



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - CGIC
Concurso Público (Aplicação: 01/04/2012)
Cargo: Assistente de Montagem/Classe B-101

LEIA ATENTAMENTE AS SEGUINTE INSTRUÇÕES:

- Verifique, nos espaços devidos do CARTÃO-RESPOSTA, se o número de controle é o mesmo que está ao lado do seu nome na folha de chamada. Caso o número de controle não corresponda ao que está nessa folha, comunique imediatamente ao fiscal de prova. Não se esqueça de assinar seu nome no primeiro retângulo.
- Marque as respostas das questões no CARTÃO-RASCUNHO, a fim de transcrevê-las, com caneta esferográfica preta, de ponta grossa, posteriormente, no CARTÃO-RESPOSTA.
- Não pergunte nada ao fiscal, pois todas as instruções estão na prova. Lembre-se de que uma leitura competente é requisito essencial para a realização da prova.
- Não rasure, não amasse nem dobre o CARTÃO-RESPOSTA, para que ele não seja rejeitado pela leitora.

O texto a seguir servirá de base para as questões 1 a 6.

Do calote ao dominó

1 A palavra “calote” sobrevoa o mundo como uma ave de mau agouro. Seu primeiro registro em português data
2 de 1771, de acordo com o Houaiss, e não se tem muita certeza sobre sua origem. Há, porém, uma tese que concentra as
3 fichas da maioria dos estudiosos: a de que teria vindo do francês *culotte* – não o calção, mas um termo do jogo de dominó.

4 Nas palavras do etimologista Antônio Geraldo da Cunha, *culotte* era o nome que se dava às “pedras com que
5 cada parceiro fica na mão, por não poder colocá-las”. Por analogia, teria passado a designar também os títulos que *sobram*
6 na mão do credor e que ele já não conseguirá receber.

Revista Veja

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/curiosidades-etimologicas/do-calote-ao-mico-do-domino-ao-baralho/>

1

Considerando-se o texto em sua totalidade, é correto afirmar que

- (a) a palavra “calote” do português, supostamente, teve origem da palavra “culotte” do francês, a qual desde 1771, refere-se a uma ave de mau agouro.
- (b) a palavra “calote” do português, supostamente, teve origem da palavra “culotte” do francês, a qual designa um termo do jogo de dominó.
- (c) a palavra “calote” do português, supostamente, teve origem da palavra “culotte” do francês, a qual refere-se às pedras do jogo de dominó que têm maior valor.
- (d) a palavra “calote” do português, supostamente, teve origem da palavra “culotte” do francês, a qual refere-se a uma palavra criada pelo etimologista Antônio Geraldo da Cunha, que significa “jogo de dominó”.
- (e) a palavra “calote” do português, supostamente, teve origem da palavra “culotte” do francês, a qual refere-se a dívidas de jogos pagas aos credores por devedores.

2

O objetivo principal do texto é

- (a) descrever as regras de um jogo de dominó.
- (b) abordar a origem da palavra “calote”.
- (c) analisar a origem da palavra “culotte” tomando como base apenas Antônio Geraldo da Cunha.
- (d) explicar a diferença entre a origem da palavra “calote” e as regras do “jogo de dominó”.
- (e) mostrar que os estudiosos estão certos quanto à origem da palavra “calote”.

3

Em, “Há, porém, uma tese que concentra as fichas...” (linhas 2 e 3), o nexos sublinhado poderia ser substituído, sem alteração de sentido, por

- (a) no entanto.
- (b) logo.
- (c) porque.
- (d) quando.
- (e) como.

4

Qual das propostas apresentadas a seguir mais se aproxima do sentido expresso pela palavra “analogia” (presente na linha 5).

- (a) Diferença.
- (b) Igualdade.
- (c) Aproximação.
- (d) Dessemelhança.
- (e) Disparidade.

5

Na linha 3, o “a” sublinhado na frase “a de que teria vindo do francês *culotte*” faz referência à palavra

- (a) origem (linha 2).
- (b) tese (linha 2).
- (c) certeza (linha 2).
- (d) data (linha 1).
- (e) maioria (linha 3).

O pronome “las”, sublinhado no texto, na linha 5, retoma

- (a) palavras do etimologista Antônio Geraldo da Cunha (linha 4).
- (b) fichas da maioria dos estudiosos (linha 3).
- (c) pedras com que cada parceiro fica na mão (linhas 4 e 5).
- (d) títulos que sobram na mão do credor (linhas 5 e 6).
- (e) primeiro registro em português (linha 1).

A tira a seguir servirá de base para as questões 7 e 8.



Jim Davis. Garfield em ação. V. 8. Rio de Janeiro, Salamandra, 1988.

Com a fala de Garfield “eu e minha boca grande” presente no último balão da tira, fica implícito que

- (a) Garfield foi sincero em sua fala explicitada no primeiro balão da tira. Ele tinha intenção de caçar um rato para o vovô, mas ainda não tinha encontrado um rato ideal.
- (b) Garfield não foi sincero em sua fala explicitada no primeiro balão da tira. Ele, na verdade, não tinha intenção de caçar um rato para o vovô.
- (c) Garfield conseguiu convencer o vovô a chamar um rato maior para os treinos.
- (d) Garfield foi mais esperto que o vovô, pois por falar demais, obteve um rato de treinos.
- (e) Garfield conseguiu convencer o vovô de que ter um rato maior para os treinos valeria à pena.

Em “Eu adoraria caçar um rato pra você vovô, mas ainda não...” (primeiro balão da tira), o nexu sublinhado passa a ideia de

- (a) alternância.
- (b) oposição.
- (c) adição.
- (d) explicação.
- (e) conclusão.

9

Está correto afirmar que um conector de áudio XLR é:

- (a) um cabo que possui 3 conectores (terra, positivo e negativo).
- (b) um cabo que possui 3 conectores (blindagem, balanço e fase).
- (c) um cabo que possui 2 conectores (positivo e negativo).
- (d) um cabo que possui 4 conectores (blindagem, terra, positivo e neutro).
- (e) um cabo que possui 4 conectores (blindagem, terra, positivo e negativo).

10

Leia as afirmativas a seguir.

- I) O Adobe Premiere é um software de edição não-linear.
- II) O Final Cut é um software de edição linear.
- III) O Adobe Premiere é um software de edição linear e edição não-linear.
- IV) O Final Cut é um software livre de edição.

Está(ão) correta(s) apenas a(s) afirmativa(s)

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

11

Analise as afirmativas a seguir.

- I) Em fitas MINI-DV, o vídeo é gravado de forma analógica.
- II) Em fitas MINI-DV, o vídeo é gravado de forma digital, com utilização de codec.
- III) Em fitas MINI-DV, o vídeo é gravado de forma digital, sem utilização de codec.
- IV) Em fitas MINI-DV, é possível gravar apenas formatos de vídeo de alta definição.

Está(ão) correta(s) apenas a(s) afirmativa(s)

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

12

O que significa a Varredura Entrelaçada e a Varredura Progressiva?

- (a) São tipos de vídeo, sendo que a varredura progressiva preenche todas as linhas da tela e a varredura entrelaçada preenche somente metade das linhas da tela em cada *field*.
- (b) São tipos de tamanho de vídeo, sendo que o entrelaçado é um tipo de tela menor que o progressivo.
- (c) São tipos de vídeo, sendo que a varredura entrelaçada preenche todas as linhas da tela e a varredura progressiva preenche somente metade das linhas da tela em cada frame.
- (d) São tipos de técnicas de edição de vídeo em que o montador escolhe qual é o mais adequado para a organização do seu trabalho.
- (e) São tipos de montagem de vídeo na tela, sendo que a varredura progressiva prevê os frames e vai aumentando conforme sua necessidade e a varredura entrelaçada aumenta os frames em uma ordem programada.

13

Codec de vídeo é um:

- (a) tipo de mídia usada para armazenar vídeos.
- (b) tipo ferramenta de corte mais comum em edição.
- (c) formato de vídeo usado somente para veiculação na internet.
- (d) algoritmo usado em compressão e descompressão de vídeo digital.
- (e) recurso de linguagem usado para definir onde o vídeo será gravado.

14

Autoração de um disco ótico (DVD, Blu-ray) é:

- (a) o processo de criação da estrutura de navegação e menus, em que também são inseridas trilhas de áudio de diversos idiomas, assim como as legendas.
- (b) o registro dos direitos autorais em um órgão competente.
- (c) o processo de captura de imagens deste tipo de mídia.
- (d) a maneira através da qual são retirados os vídeos contido nestas mídias para uma edição.
- (e) o processo de distribuição e venda de filmes.

15

O termo "protocolo IEEE-1394" também é conhecido como:

- (a) Conexão Wirefire.
- (b) Internet Vídeo.
- (c) MINI-DV.
- (d) Conexão Firewire.
- (e) Conexão de Vídeo Digital.

16

Após terminada a montagem do vídeo, feita tanto em Adobe Premiere como em Final CUT, e o projeto ser levado para a exportação, o resultado desta não permite que alteremos o arquivo gerado. **Quais são os cuidados que devemos ter caso ocorra uma futura alteração na montagem do conteúdo desse arquivo?**

- (a) Sempre salvar o arquivo de projeto de trabalho, além de guardar os arquivos bases da construção do projeto em algum disco de armazenamento.
- (b) Somente salvar o arquivo de projeto de trabalho, pois está todo o material dentro deste.
- (c) Com o arquivo exportado não há mais preocupação, pois nele estão contidas todas as informações necessárias para uma futura alteração.
- (d) Salvar o arquivo de projeto de trabalho e o vídeo exportado.
- (e) Sempre salvar o arquivo de projeto de trabalho, descartando os arquivos bases da construção do projeto.

17

Sobre um vídeo NTSC DV Widescreen, é correto dizer que:

- (a) tem o tamanho de tela 720x480, 30 frames por segundo e o pixel aspect ratio de 0,9.
- (b) tem o tamanho de tela 720x480, 29,97 frames por segundo e o pixel aspect ratio de 1,2121.
- (c) tem o tamanho de tela 640x480, 29,97 frames por segundo e o pixel aspect ratio de 1.
- (d) tem o tamanho de tela 640x480, 30 frames por segundo e o pixel aspect ratio de 1,2121.
- (e) tem o tamanho de tela 720x480, 24 frames por segundo e o pixel aspect ratio de 1,3.

18

No processo de edição de um vídeo no Adobe Premiere, como deve ser configurada a sequência para trabalhar com vídeos, prevendo que o produto final é uma mídia DVD com o formato NTSC Standard 4:3 ?

- (a) 720x480, 29,97 frames por segundo, com o pixel aspect ratio de 1,2121.
- (b) 640x480, 29,97 frames por segundo, com o pixel aspect ratio de 0,9.
- (c) 640x480, 29,97 frames por segundo, com o pixel aspect ratio de 1,2121.
- (d) 720x480, 29,97 frames por segundo, com o pixel aspect ratio de 0,9.
- (e) 720x480, 59,97 frames por segundo, com o pixel aspect ratio de 1.

19

Um dos efeitos de mesclagem de vídeo usado no Adobe Premiere é o "Cross Dissolve". **Se aplicado entre dois fragmentos de vídeo, o que o efeito em questão faz?**

- (a) Cria um corte seco entre dois vídeos.
- (b) Cria a ilusão de imagem diminuindo.
- (c) Cria a ilusão de passagem de vídeos distintos crescendo em escala na tela.
- (d) Cria uma transição que congela o vídeo.
- (e) Cria uma fusão de imagens em um tempo determinado pelo montador, gerando um efeito de transição.

Por definição, qual é a diferença entre edição linear e edição não-linear?

- (a) Na edição linear, as imagens podem ser acessadas de qualquer ponto, possibilitando uma facilidade na busca, já na edição não-linear o acesso das imagens se dá de maneira sequencial não possibilitando uma busca fora de uma linearidade.
- (b) Na edição linear, o acesso das imagens se dá de maneira sequencial, não possibilitando uma busca fora de uma linearidade, já na edição não-linear, as imagens podem ser acessadas de qualquer ponto, possibilitando facilidade na busca.
- (c) A edição linear é a forma mais usada hoje nos computadores, já a edição não-linear era a forma utilizada em película.
- (d) Na edição linear, o montador se utiliza de softwares de edição, já na edição não-linear, é utilizada uma mesa de edição.
- (e) A edição linear é feita somente em película, já na edição não-linear, toda a edição é analógica e digital.

Analise as afirmações a seguir.

- I) As fitas MINI-DV são apenas utilizáveis em câmeras, nunca podendo receber um material editado em um software de edição.
- II) As fitas MINI-DV não suportam formatos de alta definição.
- III) O material gravado em uma fita MINI-DV só pode ser capturado em uma câmera do mesmo modelo na qual ele foi filmado.
- IV) As fitas MINI-DV armazenam seus dados de forma digital.

Está(ão) correta(s) apenas a(s) afirmativa(s)

- (a) IV.
- (b) I.
- (c) III.
- (d) I e IV.
- (e) II e IV.

A leitura do timecode (00:00:00:00) em softwares de edição é feita da esquerda para a direita se utilizando das seguintes unidades de tempo:

- (a) frames, segundos, minutos e horas.
- (b) milissegundos, segundos, minutos e horas.
- (c) horas, minutos, segundos e frames.
- (d) horas, minutos, segundos e milissegundos.
- (e) fitas, horas, minutos e segundos.

Hoje em dia, algumas câmeras se utilizam de cartões de memória para o armazenamento dos vídeos gravados. **Sobre os cartões de memória, é correto afirmar:**

- (a) que é necessário um processo de captura semelhante ao das fitas magnéticas digitais para passar o material armazenado nos cartões de memória para os computadores.
- (b) são lentos e ultrapassados, entraram em desuso pela sua pouca capacidade.
- (c) são menos suscetíveis a erros físicos do que as fitas magnéticas, mas geram grandes dificuldades para a sua manutenção.
- (d) é necessário um processo de captura analógico para armazenar e trabalhar com o material capturado pelas câmeras nos cartões de memória.
- (e) que são menos suscetíveis a erros físicos do que as fitas magnéticas e geram uma maior mobilidade e agilidade na transferência dos vídeos.

Uma fita MINI-DV está com drop-out quando:

- (a) está danificada, com isso ela perde algumas cores.
- (b) está quebrada, com algum tipo de dano físico em suas engrenagens.
- (c) está em branco.
- (d) existem falhas ou travas no vídeo causadas pelo desgaste ou mau uso da fita.
- (e) está totalmente virgem.

Segundo Sergei Eisenstein, em seu livro O Sentido do Filme, a força da montagem reside no fato de:

- (a) o espectador ser abdicado de passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem.
- (b) o espectador apenas ver os elementos representados na obra determinada.
- (c) incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador.
- (d) o espectador não experimentar o processo dinâmico do surgimento e da reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor.
- (e) abandonar, no processo criativo, a razão e o sentimento do espectador.

Sergei Eisenstein, em seu livro O Sentido do Filme, ao discorrer sobre o processo criativo, aborda o “aquecimento” da imaginação. **Sobre o “aquecimento” da imaginação no processo criativo, é correto afirmar que:**

- (a) não ocupa um espaço maior na técnica do ator do que a montagem.
- (b) ocupa um espaço maior na técnica do ator do que a montagem.
- (c) entre os recursos expressivos do cinema, a técnica do ator e a montagem não estão em primeiro plano.
- (d) a montagem como recurso expressivo do cinema ocupa um lugar distanciadamente maior do que as técnicas do ator.
- (e) a técnica interior do ator não difere no campo da aplicação na essência da montagem cinematográfica, mas sim na essência do método.

De acordo com as investigações no campo da cor feitas por Sergei Eisenstein, presentes em seu livro O Sentido do Filme, assinale a alternativa correta.

- (a) O autor realizou tais investigações, pois a correspondência pictórica e sonora não era aplicada diretamente como indicação de emoções humanas específicas.

- (b) O desenvolvimento menos gráfico de um método de investigação não está no campo da sincronização melódica.
- (c) Ao associar música e cor, seria enganoso considerar apenas estes elementos ao que pode ser chamado de montagem cromofônica.
- (d) O autor realizou tais investigações, pois são muito usadas para decidir a questão da correspondência pictórica e sonora, seja absoluta ou relativa.
- (e) A questão da correspondência pictórica e sonora não pode ser absoluta nem relativa, dentro do que se considera montagem cromofônica.

A utilização de animações e *motion graphics* nos trabalhos de edição audiovisuais atualmente são de grande uso para a criação de caracteres gráficos, logotipos e até personagens e cenários. **Diante desta realidade, o termo *Tweening*, de acordo com Jan Roberts-Breslin,**

- (a) é usado para designar animações mais simples e de baixa complexidade, que, conseqüentemente, geram arquivos de dados menores e mais leves.
- (b) faz referência à tecnologia de captura de movimento, a qual permite que marcadores possam ser rastreados por software que possa criar os mesmos movimentos numa figura animada.
- (c) é usado para definir a criação dos quadros intermediários que são necessários para transmitir uma sensação de movimento convincente.
- (d) é usado para definir a união dos conceitos de profundidade e movimento.
- (e) é comumente usado para designar sequências de títulos e outras mídias baseadas em textos em movimento.

De acordo com Jan Roberts-Breslin, a máscara de luminância, usada tanto em edição linear quanto em edição não-linear,

- (a) corta qualquer parte de uma imagem que se enquadre em um determinado nível de cor e preenche com outra figura.
- (b) funciona melhor com imagens de baixo contraste, sendo usada com frequência para exibir outra imagem por trás.

- (c) corta qualquer parte de uma imagem que se enquadre abaixo de um determinado nível de brilho ou luminância e preenche com outra figura.
- (d) retira todas as partes de uma imagem de uma determinada cor (usualmente azul ou verde), que necessita ter um baixo contraste na cor e baixo nível de brilho (ser bem homogênea) e as substituem pelas partes de outra imagem.
- (e) precisa ter boa luminância (as cores a serem substituídas precisam ser bem iluminadas) para que funcione corretamente.

30

Segundo Jan Roberts-Breslin, os termos edição off-line e on-line fazem referência

- (a) ao que podemos chamar também de edição linear e edição não linear, respectivamente.
- (b) à linearidade ou não de um trecho de mídia em sua apresentação e se o método empregado para estruturá-lo é linear ou não linear.
- (c) ao método empregado para estruturar a mídia, em que o autor exemplifica os termos comparando uma máquina de escrever a um editor de texto num computador.
- (d) a estágios diferentes de edição, em que, em um primeiro estágio off-line, a edição é feita apenas por uma pessoa (montador), e num estágio posterior on-line, em que a edição é feita de forma mais colaborativa, com maior participação do diretor e outros membros da equipe.
- (e) ao que podemos chamar também de corte bruto e corte fino, respectivamente.

31

Ao referir-se à LDE (Lista de Decisões de Edição), Jan Roberts-Breslin explica que

- (a) é a lista com todas as indicações de áudio, caracteres, efeitos especiais e transições para a edição final.
- (b) é uma lista de toda edição off-line, utilizada para carregar o material das fitas de gravação novamente em alta qualidade para a edição final.
- (c) é uma lista de toda captura off-line a se fazer, utilizada para carregar automaticamente o material das fitas de gravação para a edição final, também conhecida como *Batch Capture*.
- (d) não é atualmente tão utilizada, pois o avanço tecnológico e o aumento de desempenho das ilhas de edição torna o processo contraproducente.

- (e) era utilizada antigamente para reduzir a perda geracional, porém hoje as tecnologias digitais, tanto em meio sólido como magnético, solucionaram a questão das perdas geracionais.

32

Ao referir-se a "codecs", Jan Roberts-Breslin comenta que a compressão de vídeo pode ser intraquadro ou interquadros, que são definidas, respectivamente, como:

- (a) processo que permite maior compressão com menos perda de qualidade; processo que permite menor compressão e maior perda de qualidade.
- (b) processo MPEG; processo DV.
- (c) processo mais eficiente para comprimir o vídeo para a distribuição; processo menos eficiente para comprimir o vídeo para a distribuição.
- (d) processo de compressão que trabalha com a média de vários quadros; processo de compressão dentro de cada quadro de vídeo, buscando redundâncias quadro a quadro.
- (e) processo de compressão dentro de cada quadro de vídeo, buscando redundâncias quadro a quadro; processo de compressão que trabalha com a média de vários quadros.

33

Com base em Sergei Eisenstein, em seu livro A Forma do Filme, entende-se por Montagem Métrica:

- (a) montagem em que o ritmo é reconhecível como parte da impressão percebida.
- (b) montagem que utiliza uma fórmula esquemática correspondente à do compasso musical, em que os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos.
- (c) montagem que, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é igualmente levado em consideração.
- (d) montagem em que o conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Baseia-se no *som emocional* do fragmento – de sua dominante.
- (e) processo de montagem no cinema que não se desgasta em resolver o conflito-justaposição das harmonias (fisiológica e intelectual) dos métodos anteriores, também chamado de atonalidade intelectual.

Com base em Sergei Eisenstein, em seu livro A Forma do Filme, entende-se Montagem Rítmica por:

- (a) montagem com complexidade excessiva no ritmo métrico, que produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional.
- (b) montagem que utiliza uma fórmula esquemática correspondente à do compasso musical, em que os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos.
- (c) montagem em que o som emocional do fragmento deve ser medido “impressionisticamente”.
- (d) montagem que, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro deve ser igualmente levado em consideração.
- (e) montagem que possui um conflito entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.

Com base em Sergei Eisenstein, em seu livro A Forma do Filme, entende-se Montagem Tonal por:

- (a) montagem em que o som emocional do fragmento deve ser medido “impressionisticamente”.
- (b) montagem que possui um conflito entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.
- (c) montagem em que os sons e atonalidades são de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.
- (d) montagem com complexidade excessiva no ritmo métrico, que produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional.
- (e) montagem em que o conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Baseia-se no *som emocional* do fragmento – de sua dominante.

Com base em Sergei Eisenstein, em seu livro A Forma do Filme, entende-se Montagem Atonal por:

- (a) montagem em que o conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Baseia-se no *som emocional* do fragmento – de sua dominante.

- (b) montagem em que o som emocional do fragmento deve ser medido “impressionisticamente”.
- (c) montagem que possui um conflito entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.
- (d) montagem que possui harmonia entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.
- (e) montagem que, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, considera igualmente o conteúdo dentro do quadro.

Com base em Sergei Eisenstein, em seu livro A Forma do Filme, entende-se Montagem Intelectual por:

- (a) processo de montagem no cinema que não se desgasta em resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual dos métodos anteriores, também chamado de atonalidade intelectual.
- (b) montagem que possui harmonia entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.
- (c) montagem em que o som emocional do fragmento deve ser medido “impressionisticamente”.
- (d) montagem em que o ritmo deve ser reconhecível como parte da impressão percebida, reconhecimento este tido como intelectual.
- (e) montagem em que os sons e atonalidades são de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.

No livro “As principais teorias do cinema” de J. Dudley Andrew, vários teóricos do cinema são abordados. Analise o trecho referente ao pensamento de um dos teóricos do cinema oriundo da psicologia gestaltista.

“... se opõe a desenvolvimentos tecnológicos como cor, fotografia tridimensional, som e tela panorâmica, que reduzem o impacto do cinema ao levá-lo cada vez mais em direção à experiência natural.”

Identifique o teórico em questão.

- (a) Hugo Munsterberg
- (b) Béla Balázs
- (c) Rudolf Arnheim
- (d) Siegfried Kracauer
- (e) Jean Mitry

No livro "As principais teorias do cinema", de J. Dudley Andrew, é lembrada a importância do famoso psicólogo infantil Jean Piaget, que proporcionou os mais surpreendentes paralelos psicológicos para a teoria de Eisenstein. Uma destas ideias comuns de Jean Piaget é a do Raciocínio de Montagem. Nela, Piaget descobriu que crianças pequenas mensuram o significado examinando a diferença entre os dois estados terminais de um processo, sem prestar qualquer atenção aos estágios intermediários que os unem. **O paralelo nas teorias de Eisenstein seria:**

- (a) a preferência em filmar grandes fragmentos móveis de um evento, energizando-os com um princípio dinâmico de montagem.
- (b) a sugestão, através de uma sucessão rápida de imagens, da significância da ação, complementando com a demonstração da tomada final posteriormente.
- (c) a oposição ao plano geral, que necessariamente focaliza o desdobramento de um evento.
- (d) a defesa do plano geral, que focaliza o desdobramento de um evento, complementando o significado antes apenas imaginário.
- (e) a oposição à montagem contínua e com poucos cortes, na necessidade de exprimir a sintaxe do discurso interior, com uso de choque e justaposições de imagens.

No livro "As principais teorias do cinema" de J. Dudley Andrew, o cineasta André Bazin salienta os usos e abusos da montagem. **Uma das principais defesas de Bazin era**

- (a) que tomadas mais gerais e em profundidade não contribuem para a transferência da complexidade da realidade social para o celuloide.
- (b) que as técnicas de profundidade de foco são exigidas por situações e teorias que se apegam às histórias mais ficcionais.
- (c) pregar a convenção e a intervenção do artista, retirando toda virgindade incipiente da matéria prima, tornando-a o mais realista possível.
- (d) que determinados tipos de situação precisam ser retratados de modo mais realista, proporcionados pelo foco em profundidade e pelos planos gerais.
- (e) Expandir a consciência da vasta gama de potencialidades disponíveis à linguagem cinematográfica, valorizando apenas um tipo de

técnica, em que o nascimento do novo significado abstrato, a partir da deformação ou da justaposição inteligente de pedaços da matéria-prima, seria um tipo ilimitado de cinema.