nomes como Selma do Coco e Chico Antonio e o ritmo que acompanha esta dança.
 - c) Frevo é uma música de ritmo sincopado com divisão binária que anima os carnavais na região Nordeste, sobretudo em Pernambuco. O nome também designa o ritmo que acompanha esta música.
 - d) Caboclinhos são grupos fantasiados de indígenas que desfilam pelas ruas durante o carnaval, normalmente encenando batalhas entre tribos. O nome também designa o ritmo e a música que é tocada por uma orquestra formada por maracás, tambores e inúbias.
 - e) Ciranda é uma dança de roda muito comum no litoral e zona da mata pernambucana. O nome também designa o ritmo e a música que é tocada por um pequeno grupo formado por tambores, ganzás e instrumento de sopro.
33. No que se refere aos ritmos representativos da nossa MPB, analise as proposições a seguir.
- I. O samba é uma dança popular brasileira universalmente conhecida e adotada, tem sua origem nos batuques africanos. O termo também denomina a música e o ritmo que acompanha esta dança. O samba possui inúmeras variações, compasso binário e acompanhamento sincopado.
 - II. O maxixe é uma dança urbana, surgida na segunda metade do século XIX, resultante da fusão da habanera pela rítmica e da polca pelo andamento. O termo também denomina o ritmo e a música que acompanha esta dança.
 - III. A Bossa-Nova foi um movimento da música popular brasileira que se consolidou no final dos anos 50, e que trouxe profundas mudanças ao samba urbano do Rio de Janeiro. Caracterizada pela sofisticação melódica e harmônica, teve em João Gilberto e Tom Jobim dois de seus representantes.
 - IV. Baião é uma dança nordestina muito popular que teve no sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga o seu grande divulgador. O nome também denomina o ritmo e a música que acompanha esta dança. De compasso binário e possuindo células rítmicas visivelmente derivadas do coco, podendo, originalmente, ser acompanhado por sanfona, viola ou rabeca.
 - V. O choro é um gênero musical que surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Originalmente composto na forma A-B-A, onde a primeira parte (A) era instrumental e a segunda parte (B) era vocal, o choro passou posteriormente a ser conhecido por chorinho. Entre os grandes representantes desse gênero podemos citar Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado e Ernesto Nazaré

Está(ão) correta(s), apenas:

- a) I, II, III e IV
 - b) II, III e IV
 - c) I e V
 - d) III
 - e) V
34. No que se refere aos principais ritmos brasileiros e suas variações, uma das alternativas abaixo NÃO é verdadeira. Assinale-a:
- a) O samba e suas variações: Samba canção, samba-enredo, samba de breque, samba cruzado, sambão, samba teleco-teco, samba-de-roda, sambalanço, samba carnavalesco, samba raiado, samba de partido-alto, samba batido, samba de morro, samba de terreiro, samba-choro, samba exaltação, samba de gafeira, sambalada, sambolero, samba-jazz, samba funk.
 - b) O frevo e suas variações: frevo canção, frevo de bloco, frevo de rua, frevo coqueiro, frevo ventania, frevo de abafo.
 - c) O coco e suas variações: coco de roda, coco de embolada, coco de ganzá, coco zambê.
 - d) O maracatu e suas variações: maracatu rural, maracatu nação.
 - e) A marcha e suas variações: marcha militar, marcha rancho, marcha junina.

35. No que se refere a bateristas representativos do Brasil, todas as alternativas abaixo são verdadeiras, exceto:
- Nascido no Rio de Janeiro em 1908, Luciano Perrone é considerado como o pai da bateria brasileira. Começou a tocar profissionalmente aos 14 anos no antigo cinema Odeon, tendo um importante papel no desenvolvimento da música popular brasileira. Em 1994, foi homenageado pelos setenta anos de atividade e pouco tempo depois resolveu aposentar as baquetas.
 - Reconhecido no meio musical como um dos mais notáveis bateristas brasileiros, Édison Machado criou e difundiu uma maneira diferente de se tocar samba. Seu modo livre e solto de tocar enriqueceu o trabalho de nomes como Elis Regina, Sérgio Mendes e Jorge Ben Jor. Morou por algum tempo nos Estados Unidos, voltando ao Brasil no final de sua carreira.
 - Nascido no Rio de Janeiro, Dom Um Romão foi apresentado à bateria por seu próprio pai. Sua profissionalização ocorreria aos 18 anos. Apresentou-se nas grandes casas noturnas do Rio como o Beco das Garrafas, e na Vougue. Bastante atuante no cenário musical brasileiro nas décadas de 60 e 70, tocou com vários artistas de renome como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil e Milton Nascimento.
 - Baterista alagoano, Carlos Bala iniciou sua carreira tocando em bandas de baile. Após um período morando no Recife, onde estudou solfejo rítmico e tocou em Bandas de Música, transferiu-se para São Paulo, onde tocou com vários nomes da MPB entre eles Maria Creuza, Simone, Gal Costa e Djavan.
 - Um dos mais atuantes bateristas da MPB, iniciou sua carreira na década de 50 tocando em orquestras e conjuntos. Contratado pela Rádio Nacional nos anos 60, Wilson das Neves também integrou a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, além de acompanhar artistas como Elizeth Cardoso, Elis Regina, Elza Soares e Chico Buarque, entre outros.

36. No que se refere aos ritmos latinos, analise o que se afirma a seguir.

- No universo da música latina, a bateria possui um papel secundário em relação aos instrumentos de percussão. Os ritmos tocados pela bateria são, na realidade, adaptações do que é tocado pelo naipe da percussão.
- Salsa foi um nome introduzido em Nova York durante os anos 60, para comercializar o novo estilo de música afro-cubana. O termo se refere a toda uma família de música popular orquestral dançante. Poderíamos dizer que a salsa designa todas as músicas tocadas sobre um ritmo baseado na clave.
- A guajira surgiu após o período colonial, é o canto de trabalho dos agricultores da Cuba oriental. Em seu formato tradicional, a guajira é o único ritmo latino originalmente tocado na bateria.
- O songo é o ritmo latino mais utilizado e imitado pelos bateristas de todo o mundo. É o resultado de uma mistura entre a rumba, o son, o pillon, o Moçambique, o jazz e o funk. Credita-se a Changuito (José Luiz Quintana) a invenção do songo, embora ele mesmo afirme que o ritmo nasceu no naipe de percussão do grupo cubano “Los Van Van”.

Está(ão) correta(s), apenas:

- II, III e IV
- I, II e IV
- III
- II
- I

37. No que se refere aos ritmos e bateristas norte-americanos, NÃO é verdadeiro afirmar que:

- Na época que precedeu ao ragtime, muitos instrumentistas ficaram conhecidos pela participação em teatros e circos. Uma grande contribuição do baterista e percussionista Ulysses Leedy (1867-19310) foi a invenção da estante de caixa.
- Na primeira metade do século XX, surgiria um dos maiores bateristas da história: Gene Krupa. Bastante versátil, transitou por vários estilos como o Chicago jazz, o swing e o bebop. Utilizando o bombo com uma linguagem inovadora, acentos e síncopas, Krupa fez com que o baterista começasse a ser notado pelo público.
- Um dos bateristas de mais destaque no cenário musical americano, Dave Weckl, encontrou uma legião de seguidores entre os bateristas brasileiros, sendo Robertinho Silva o mais conhecido deles.
- Dentro do estilo heavy rock, encontramos a maior referência do rock americano: o baterista John Bonhan (Led Zeppelin).
- O baterista Steve Smith lançou Drumset Technique/History of The U.S. Beat, considerado o melhor DVD educativo de 2003, onde ele traça a evolução da bateria na música norte americana indo do New Orleans Jazz ao funk.

38. Assinale a alternativa NÃO verdadeira, no que se refere ao jazz, suas variações e seus representantes.
- a) Ragtime (1890): Buddy Gilmore, James Lent, William Reitz
 - b) New Orleans (1900) / Dixieland (1910): John MacMurray, Walter Brundy, John Vigne
 - c) Chicago Jazz (1920) / Swing (1930): Roy Knapp, Ben Pollack, Gene Krupa, Papa Jo Jones
 - d) Bebop (1940) / Cool – hard bop (1950): Max Roach, Joe Morello, Omar Hakim, Dave Weckl
 - e) Free Jazz (1960) – Ed Blackwell e Sunny Murray
39. A respeito dos representantes do rock e funk, NÃO é verdadeiro afirmar:
- a) Dick Richards e Dominic Joseph Fontana foram os primeiros bateristas de rock’n roll, tocando com Bill Haley & His Comets e Elvis Presley, respectivamente.
 - b) Ringo Starr, Charlie Watz e Keith Moon seguiram a linha do hard rock, enquanto Ginger Baker, Bobby Colomby e Mitch Mitchel foram classificados como jazz-rock.
 - c) Bill Bruford e Neil Peart foram classificados como rock progressivo, enquanto John Bonhan, Ian Paice, Tommy Aldridge e Travis Barker pertencem ao heavy rock, hard rock, heavy metal e punk rock.
 - d) Bernard Purdie, David Garibaldi e Gerry Brown são bateristas de funk.
 - e) Chris Adler, John Tempesta e Chris Worley são bateristas de rock sendo os dois primeiros representantes do “metal” e o último do “hard rock”.
40. No que se refere aos representantes da bateria no Brasil, só uma alternativa abaixo NÃO corresponde à realidade. Assinale-a.
- a) Aldo Machado, Charles Gavin, João Barone, Lobão, Carlos Beni, Ivan Busic representam o rock nacional.
 - b) Toninho Pinheiro, Rubens Barsotti, Dirceu Medeiros, Paulinho Braga, Celso de Almeida, Wilson das Neves representam o samba.
 - c) Plínio Araújo, Nenê, Dudu Portes, Chico Medori, José Eduardo Nazário, Lauro Lellis, Lilian Carmona, Marcio Bahia, entre outros, representam a música instrumental.
 - d) Gal Oppido, Paulo Barnabé, Carlos Bala, Duda Neves, Pécio Sápia representam o punk rock.
 - e) Lilian Carmona e Vera Figueiredo são grandes nomes da bateria no Brasil tendo a última fundado a revista Eco, primeira publicação especializada em bateria e percussão no país.