

Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme *Beleza Americana*

Maria Ogecia Drigo

Universidade de Sorocaba, Sorocaba, São Paulo, Brasil

1

Resumo

A taxonomia de imagens cinematográficas proposta por Deleuze em *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo* e a relação dessas imagens com a imaginação, enquanto pensamento com imagens, é o tema deste artigo. Com o propósito de sugerir que a análise filmica pode ter como foco as imagens cinematográficas, busca-se explicitar as teorias peirceanas que contribuíram para a compreensão das divisões da imagem-movimento e da imagem-ação, com destaque para a grande forma. Para tanto, analisamos recortes do filme *Beleza Americana*, com base em conceitos da semiótica de Peirce e na taxonomia deleuzeana para as imagens cinematográficas. Entre os resultados, destaca-se que as atualizações da cor vermelha fazem com que o filme prepondere como uma modalidade de imagem-ação, a grande forma, o que contribui para a compreensão do pensamento como diagramático.

Palavras-chave:

Deleuze/Peirce. Imagem cinematográfica. Imagem-ação: grande forma. Diagrama.

Introdução

Este artigo apresenta resultados da pesquisa intitulada *Deleuze e Peirce: imagem-movimento e imagem-tempo nas relações entre pensamento e imagem* desenvolvida no período de 2015 a 2017. De modo geral, as publicações que se reportam as obras que embasaram esse estudo – *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo* –, na área da Comunicação, no Brasil, não exploram os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo com ênfase no modo como Deleuze o faz ao colocar as suas ideias em fluxo com as de Peirce.

Há pesquisas que se valem da taxonomia deleuzeana, como a de Silva e Araújo (2011), que trata do estatuto semiótico da imagem-movimento e da imagem-tempo, mas fundamentando-se na relação signo/objeto, sem explorar as categorias fenomenológicas. Luz (2015) e Luz e Silva (2014) apresentam reflexões e análises de filmes brasileiros envolvendo imagem-pulsão articuladas a conceitos oriundos da filosofia, da psicanálise e da

semiótica peirceana. Marques (2013) estabelece comparações com os filmes *A comilança* (1973), de Marco Ferreri, *A bela da tarde* (1967), de Luis Buñuel, e *Último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, com base no conceito de imagem-cristal, uma modalidade de imagem-tempo. Parente (2013) apresenta uma crítica ao sistema-cinema criado por Deleuze e amplia a taxonomia para as imagens cinematográficas, valendo-se de autores não contemplados nas duas obras mencionadas. O autor deixa evidente que a exploração do potencial dos conceitos imagem-movimento e imagem-tempo está longe de se esgotar.

Tentamos, a partir deste mote, trilhar caminhos pouco explorados, com o intuito de explicitar as modalidades de imagem-movimento e suas relações com as categorias da fenomenologia peirceana, bem como tratar das três modalidades de imagem-ação – imagem pulsão, grande forma e pequena forma – enfatizando a modalidade grande forma, atualizadas nas cenas de *Beleza Americana*.

Lançado em 1999, com roteiro de Alan Ball e direção de Sam Mendes, o filme ganhou o Oscar nas categorias de melhor roteiro original e melhor diretor, entre os cinco que recebeu em 2000. Em linhas gerais, o filme tem como personagem principal um cidadão norte-americano de 42 anos, Lester Burham, um publicitário cujo cotidiano é marcado pela

submissão às regras do trabalho e também à da esposa Carolyn, mulher de comportamento autoritário e controlador, principalmente para com a família, mas que se sente fracassada na profissão de corretora de imóveis. Ao tentar transformar seu estilo de vida, marcado por valores do *american way of life*, principalmente em relação ao sucesso profissional, Lester busca um regresso à juventude, que foi despertado, inicialmente, com o deslumbramento por Angela, a amiga de sua filha adolescente. Há no filme, além da família Burham, constituída pelo protagonista Lester, a esposa Carolyn e a filha adolescente, a família Fitt, composta pelo chefe, um coronel aposentado, pela esposa extremamente servil ao marido e pelo filho Ricky. Com o jovem Ricky, Lester também resgata outros hábitos da sua juventude. Em um encontro com Angela, constata que ela não é uma ninfeta devassa, mas sim uma jovem frágil, inexperiente e insegura, o que desencadeia o seu almejado reencontro com ele próprio.

Beleza Americana continua, desde o seu lançamento, compondo o *corpus* de pesquisas da área de comunicação, isto se nos reportarmos às pesquisas realizadas no Brasil. Araújo (2006) e Teixeira (2002) o relacionam com o sonho americano/*american way of life*. Para Alves (2010), *Beleza Americana* é *cult*, já que incita reflexões sobre o sistema capitalista, entre outras questões. Em suas

análises, o autor enfatiza que o filme exhibe o cotidiano familiar estruturado por relações fetichizadas. Araújo (2012) o considera como um produto que mostrou resistência política no ambiente de produção cinematográfica hollywoodiana. Na dissertação de Silva (2012), o filme é parte do seu *corpus* de pesquisa. A autora explica que a família perfeita é aquela capaz de propiciar a satisfação pessoal de cada um dos seus integrantes. Debatin e Souza (2014) analisam os efeitos produzidos pelas ideologias que constituem os discursos dos personagens do mesmo filme. Soares, Neto e Falcão (2018) mostram como o poder simbólico enquanto elemento de integração social, na perspectiva de Bourdieu, exerce seu papel no cotidiano dos personagens. Os autores enfatizam que o filme é uma crítica ao modo de vida americano, no qual a luxúria, o sucesso e o individualismo são seus componentes mais valorizados.

As pesquisas mencionadas constituem um indício de que o filme continua compondo o corpus de pesquisas da área de Comunicação, no Brasil, o que, em certa medida, justifica a seleção deste produto midiático. A relevância deste artigo está na possibilidade de contribuir para a compreensão de como as teorias de Deleuze entram no fluxo/contrafixo das teorias do lógico norte-americano Charles Sanders Peirce, bem como por permitir reflexões sobre o potencial da taxonomia

deleuzeana para tratar da relação entre imagem cinematográfica e imaginação, visto aqui como pensamento com imagens ou signos em ação na mente do espectador/intérprete.

Imagens cinematográficas no fluxo de teorias peirceanas e deleuzeanas

Deleuze (2013) trata da relação entre linguagem e cinema e defende a necessidade de uma semiótica de extração não linguística, em detrimento da semiologia para desenvolver seus estudos. Como o próprio autor enfatiza, não se trata de fazer uma história do cinema, mas de tentar classificar as imagens cinematográficas considerando os seus efeitos na mente do espectador.

A semiologia do cinema, conforme Deleuze (2013), aplica modelos da linguagem, principalmente os sintagmáticos, o que implica um círculo vicioso, pois a sintagmática pode ser aplicada à imagem quando ela é considerada um enunciado; por sua vez, a imagem é um enunciado porque se submete à sintagmática. A assimilação da imagem cinematográfica com um enunciado é difícil, pois o enunciado narrativo opera necessariamente por semelhança ou analogia. Assim, se há signos envolvidos, são os analógicos. Nesse sentido, a semiologia, para Deleuze (2013, p. 39), pede uma transformação dupla: “[...] por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro,

a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados”. Assim, o filósofo francês salienta que quando a imagem é substituída por um enunciado, ela adquire uma falsa aparência, que a priva do que ela tem de mais autêntico, o movimento.

A imagem-movimento é uma língua da realidade constituída por dois processos: diferenciação e especificação, que não se explicam por meio do sintagma e paradigma da linguagem. Sobre esses dois processos, Deleuze (2013, p. 42, grifo do autor) esclarece:

[...] a imagem-movimento exprime um todo que muda, e se estabelece entre dois objetos: é um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento (o plano) tem duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa. O todo está sempre se dividindo segundo os objetos, e reunindo os objetos num todo: “tudo” muda de um para outro. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos: se a relacionarmos com um intervalo, aparecem espécies distintas de imagens, com signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas às outras [...]. É um processo de *especificação*.

Tais processos mostram que o cinema não é língua ou linguagem, não é também enunciação ou enunciado, mas algo enunciável, que demanda para seu estudo, como resalta Deleuze (2013, p. 42), “não a semiologia, mas a ‘semiótica’, como o sistema das

imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral.” É, portanto, “uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona.” (p. 42).

Daí a opção pela semiótica peirceana. A força de Peirce, conforme Deleuze (2013, p. 43), “quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas. O que o levou à mais extraordinária classificação das imagens dos signos”. Anuncia também que faz dessa semiótica, no capítulo mencionado, apenas um resumo. Com ele (o resumo) seguem as nossas reflexões. Nele, encontramos os elementos necessários para explicitar os conceitos utilizados e também para analisar em que medida eles sustentam os conceitos propostos por Deleuze.

Iniciemos com a definição de signo. Nas palavras de Deleuze (2013, p. 44), o signo para Peirce, combina três tipos de imagens, da seguinte maneira: “o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito”.

Ao definir signo, Deleuze vale-se do termo “imagem”, mas não como o lógico norte-americano a define, ou seja, como uma modalidade de signo que apresenta o objeto por semelhança, considerando-se a aparência deste. Ele explica que não conhece a relação entre o signo e a imagem, em Peirce, no entanto, “é certo que a imagem dá lugar a signos. Pela nossa parte, um signo parece-nos ser uma imagem particular que representa um tipo de imagem, ou do ponto de vista da sua composição, ou do ponto de vista da sua gênese ou da sua formação (ou até da sua extinção)” (DELEUZE, 2009, p. 112).

A interpretação da definição de signo em Peirce, dada por Deleuze, considera que na relação entre o objeto, o signo e o interpretante (outro signo) há mediação do signo, uma vez que destaca, na sua definição, que “o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem”. Assim, além de enfatizar a relação triádica também considera que a geração de interpretantes não cessa, pois o interpretante do signo é “um signo, ao infinito”.

O objeto que o signo sugere, apresenta ou representa, bem como o signo, na definição peirceana, são identificados pelo interpretante gerado. O que Deleuze (2013, p. 44) chama de imagem seriam esses aspectos que permanecem indiscerníveis até o momento em que o interpretante é construído.

Se perguntarmos qual é a função do signo em relação à imagem, parece ser uma função cognitiva: não que o signo faça conhecer seu objeto; ele pressupõe, ao contrário, o conhecimento do objeto em outro signo, mas lhe acrescenta novos conhecimentos em função do interpretante. São como dois processos ao infinito. Ou o que dá no mesmo, dir-se-á que o signo tem por função “tornar eficientes as relações”: não que as relações e as leis não tenham atualidade enquanto imagens, mas não tem ainda a eficiência que as faz agir “quando é preciso”, e que só o conhecimento lhes dá.

O filósofo explica que Peirce, ao combinar três modos de imagem – designa os modos como as coisas aparecem – e três aspectos do signo, chegou a nove elementos dos signos e 10 classes de signos.

Peirce parte da imagem, do fenômeno ou daquilo que aparece. A imagem lhe parece ser de três tipos, não mais: a primeiridade [...]: a segundidade [...]; a terceiridade [...]. Notaremos que os três tipos de imagem não são apenas ordinais, primeiro, segundo, terceiro, mas cardinais: há dois na segunda, de modo que há uma primeiridade na segundidade, e há três na terceira. Se a terceira marca a finalização, é porque não se pode compô-la com as díades, porque combinações de tríades em si mesmas ou com os outros modos podem dar qualquer multiplicidade. (DELEUZE, 2013, p. 42-43).

A relação triádica, anunciada na definição de signo, envolve uma relação monádica e uma diádica, o que permite que o signo seja visto como algo em si mesmo, ou como algo em

conexão com um segundo (seu objeto), ou ainda, como mediação, como algo que coloca um segundo (objeto) em relação com um terceiro (interpretante).

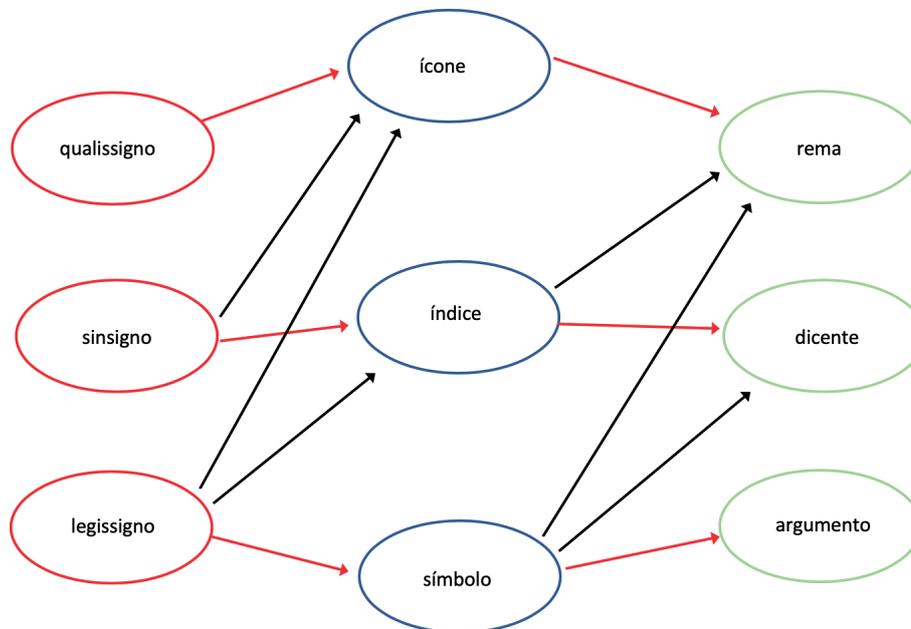
Os modos como as coisas aparecem correspondem aos aspectos que permitem às coisas (os objetos) iniciar um processo sígnico, ou seja, em que algo se torna signo (sem deixar de ser coisa), o que Peirce denomina de fundamentos do signo. Esses três aspectos correspondem aos modos como o signo sugere, apresenta ou representa o objeto, que caracteriza a segunda tricotomia, a relação do signo com o objeto. Há uma terceira tricotomia que se reporta aos efeitos do signo, não mencionada por Deleuze.

O primeiro dos componentes a que o signo se refere está ligado ao fundamento, ou seja, às propriedades que habilitam um signo a funcionar como tal. São seus fundamentos: uma qualidade, o caráter de ser existente e lei ou normas e regras compartilhadas numa cultura. Daí as denominações: qualissigno, sinsigno e legissigno, respectivamente. Na segunda tríade, a que se refere à relação do signo com o objeto dinâmico (o objeto que o signo intenta representar), o signo se classifica como ícone, índice ou símbolo. A terceira tríade contempla a relação entre signo e interpretante, daí o rema, dicente e argumento. O rema é o efeito que ocorre em contemplação;

o dicente, na constatação e o argumento, na reflexão. Tratamos dessas três tricotomias em Drigo e Souza (2013), na Figura 1 abaixo.

No diagrama (Figura 1), nas regiões arredondadas encontramos as três tricotomias: as que remetem à maneira como o signo se relaciona consigo mesmo (qualissigno, sinsigno, legissigno); com o objeto dinâmico ou objeto que está fora dele (ícone, índice, símbolo) e, finalmente, na relação com o interpretante (rema, dicente, argumento).

As 10 classes de signos são representadas no diagrama com o movimento das flechas, percorrendo-as no sentido indicado. Há estudos mais minuciosos que explicitam 66 classes – Peirce só alertou os seus leitores para essa possibilidade, mas não as explicitou. No entanto, as 10 classes constam em uma carta à Lady Welby, de 1904, que consta em Peirce (1988)). A mobilidade possível e visível no referido diagrama sugere que, nos processos interpretativos, a ação do signo pode se prolongar e propiciar efeitos diferenciados. Essa peculiaridade não depende somente da experiência colateral do intérprete, mas também da própria natureza do signo, ou seja, se prevalecerem os aspectos qualitativos, existenciais ou regras, convenções. Assim, não há um mundo de signos, com compartimentos estanques, com coisas que são, num processo interpretativo, um e um só tipo de signo.

Figura 1: As três primeiras tricotomias e as 10 classes de signos


Fonte: DRIGO; SOUZA (2013, p. 64).

Deleuze enfatiza que tomou emprestado de Peirce um certo número de termos, mas que alterou alguns sentidos. Mas, o fato de as classificações de Deleuze, nem sempre estarem em sintonia com as elaboradas por Peirce, não nos impede de enfatizar que ela foi guiada pelas categorias fenomenológicas, o que permitiu as subdivisões da imagem-movimento.

Reverendo a classificação da imagem-movimento

Em relação à classificação da imagem-movimento, Deleuze (2013) esclarece que a primeiridade, a segundidade e a terciaridade – as três categorias fenomenológicas – correspondem, respectivamente,

à imagem-afecção, à imagem-ação e à imagem-relação”, três modalidades de imagem-movimento. As três categorias da fenomenologia guiam, portanto, tal classificação.

A primeira delas, a imagem-afecção, é o grande plano e o grande plano é o rosto. Conforme Deleuze (2009, p. 137), para Eisenstein o grande plano “não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas antes dava uma leitura afetiva de todo o filme. Isto é verdade na imagem-afecção: é ao mesmo tempo um tipo de imagem e uma componente de todas as imagens”. Explica ainda que o grande plano não seria uma parte do todo, também não é um objeto de um conjunto em que ele está inserido, mas que ele adquire o caráter

de entidade ao ser abstraído de suas coordenadas espaço-temporais, ou seja, é algo que passa a ser “Poder ou Qualidade”. Aqui Deleuze define ícone.

O afeto é a entidade, isto é, o Poder ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de qualquer coisa que o exprime, embora se distinga completamente dela. Aquilo que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostizado), ou até uma proposição, como veremos adiante. Chama-se “Ícone” ao conjunto do exprimido e sua expressão, do afeto e do rosto. Há, portanto, ícones de traço e ícones de contorno, ou antes, todos os ícones têm estes dois polos: é o signo de composição bipolar da imagem-afecção. (DELEUZE, 2009, p. 151).

Neste caso, a classificação elaborada por Deleuze poderia adentrar o pensamento peirceano, se ele considerasse na sua classificação o ícone e suas diversas modalidades. Ele tratou de várias modalidades de ícone, mas atribuiu às mesmas denominações distintas das dadas por Peirce.

A imagem-ação, a segunda modalidade, refere-se a qualidades e poderes atualizados em estados de coisas e pode ser vista como imagem-pulsão, grande forma e pequena forma. Com essa classificação, o filósofo busca esclarecer os modos de aparecer característico da imagem-ação, bem como denominações distintas às da classificação peirceana. No entanto, tais denominações também

encontram correspondentes na classificação de ícone em Peirce. Aqui, o conceito de diagrama carecia de mais aprofundamento por Deleuze, o que buscamos fazer no próximo item.

Por fim, a imagem-relação. Segundo Deleuze (2013, p. 47), “esta se vê enquadrada pelas relações que a referem ao todo que ela exprime, de modo que uma lógica das relações parece encerrar as transformações da imagem-movimento determinando as mudanças correspondentes do todo”.

Deleuze atribuiu denominações para os signos, distintas dos nomes que constam na taxonomia dos signos de Peirce (as 10 classes, no caso). Ele menciona que a classificação de Peirce não o satisfaz sob alguns aspectos, o que o levou a propor novos signos e denominações. Consideramos que isso se deu porque Deleuze permaneceu no contexto das três tricotomias e das 10 classes de signos, não adentrando as subdivisões do ícone, por exemplo. Assim, ele lança um novo olhar para a ação dos signos para implementar sua classificação, contudo, não cria signos distintos dos possíveis e previstos por Peirce. O movimento do pensamento com as imagens cinematográficas envolvendo as categorias fenomenológicas (e não pela taxonomia proposta) são coerentes com as de Peirce. Elas fluem com a lógica que subjaz à fenomenologia peirceana. Retomando

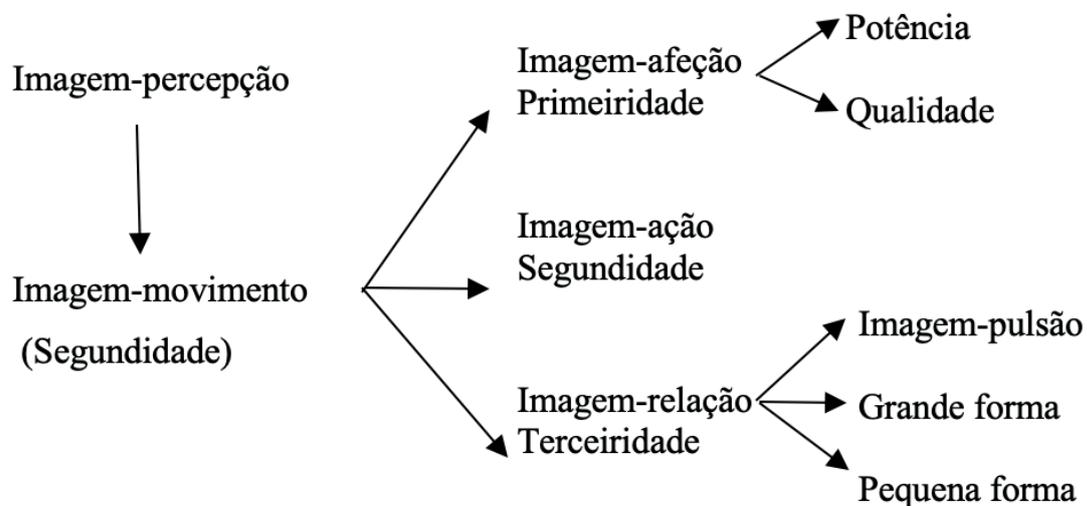
a classificação da imagem-movimento, exibimos as suas divisões e subdivisões no diagrama da Figura 2, tomando as categorias como elemento norteador.

Em *Cinema 1: A imagem-movimento* (2009), Deleuze propõe que a imagem-movimento se divide em imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeção. No entanto, em *Cinema 2: A imagem-tempo*, o filósofo explica que “a percepção não constituirá na imagem-movimento um primeiro tipo de imagem sem se prolongar nos outros tipos” (DELEUZE, 2013, p. 45). Ele esclarece ainda que a percepção “se prolonga por si mesma nas outras imagens” (p. 45). Em Drigo (2016), discordamos

com a classificação da imagem-percepção, pois consideramos pertinente a classificação quando esta, entendida como resultado do processo perceptivo, na perspectiva peirceana, deixa a seara da percepção e passa a compor os quase-signos ou signos, adentrando o pensamento. Deleuze (2013) explica que, nessa ocasião tratava, na verdade, de percepção da percepção. Assim, a percepção da percepção seria uma possível modalidade de imagem-movimento, ou seja, como imagem-afeção, imagem-ação, ou imagem-relação, em algumas de suas divisões.

Consideramos que a imagem-percepção deve ser inserida como uma modalidade de

Figura 2: Diagrama para as modalidades de imagem-movimento



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

imagem-movimento, que na sua relação com o objeto, estaria entre as diversas modalidades de signos icônicos. A imagem-percepção precisa ser alocada no diagrama da Figura 2, o que vamos tratar em artigos futuros.

Consideramos que a classificação de Deleuze precisa ser mais explorada, mas no sentido de explicar o que o levou a propor a terceiridade. Isso porque a proposta dessa nova categoria reflete a dificuldade de tratar a percepção – que é da seara da secundidade, segundo as teorias peirceanas –, na confluência dessas com as deleuzeanas, que dialogam com Bergson. Cientes de que as classificações geram controvérsias, reforçamos aqui o nosso propósito de avaliar em que medida as categorias constroem um tecido fértil para o pensamento deleuzeano no que se refere à classificação de imagens cinematográficas.

Retomando as categorias, sobre a terceiridade, Deleuze (2013, p. 48) esclarece que:

O signo e a imagem invertiam, portanto, sua relação, pois o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas especiais, mais se punha a apresentar a outra imagem da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo. Era a segunda dimensão da semiótica pura, não linguística. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria

transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela. Não podíamos mais considerar a terceiridade de Peirce como o limite do sistema de imagens e dos signos, pois o opsigno (ou sonsigno) relançava tudo, de dentro.

Nesse momento, a interpretação de Deleuze para a terceira categoria fenomenológica de Peirce não é satisfatória, uma vez que o pensamento peirceano não permitiria o crescimento do signo. Justamente por acoplar a secundidade e a primeiridade é que o signo – o terceiro – se desenvolve. Se há uma imagem-tempo ou uma imagem que tende a prevalecer na terceiridade, ela não prevaleceria aí, de “signo em signo”, como explica Deleuze, caso não acoplasse a secundidade e a primeiridade. Deleuze menciona que foi preciso “corroer” a imagem-ação para que novos signos viessem à tona. Entendemos que essa expressão traduz a ideia de deslindar as fronteiras entre a secundidade e a primeiridade. Ao tratar da imagem-tempo, Deleuze não menciona as ideias peirceanas, o que, em certa medida, é compreensível, considerando-se os assuntos da semiótica ou lógica que acopla às suas ideias, no contexto das obras aqui contempladas.

A seguir, sugerimos procedimentos de análise de imagens cinematográficas e, por fim, para análise fílmica, a partir da classificação proposta por Deleuze. O foco agora está na imagem-ação.

Imagem-ação: grande-forma

A imagem-ação está na seara da segundidade, conforme explica Deleuze, pois ela é a relação entre dois e envolve as variações possíveis desta relação. Nas palavras de Deleuze (2009, p. 179):

E, como vimos, de acordo com a classificação das imagens de Peirce, é o reino da “segundidade”, lá onde tudo é por si mesmo dois. No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo.

Para Deleuze (2009), o realismo que consagrou o triunfo do cinema americano é o cinema das imagens-ação. Nele, o personagem sofre a ação do meio, ou permanece sob a ação das forças desse meio, mas reage, o que caracteriza a ação propriamente dita, modificando o meio, ou sua relação com o mesmo, ou ainda, modificando a sua relação com outros personagens. Tais imagens predominam em documentários e em filmes psicossocial e *western*.

A imagem-ação subdivide-se em três modalidades: imagem-pulsão, grande forma e pequena forma. A imagem-pulsão está enraizada no mundo originário que emerge

de meios determinados, como os meios histórico e geográfico, que constroem vínculos com o mundo originário ao mostrar paixões, sentimentos, emoções e comportamentos reais que as pessoas neles vivenciam. Esse mundo aparece com objetos e comportamentos são desarticulados “quando se carrega, engrossa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real” (DELEUZE, 2009, p. 191).

A grande forma pode ser apresentada pela fórmula: $S - A - S'$, onde S representa uma situação inicial; A, a ação e S', a situação final ou transformada. Conforme Deleuze (2009, p. 189), essa modalidade é “estrutural porque os lugares e os momentos são bem definidos em suas oposições e suas complementaridades.”

A imagem-ação foi classificada como sinsigno, pois, segundo Deleuze (2009, p. 215), “conformando-nos parcialmente a Peirce: o sinsigno é um conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas ou num espaço-tempo determinados”. Mas esta classificação abrange apenas a tricotomia relativa ao fundamento do signo. Podemos continuar com a classificação, considerando também a relação do signo com o objeto dinâmico que, no caso, adentra a dos hipóicones.

Peirce (CP 2. 277; 2.278 e 2.279)¹ esclarece que o hipoicone apresenta o objeto por similaridade. Se ela for na aparência, denomina-se imagem. Se for interna, ou seja, se apresenta as relações, principalmente diádicas das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes, denomina-se diagrama. Assim sendo, a semelhança não é perceptível, como na imagem, há apenas analogia entre as relações das partes de cada um, do signo e do objeto. A terceira modalidade é a metáfora, que representa similaridade de significados.

A fórmula S – A – S' é um diagrama, um signo icônico que apresenta seu objeto por similaridade, não se restringindo à aparência do objeto. Trata-se de uma apresentação que mostra as partes internas do objeto em movimento, em relação. No contexto das imagens cinematográficas, ou na análise de um filme, em busca de explicações, se um intérprete observar esta fórmula verá que, a princípio, ela pode lhe parecer lacônica, suscetível de maior desenvolvimento, pois os elos apenas sugerem relações.

A modalidade grande forma é regida pela fórmula S-A-S', que exhibe um percurso de uma situação S para a ação A que, por sua vez, modifica esta situação, fazendo emergir uma

nova situação S'. A imagem-ação: a pequena forma é regida pela fórmula – A-S-A' –, na qual a ação revela a situação, ou seja, “um pedaço ou aspecto da situação, o qual desencadeia uma nova ação. A ação avança às cegas e a situação revela-se na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação a situação surgirá pouco a pouco, variará, tornar-se-á clara por fim ou manterá o seu mistério” (DELEUZE, 2009, p. 239).

No entanto, para a imagem-ação – a grande forma – no filme como um todo, há aspectos nas partes que contribuem para que o pensamento do espectador/intérprete caminhe de S para S', potencializando A e firmando a fórmula S-A-S'. Considerando as classificações de Peirce, diríamos que isto corresponde a explicar como um diagrama vai se sustentando por meio de elementos que compõem, no caso, as imagens cinematográficas. Esses elementos, na classificação de Deleuze, correspondem ao que é propriamente ativo na imagem-ação. A grande forma–S- A–S', “não deve apenas ser composta, mas engendrada: é preciso, por um lado, que a situação impregne profunda e continuamente o personagem, e, por outro, que o personagem impregnado exploda em ação, em intervalos descontínuos.” (DELEUZE, 2009, p. 179).

1 CP indica *Collected Papers*, o primeiro dígito antes do ponto indica o volume e os demais dígitos, inseridos depois do ponto que indicam o item.

Para tanto, faz-se necessária a presença de signos que Deleuze denomina genéticos, no sentido mesmo de embrionários, com potencial para gerar efeitos sensório-motores. A imagem-ação, que inspira um cinema de comportamento – é uma ação que passa de uma situação a outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação – logo, para que este se estruture é preciso que um elo sensório-motor forte seja construído. O vestígio, conforme esclarece Deleuze (2009, p. 197), “é o vínculo interno, embora visível, entre situação impregnante e ação explosiva”.

Vejamos como o diagrama S – A – S’ se consolida no filme por meio de vestígios.

A grande-forma em *Beleza Americana*

Vamos mostrar como uma das modalidades de imagem-ação se atualiza em *Beleza Americana*, o que sinaliza para a possibilidade da taxonomia deleuzeana ser um bom guia para as análises fílmicas irem além da textual, narratológica ou psicanalítica.

Vejamos como se atualiza o diagrama S – A – S’. A situação S – do protagonista, que anuncia a sua morte no início do filme – corresponde às relações que o personagem estabelece no seu trabalho, na sua família e com sua vizinhança, aspectos que caracterizam o estilo de vida norte-americano. Vale destacar a fala do

protagonista no início do filme, que descreve a cena dada pela câmera, que do alto mira o local. “Meu nome é Lester Burham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. Esta é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto. É claro que ainda não sei disso. De certa forma já estou morto.”

O tempo real da passagem da situação S para S’ é de “menos de um ano”, como explica o protagonista. Há no filme, inúmeras cenas que podem ilustrar como o meio age sobre o personagem e o leva à ação, fazendo com que as relações com ele próprio e com outros personagens se transformem. Entre elas, o assassinato de Lester pelo coronel Fitt.

As cenas que levam o intérprete da situação S para a situação transformada S’, na qual o personagem resgata outras dimensões para a sua vida, como a busca do autoconhecimento e a realização das próprias vontades, são marcadas pela cor vermelha, encarnada tanto em objetos como na rosa vermelha, a *american beauty*, que empresta o seu nome ao filme. Ela é o símbolo para a situação S, que atualiza aspectos do modo de vida norte-americano. É esse movimento que vamos captar nas cenas e assim avaliar sua consistência para firmar o diagrama S- A- S’.

Vamos tentar explicitar os significados engendrados pelo percurso da cor vermelha

encarnada nos objetos em diversas cenas. Na cena (Figura 3) – *2min20s* – Carolyn pode

ser vista em estado de contemplação, ou em primeiridade.

Figura 3: A rosa vermelha



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Sobre esta categoria fenomenológica, que traduz um dos modos de como as coisas aparecem, Deleuze (2009, p. 152) explica:

Peirce não esconde que a primeiridade é difícil de definir, por ser mais sentida do que concebida: ela concerne o novo na experiência, o fresco, o fugaz e, porém, eterno. [...] são qualidades ou poderes considerados por si mesmos, sem referência a nenhuma outra coisa, independentemente de toda a questão sobre sua atualização. É aquilo que é tal como é por si mesmo e em si mesmo.

O que instaura tal estado são as qualidades atadas à vermelhidão. A qualidade de sentimento é monádica, ou seja, não depende de outra coisa do mundo, em nenhum aspecto.

A vermelhidão, por exemplo, existe sem que alguém possa imaginá-la ou percebê-la em uma realização, ou seja, ela existe independente de um confronto ou de uma ideia que a mente humana possa construir envolvendo-a. É pura possibilidade. A rosa, nesse caso, em relação ao seu fundamento é um sinsigno, no entanto, pelos efeitos que provoca no intérprete, no caso a personagem Carolyn, faz-se um ícone atual. A rosa aparece plena em sua materialidade, como vermelhidão.

A face sem movimento que emerge iluminada na tela e com o olhar completamente capturado – pela beleza da *american beauty* – confirmam tal estado. Uma pausa nas ações e um

momento de contemplação para o espectador também. Reafirmam tais efeitos, o fato de que o personagem foi captado em primeiro plano que, segundo Aumont e Marie (2013), é um enquadramento mais fechado que o plano americano, o que garante maior proximidade entre o personagem e o espectador, contribuindo para que a segundidade dê espaço à primeiridade, a ação dê espaço à afeção, ou seja, trata-se de um momento em que a semiose pode dar vazão aos sentimentos de qualidades atados à cor vermelha.

Vale lembrar que, em meio a essa multiplicidade de sentimentos de qualidade, no caso da qualidade do vermelho, podem vir também os vinculados aos aspectos simbólicos da rosa vermelha e, em especial, dessa rosa vermelha muito comum nos Estados Unidos. A rosa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), é um símbolo do amor, do dom do amor, que conjuga uma beleza constituída com a forma, a cor, o perfume e também o espinho. No caso, a *american beauty* não é perfumada e não tem espinhos, atributos que tiram dela o poder de embriagar e de se defender. Ela se revela extremamente frágil. Como explicam Chevalier e Gheerbrant (2008), o espinho é a defesa natural da planta e sempre evoca a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior. A sutileza inapreensível e real do perfume, “o assemelha simbolicamente a uma presença espiritual e à natureza da alma” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2008, p. 709). Teria ela então uma beleza aparente, que não toca outros sentidos senão a visão. Nesse caso, a cena pode sugerir ao espectador que a aparência desperta todos os sentidos da personagem. Afinal, é ela – a *american beauty* – que instaura o estado de contemplação (Figura 3).

Mas se recorrermos a outros simbolismos da rosa, além do que a torna símbolo da vida superficial, podemos pressentir que algo trágico está por vir (o que é reforçado pela fala inicial do personagem). Simbolicamente, o vermelho – atualizado, na rosa – é a cor do sangue que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), quando escondido traduz a vida, mas espalhado traduz a morte. Também na iconografia cristã, “a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 788). A rosa vermelha, com todos os seus simbolismos, ata a situação S a S’, da vida em que a aparência dá o tom para a vida em busca do autoconhecimento e prazeres. Isto porque a experiência com tais simbolismos – elementos de terceiridade compartilhados culturalmente – estão impregnados de aspectos de segundidade e primeiridade. Com isso há associações – o modo de vida americano à *american beauty* – e os sentimentos de qualidade vinculados ao vermelho e à rosa são reavivados.

Figura 4: O vermelho encarnado na casa



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Figura 5: O vermelho compoendo ambientes: a sala de jantar



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

As qualidades de sentimento reavivadas com a próxima cena (3min54s) que selecionamos (Figura 4), o vermelho se atualiza na porta de entrada da casa e é posta na trilha do protagonista e também com a cena (7min20s) em que, no centro da mesa de jantar (Figura 5), as rosas vermelhas aparecem iluminadas. Para elas se dirigem todas as luzes, como se necessitassem de força e insistissem em permanecer vivas.

A tragédia anunciada persiste nessas cenas por meio de índices, ou seja, a cor vermelha sinaliza para a tragédia anunciada no início do filme. Elas demandam também um olhar observacional do espectador para captar o sinal, uma vez que os planos abertos, gerais e com ângulo normal requerem este tipo de olhar.

O plano aberto em *contra-plongée* na cena (Figura 6) contribui para que a vermelhidão em meio à leveza das pétalas dê o tom à cena, aguçando os sentidos do espectador (19min44s). O protagonista emerge na tela em devaneio, em êxtase (Figura 7), num close em *plongée*, que permite ao espectador se aproximar do protagonista, com intimidade, compartilhando emoções.

As sensações que o protagonista vivencia são postas para o espectador pelas pétalas fluando e pela expressão no rosto do personagem (19min27s). É outro momento em que a primeiridade, os sentimentos de qualidades – vinculados à cor vermelha – são reavivados na semiose, em que a secundidade então se ameniza e o espectador pode vivenciar sensações similares às do protagonista.

Figura 6: Vermelhidão



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Nestas cenas, a vermelhidão anuncia mudanças, sugere que a situação S' está se delimitando. Cada parte constrói um elo com

outras partes e com o todo, de modo que S e S' vão se se fixando. Em S' momentos prazerosos são vivenciados pelo protagonista.

Figura 7: Em devaneio...



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Figura 8: Outro vermelho



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

No cotidiano do protagonista, fora do lar, o vermelho, ainda que com outras nuances, continua presente (57min26s). Aqui é vivo, aberto, diurno e não é mais cor de sangue (Figura 8).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), tal vermelho incita à ação e é imagem de força impulsiva e generosa, de juventude. Lembramos que com a ajuda do jovem Ricky, presente na cena, o personagem retoma hábitos da sua juventude, em busca da consolidação da situação transformada S'. Há, ainda, outros momentos em que a situação S' parece reinar para o protagonista, as rosas vermelhas retornam, discretamente, na sua sala de estar (Figura 9). Elas, aqui (1h14min58s), mostram que a força do modo de vida americano ainda insiste, quer pela

presença da *american beauty* quer pela presença da esposa e de suas ações.

A cena da Figura 8, um plano americano normal e de perfil, favorece a construção do olhar observacional do espectador, aquele que busca pistas, que pode tomar a cor vermelha como índice ainda da tragédia anunciada, atualizada na propaganda de uma marca. O mesmo acontece com a cena da Figura 9, um plano de conjunto, normal e frontal, no qual a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente, permitindo que o olhar do espectador caminhe em busca dos objetos ou das pessoas que o compõem, onde a cor vermelha se atualiza.

No encontro do protagonista com Angela (Figura 10), as rosas vermelhas, abundantes, retornam à cena (1h44min17s).

Figura 9: O vermelho compondo ambientes: a sala de estar



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

O vaso com as rosas vermelhas, nas cenas das Figura 10 e 11, está em um plano mais próximo à câmera, enquanto os personagens estão mais ao fundo, em segundo plano. As rosas vermelhas são pistas – vestígios – facilmente identificáveis.

Figura 10: As rosas vermelhas como protagonistas da cena

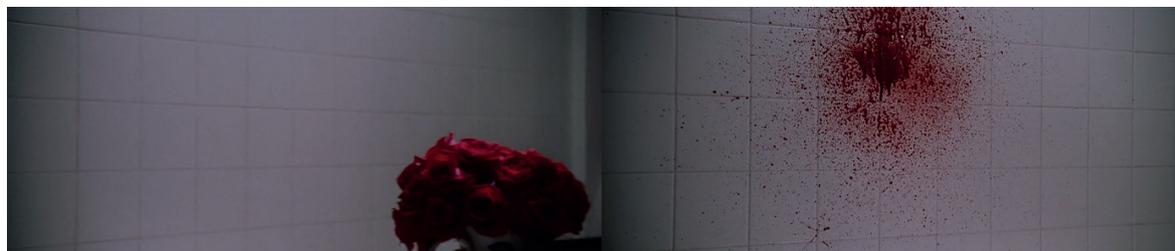


Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Figura 11: O vermelho selando o reencontro



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Figura 12: A metamorfose em gotas de sangue


Fonte: *Beleza Americana* (1999).

O efeito da iluminação que parece vir de fora, própria daquela que vem depois da chuva, suscita nova simbologia, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), a chuva, por descer do céu para a terra, representa a fertilidade do espírito, as influências espirituais. Para o espectador são oferecidos momentos em que ele pode se envolver em conjeturas sob o efeito das qualidades vinculadas à força regeneradora da chuva e à vermelhidão.

Pode-se dizer que o efeito simbólico da chuva se atualiza, pois, no filme, segue o momento em que o protagonista redimensiona seus valores – o retrato da família e a *american beauty* – são postas lado a lado (Figura 11), num plano fechado em detalhe, que reforça a intimidade, levando o espectador a adentrar o pensamento do protagonista, sem deixar de manter a pista, ou resgatar aspectos qualitativos vinculados à vermelhidão, que toma as cenas seguintes. A situação S e S' aproxima-se para o espectador, num momento de (re)encontro para o protagonista. Tal como as

flores potencialmente anunciavam, a transformação em gotas de sangue se efetiva (1h51min43s e 1h51min48s). Tal metamorfose ocorre em duas cenas, com recortes postos na Figura 12.

No percurso de S para S', o acaso interrompeu a continuidade de S, ou nos mostra que S' só se consolida com a morte do protagonista? O clímax do filme é também a situação S' consolidada. Nas cenas que seguem (1h52min08s e 1h52min14s, respectivamente), a vermelhidão emerge em diferentes formas e texturas (Figuras 13 e 14).

Nestes instantes, as qualidades de sentimento atadas à vermelhidão devem preponderar, ou seja, a primeiridade dá o tom. Com os sentidos em ação, a mente do espectador torna-se porosa, receptiva, aberta ao desfecho. As formas vermelhas também são pistas, vestígios. Com planos detalhe, a câmara aproxima o espectador das manchas vermelhas, ou da vermelhidão em formas diversas.

Figura 13: O vermelho em formas - 1

Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Figura 14: O vermelho em formas - 2

Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Em seguida (1h52min34s), o rosto inerte do protagonista e os olhos que ricocheteiam o olhar do espectador (Figura 15), sobre um

espelho vermelho, toma conta da tela, o que pode deixá-lo então estarecido, pura segundidade, puro choque, que o paralisa também.

Figura 15: O vermelho em espelho


 Fonte: *Beleza Americana* (1999).

No cinema, “não há grande plano de rosto, o rosto é em si mesmo grande plano, o grande plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto” (DELEUZE, 2009, p. 138). O rosto ou algo rostificado – que não precisa necessariamente ser um rosto humano – é como uma “placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos” (DELEUZE, 2009, p. 138). Algo adquire o caráter de rosto quando apresenta dois polos: uma superfície refletora e micromovimentos intensivos. No caso em questão (Figura 15), embora haja em seguida um instante de entorpecimento por parte do espectador, pode preponderar momentos propícios a conjeturas

– justamente porque o olhar – toma o lugar da superfície refletora para o espectador.

No entanto, instantes antes do rosto inerte do protagonista emergir em meio à vermelhidão diante do espectador, ele é posto diante de Ricky (1h52min32s), que exhibe ao espectador um estado de, talvez êxtase, diante da morte (Figura 16). Plano fechado em *close-up*, normal e com a câmara formando um ângulo de aproximadamente 45°, o que aproxima o personagem do espectador, convidando-o a vivenciar as emoções do personagem.

A morte enquanto algo admirável é posta em cena. Assim, Ricky embriaga-se com a beleza que há na morte. O personagem, no transcorrer do filme, mostra a sua crença de que a beleza impregna tudo no mundo. Trata-se

de um personagem que vence as amarras da segundidade e se permite experiências de primeiridade. Ele foi capaz de desaprender

e olhar para as coisas do mundo como se ele as visse pela primeira vez, com encantamento, com espontaneidade.

Figura 16: A morte enquanto algo admirável



Fonte: *Beleza Americana* (1999).

Retomando o diagrama, vale enfatizar que embora comunique de modo breve, ele requer um olhar demorado, que pode suscitar o interesse pela inteligibilidade. No caso do filme, isso implica a possibilidade de despertar o interesse pela reflexão sobre o contexto sintetizado em S-A-S'. São as qualidades de sentimento – no caso, mostradas pelos sentimentos de qualidade da vermelhidão – que contribuem para que os elos entre S, A e S' firmem-se. Trata-se da possibilidade de que o filme como um sinsigno icônico – aqui como hipóicone na relação com o objeto (o filme) – contribua para a atualização da consciência

sintética, seara da semiose. Em geral, o efeito do filme, como um diagrama, auxilia reflexões posteriores. Ele permanece na mente do intérprete dando apoio às suas reflexões envolvendo o filme.

A força da qualidade de sentimentos para a conexão de ideias, para o desencadear da semiose, na mente humana, é tratada em *A Lei da Mente*, um artigo publicado em 1892, por Charles Sanders Peirce. Em Drigo (2012) esclarecemos que, conforme Peirce, uma ideia é composta por três elementos: a sua qualidade intrínseca de sentimento; a energia com

que afeta outras ideias e a tendência de trazer outras consigo.

Há nos fenômenos – que podem ser o signo em ação, um pensamento, uma ideia – certa qualidade de sentimento, ou seja, “mera qualidade, ou talidade, não é em si mesma uma ocorrência, como o é ver um objeto vermelho; ela é um mero pode ser” (CP 1.304), “tais como a cor da magenta, o odor de uma rosa, o som do silvo de um trem, o sabor do quinino, a qualidade da emoção ao se contemplar uma bela demonstração matemática, a qualidade de sentimento do amor etc.” (CP 1. 304). Dizer que uma qualidade de sentimento está presente significa dizer que há uma quantidade não enumerável de outras qualidades, diferindo desta por infinitesimais, que tendem a se atualizar. “Devido à ausência de limites, sente-se diretamente a possibilidade vaga de algo mais do que aquilo que se encontra imediatamente presente”, o que impregna a ideia de energia, de poder de afetar outras. Assim, na lei da mente e na própria ideia, há correlatos das três categorias.

A qualidade de sentimento estabelece, portanto, um campo contínuo que permite que uma ideia caminhe, se conecte à outra. E quanto ao terceiro elemento – a tendência de uma ideia trazer outras – Peirce explica que a ideia tem uma força que é tanto menor quanto mais passada em relação ao presente

e que cresce ao infinito, à medida que se aproxima do presente. Esclarece ainda que quando um sentimento emerge na consciência, ele vem como uma modificação de algo mais geral já presente na mente, assim, são ideias gerais que governam a conexão e estas são sentimentos vivos difundidos.

No filme, constatamos que os sentimentos de qualidade da vermelhidão podem se atualizar, para o espectador, com certa regularidade no transcorrer do filme, o que faz com que as imagens – das partes do filme – estabeleçam conexões com o todo, o filme como um todo, que pode ser sintetizado pelo diagrama S-A-S'. Aqui, constata-se como a imagem-movimento se constitui via vermelhidão.

Considerações finais

Contribuir para a compreensão do pensamento com imagens é o nosso maior propósito neste artigo que, como mencionamos, é resultado de uma pesquisa que envolveu teorias deleuzeanas e peirceanas. Encontrei na taxonomia proposta por Deleuze e nas obras mencionadas, um bom motivo para continuar estudando as teorias de Charles Sanders Peirce e também para questionar seus alcances e limites para a compreensão da semiose na mente humana. Neste trabalho, percebemos a força do diagrama para a semiose e como podem ser construídos os elos entre os seus elementos, para que ele se

firme na mente, não enquanto modelo, mas como modulação.

O que se torna mais evidente, a cada vez que retomamos Deleuze, particularmente em *Cinema 1: A imagem-movimento* e *Cinema 2: A imagem-tempo*, é a força das categorias fenomenológicas, ou mais ainda, da lógica que a elas subjaz, para sustentar a taxonomia das imagens cinematográficas reverberando que a classificação dos signos de Peirce não é uma simples taxonomia, mas engendra o modo como pensamos. Cada possível classificação está dada principalmente para esclarecer como pode ocorrer a ação desse signo na mente humana, um percurso que Deleuze realizou trazendo contribuições para os estudos do cinema, que permitem compreender a relação entre linguagem cinematográfica e pensamento, bem como constrói uma taxonomia que permite a proposta de novos métodos de análise fílmica.

Referências

ALVES, Giovanni. **Análise do filme beleza americana**. São Paulo: Práxis, 2010.

ARAÚJO, José Antônio. Beleza americana: o mito do sonho americano. **Revista Cogito**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 65-69, 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792006000100010>. Acesso em: 15 out. 2019.

ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de. Um filme de resistência? O multiculturalismo em

Beleza Americana. **Fenix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 9, n. 3, p. 1-7, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos30.php>>. Acesso em: 14 out. 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. São Paulo: Texto e Grafia, 2013.

BELEZA AMERICANA. Direção de Sam Mendes. Produtora: Bruce Cohen & Dan Jinks, Estados Unidos. 1999. 1 DVD, Cor, 121min. Título original: *American Beauty*. Legenda em inglês.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DEACY, Christopher. Integration and Rebirth through Confrontation: Fight Club and American Beauty as Contemporary Religious Parables. **Journal of Contemporary Religion**, v. 17, n. 1, p. 61-73, 2002. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/248981964_Integration_and_Rebirth_through_Confrontation_Fight_Club_and_American_Beauty_as_Contemporary_Religious_Parables>. <https://doi.org/10.1080/13537900120098165>. Acesso em: 8 jan. 2020.

DEBATIN, Luciana; SOUZA, Osmar de. A (des)construção da ideologia no filme beleza americana. **Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 8, n. 1, p. 02-27, jan./abr. 2014. Disponível em: <<https://proxy.furb.br/ojs/index.php/>

linguagens/article/view/4135>. Acesso em: 14 out. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana. C. P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.

DRIGO, Maria Ogécia. "A Lei da Mente" de Charles Sanders Peirce e a relação com novos espaços, novas modalidades visuais e espaços de vivência. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. 2012. Disponível em: <www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2012/06/DRIGO-Maria-Ogécia.-A-Lei-da-Mente-de-Charles-Sanders-Peirce.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

DRIGO, Maria Ogécia. Imagem cinematográfica e pensamento: a imagem-percepção na confluência de teorias de Deleuze e Peirce, *E-Compós*, v. 19, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1264>. <https://doi.org/10.30962/ec.1264>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

GONZÁLEZ, Xavier Jiménez. **American Beauty** (American Beauty). alência: Nan Llibres, 2018.

LUZ, Guilherme Gonçalves; SILVA, Alexandre Rocha. A imagem-pulsão: Deleuze entre Peirce e Freud. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais...** Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2486-1.pdf> Acesso em: 15 out. 2019.

LUZ, Guilherme Gonçalves. **A imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro**.

2015.171 f. Dissertação (Mestrado acadêmico em Comunicação e Informação)–Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. A imagem-tempo nos filmes de arte. **Parágrafo**. v. 1. n. 2, p. 09-22, nov. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/122/242>>. Acesso em: 14 out. 2019.

MCKITTRICK, Casey. I Laughed and Cringed at the Same Time: Shaping Pedophilic Discourse around American Beauty and Happiness. **The Velvet Light Trap**, n. 47, p. 3+. 2001. Disponível em: <<https://go.gale.com/ps/anonymou?id=GALE%7CA133947277&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01491830&p=AONE&sw=w>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

PARENTE, André. **Cinema: Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Antologia filosófica**. In: ROSA, António Machuco (Org.). Portugal/Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.

_____. **Collected Papers**. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weis. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. (v. 1; Citado como CP 1).

_____. **Collected Papers**. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weis. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. (v. 2; Citado como CP 2).

_____. **Collected Papers**. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weis. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. (v. 5; Citado como CP 5).

SILVA, Alexandre da R.; ARAÚJO, André C. da S. Semioses do movimento e do tempo no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34. 2011, Recife. **Anais...** Recife: INTERCOM, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2019.

SILVA, Paloma Ferreira Coelho. **“Olhe bem de perto”**: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos. 2012. 210 f. Dissertação (Mestrado)–Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belo Horizonte, 2012.

SMITH, David L. Beautiful Necessities: American Beauty and the Idea of Freedom. **Journal of Religion & Film**, v. 6, n. 2. 2016. Disponível em: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol6/iss2/1>>. Acesso em: 17 maio 2019.

SOARES, Aquiles J. H.; NETO, José P. da Silva; FALCÃO, Carolina C. O poder simbólico no filme *Beleza Americana*, uma análise semiótica. In: MOSTRA DE PESQUISA EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2018. Caruaru, PE. **Anais...** Disponível em <<https://www.even3.com.br/anais/mpct2018/>>. Acesso em 14 out. 2019.

TEIXEIRA, Raphael M. *Beleza Americana: desconstrução ou reafirmação do American Way of Life?* **RUA – Revista Universitária de Audiovisual**, 2012. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/beleza-americana-desconstrucao-ou-reafirmacao-do-american-way-of-life/>>. Acesso em: 16 out. 2019.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: O artigo é resultado da pesquisa intitulada “Deleuze e Peirce: imagem-movimento e imagem-tempo nas relações entre pensamento e imagem”, desenvolvida no período 2015-2017.

Fontes de financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – 2018/23376-0.

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: Não se aplica.

Apresentação anterior: Uma primeira versão deste artigo foi apresentada ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, de 11 a 14 de junho de 2019.

Agradecimentos/Contribuições adicionais [a critério dos autores]: Não se aplica.

Cinematographic images and imagination: image-action/the larg form via American Beauty film

Abstract:

The taxonomy of cinematographic images proposed by Deleuze in *Cinema 1: A imagem-movimento* and *Cinema 2: A imagem-tempo* and these images' relation to imagination, as though thought images, is the paper's theme. In order to suggest that the filmic analysis can focus on cinematographic images, we aim to explicit the peircean theories that contributed to the comprehension of the divisions of movement-image and of action-image, while emphasizing on the great form. To do so, we analyse clippings from the movie *American Beauty*, based on concepts from Peirce's semiotics and Deleuzian taxonomy for cinematographic images. Amidst the results, we highlight that the actualizations of the color red drives the film to a predominance of the action-image, the great form, which contributes to the understanding of thought as diagrammatic.

Keywords:

Deleuze/Peirce. Cinematographic image. Image-action: the larg form. Diagram.

Imágenes cinematográficas e imaginación: imagen-acción/gran forma en la película Belleza Americana

Resumen:

La taxonomía de imágenes cinematográficas que propuso Deleuze en *Cinema 1: A imagem-movimento* y *Cinema 2: A imagem-tempo* y la relación de esas imágenes con la imaginación, como pensamiento con imágenes, es el tema de este artículo. Con el propósito de sugerir que el análisis filmico pueda tener como foco las imágenes, se busca explicar las teorías peirceanas que han contribuido para la comprensión de las divisiones de la imagen-movimiento y de la imagen-acción, con destaque a la gran forma – diagrama. Para eso, analizamos recortes de la película *Beleza Americana*, basados en conceptos de la semiótica de Peirce y en la taxonomía de imágenes cinematográficas desarrolladas por Deleuze. Entre los resultados, se destaca que las actualizaciones de color rojo hacen que la película predomine como una modalidad de imagen-acción, la gran forma, que contribuye a la comprensión del pensamiento como diagramático.

Palabras clave:

Deleuze/Peirce. Imagen cinematográfica. Imagen-acción: gran forma. Diagrama.

Maria Ogécia Drigo

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso).

Universidade de Sorocaba, Sorocaba, São Paulo, Brasil.

E-mail: maria.drigo@prof.uniso.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5123-0610>