

O crysTao_time_worKs:

PSICODELIA CLÍNICA E IMAGÉTICA CINEMATOGRÁFICA EM DELEUZE

Alessandro Gonçalves Campolina¹
Thiago Batista da Silva²

Resumo: Historicamente marginalizados pela medicina e pela psicologia, os estados não ordinários de consciência (ENOC) vêm sendo revalorizados no chamado “renascimento psicodélico”, que os considera modos legítimos de experiência e de produção de sentido. Nesse contexto, a imagética psicodélica é compreendida como um acontecimento sensível, expressão singular da subjetividade em transformação, que exige formas abertas de escuta e expressão. O conceito de cristal de tempo, associado à ideia de uma ontologia da vibração, propõe uma realidade não estática, mas rítmica e processual, em que o ser se dá como fluxo e oscilação. Tal como os cristais de tempo desafiam a estabilidade newtoniana, os psicodélicos rompem com a rigidez da conectividade cerebral, abrindo espaço para reconfigurações do self e da experiência temporal. O cinema, por sua vez, surge como tecnologia privilegiada para pensar as relações entre movimento e tempo. A imagem cinematográfica, especialmente a imagem-cristal de Deleuze, não representa o real, mas o faz vibrar em sua multiplicidade temporal. Há, portanto, uma convergência entre cinema e psicodelia: ambos operam como máquinas de tempo, desorganizando a percepção ordinária e expondo o sujeito a uma experiência intensiva e desterritorializante. Assim, a imagem psicodélica apresenta-se como expressão ontológica da diferença para uma escuta filosófica atenta à sua potência transmutadora. Este artigo propõe uma reflexão interdisciplinar sobre as dimensões da imagem mental na psicodelia clínica, articulando neurociência, filosofia contemporânea e cinema.

Palavras-chave: psicodelia; cristais de tempo; neurosciência; cinema; Deleuze

¹ Universidade de São Paulo (USP). Doutor e Pós-doutor pela USP. Participou de diversos treinamentos em Medicina Mente-Corpo no Brasil e no exterior; possui certificação internacional em Terapia Psicodélica pelo California Institute of Integral Studies (CIIS, EUA) e pela Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS, EUA). Atualmente é médico, pesquisador e professor no Instituto do Câncer do Estado de São Paulo (ICESP) / Faculdade de Medicina da USP; coordenador pedagógico do Instituto Aion e coordenador de pesquisa do LIS (Lar Integração do Ser). São Paulo, São Paulo, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0176903783847881>. <https://orcid.org/0000-0002-0233-0797>. alessandro.campolina@hc.fm.usp.br

² Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UESB. É poeta, letrista, cineasta, mestrando e pesquisador nas áreas de filosofia e cinema. Cineasta atuante desde 2009, colaborou na série Sertão de Dentro (2016) e no longa Sertânia (2018). Co-dirigiu, com Fabiana Leite, o filme-ensaio Dois Sertões (2023), premiado no Panorama Internacional Coisa de Cinema. Foi curador do Festival Internacional do Filme Insurgente, CINECIPÓ – BH, e teve trabalhos exibidos em eventos como o Cannes Court Métrage, Festival do Rio e Mostra Internacional de São Paulo. Desde 2015, de maneira esporádica, oferece cursos, aulas e palestras sobre cinema e filosofia. [https://lattes.cnpq.br/3704051530094946](http://lattes.cnpq.br/3704051530094946) <https://orcid.org/0009-0004-2462-1503> caioresende23@gmail.com

**The crysTao_time_worKs:
CLINICAL PSYCHEDELIA AND CINEMATIC IMAGERY IN DELEUZE**

Abstract: Historically marginalized by medicine and psychology, non-ordinary states of consciousness (NOSC) have been revalued in the so-called "psychedelic renaissance," which regards them as legitimate modes of experience and sense-making. In this context, psychedelic imagery is understood as a sensitive event, a singular expression of a transforming subjectivity, which calls for open forms of listening and expression. The concept of time crystal, associated with the idea of an ontology of vibration, proposes a reality that is not static but rhythmic and processual, in which being manifests as flow and oscillation. Just as time crystals challenge Newtonian stability, psychedelics break the rigidity of brain connectivity, opening space for reconfigurations of the self and temporal experience. Cinema, in turn, emerges as a privileged technology for exploring the relationship between movement and time. The cinematic image — particularly Deleuze's crystal-image — does not represent reality, but instead sets it vibrating within its temporal multiplicity. There is, therefore, a convergence between cinema and psychedelia: both operate as time machines, disrupting ordinary perception and exposing the subject to an intensive and deterritorializing experience. In this way, the psychedelic image presents itself as an ontological expression of difference, inviting a philosophical listening attuned to its transmutative power. This article proposes an interdisciplinary reflection on the dimensions of mental imagery in clinical psychedelia, drawing together neuroscience, contemporary philosophy, and cinema.

Keywords: psychedelia; time crystals; neuroscience; cinema; Deleuze

**El crysTao_time_worKs:
PSICODELIA CLÍNICA E IMÁGENES CINEMATOGRÁFICAS EN DELEUZE**

Resumen: Históricamente marginados por la medicina y la psicología, los estados no ordinarios de conciencia (NOCS) han sido revalorizados en el llamado “renacimiento psicodélico”, que los considera modos legítimos de experiencia y producción de significado. En este contexto, la imaginería psicodélica se entiende como un acontecimiento sensible, una expresión singular de subjetividad en transformación, que exige formas abiertas de escucha y expresión. El concepto de cristal del tiempo, asociado a la idea de una ontología de la vibración, propone una realidad no estática, sino rítmica y procesual, en la que el ser se produce como flujo y oscilación. Así como los cristales de tiempo desafían la estabilidad newtoniana, los psicodélicos alteran la rigidez de la conectividad cerebral, abriendo espacio para reconfiguraciones del yo y de la experiencia temporal. El cine, a su vez, surge como una tecnología privilegiada para pensar las relaciones entre movimiento y tiempo. La imagen cinematográfica, especialmente la imagen cristalina de Deleuze, no representa la realidad, sino que la hace vibrar en su multiplicidad temporal. Hay, por tanto, una convergencia entre cine y psicodelia: ambos funcionan como máquinas del tiempo, desorganizando la percepción ordinaria y exponiendo al sujeto a una experiencia intensiva y desterritorializante. Así, la imagen psicodélica se presenta como expresión ontológica de la diferencia para una escucha filosófica atenta a su poder transmutador. Este artículo propone una reflexión interdisciplinaria sobre las dimensiones de la imaginería mental en la psicodelia clínica, articulando la neurociencia, la filosofía contemporánea y el cine.

Palabras clave: psicodelia; cristales de tiempo; neurociencia; cine; Deleuze

Introdução

Ao longo dos tempos, os estados não ordinários de consciência (ENOC) têm ocupado um lugar ambíguo entre o êxtase e o desvio, entre a revelação e a anomalia. Presentes desde a antiguidade em práticas religiosas, rituais xamânicos e experiências visionárias, esses estados vêm sendo reinterpretados, na modernidade, sob a ótica biomédica, frequentemente associados a disfunções neurológicas ou transtornos mentais (Winkelman, 2021). A linguagem científica tradicional, ao empregar termos como “psicose induzida”, “delírio tóxico” ou “alucinógeno”, revela não apenas uma postura diagnóstica, mas também uma matriz epistemológica que tende a marginalizar formas de consciência que escapam à normatividade cognitiva e perceptiva.

Entretanto, o recente “renascimento psicodélico” vem reconfigurando esse panorama (Nutt; Carhart-Harris, 2021). Impulsionado por avanços na neurociência, pela revalorização de saberes tradicionais e por uma crescente demanda por abordagens terapêuticas inovadoras, a retomada da psicodelia clínica propõe um novo regime de visibilidade para os ENOC (Hartogsohn, 2022). Mais do que meras alterações químicas do cérebro, tais estados vêm sendo compreendidos como modos legítimos de experiência e de produção de sentido. Nesse contexto, os psicodélicos emergem não apenas como objetos de pesquisa, mas como ferramentas filosóficas e clínicas para repensar os limites da subjetividade, da saúde mental e do próprio conceito de consciência.

Diante do crescente uso clínico de substâncias psicodélicas, torna-se urgente o desenvolvimento de conceituações da imagem mental induzida por experiências psicodélicas que ultrapassem os modelos interpretativos tradicionais. A partir de diversos registros encontrados na literatura científica, a riqueza imagética das experiências psicodélicas não parece estar reduzida a símbolos fixos ou narrativas universais. Ao contrário, o transbordamento impetrado por tais experiências parece exigir uma abordagem mais aberta, capaz de acolher a singularidade de cada manifestação visual, sensorial e afetiva. As imagens que emergem nesses ENOC não se apresentam habitualmente como meros reflexos do inconsciente pessoal ou coletivo, mas como modos próprios de pensamento sensível, expressão da subjetividade em transformação (Shanon, 2002).

Nesse sentido, é preciso compreender a imagem psicodélica como um acontecimento — um processo vivo que envolve não apenas o que é visto, mas como se vê e o que isso produz no campo da experiência. Ao contrário da redução de imagens a significados prévios, é possível propor uma escuta filosófica que as trate como potências de sentido em fluxo, reveladoras de dimensões estéticas, existenciais e ontológicas da consciência. Uma visão mais geral da imagem, desvinculada de sistemas interpretativos fechados, talvez permita que a emergência psicodélica seja pensada, também, como prática de atenção e cuidado com as possibilidades de uma experiência mais alargada de vida.

Este artigo pretende contribuir para o desenvolvimento de um pensamento sobre a imagética psicodélica a partir da noção contemporânea de cristal de tempo, de conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e das conquistas cinematográficas que permitem compreensões do espaço e do tempo, a partir de regimes inauditos da imagem.

Cristais de Tempo e Ontologia da Vibração: Por uma Metafísica do Movimento no Grau Zero

A modernidade ainda vem pensando o ser como estabilidade. Aquilo que é, permanece; aquilo que muda, degenera. Essa intuição, profundamente enraizada nas tradições metafísicas clássicas, encontra seu ponto culminante na concepção newtoniana de um universo ordenado por leis invariantes, onde o tempo é homogêneo, linear e absoluto (Deleuze, xxx). No entanto, à medida que a física contemporânea mergulha nas profundezas do comportamento quântico e das estruturas fora de equilíbrio, essa ontologia estática começa a ruir (Koiré, xxx). Os chamados cristais de tempo —

estruturas que apresentam padrões de repetição não apenas no espaço, mas também no tempo — anunciam uma nova era de pensamento ontológico, onde a oscilação, a periodicidade e a instabilidade passam a ocupar o centro da cena (Wilczek, 2012).

O conceito de cristal de tempo, inicialmente proposto por Frank Wilczek, rompe com a ideia de que o estado fundamental da matéria deve ser inerte e simétrico (Wilczek, 2012). Contrariamente à expectativa clássica, certos sistemas quânticos, mesmo em seu grau zero de energia, continuam a oscilar. Esta oscilação não é o produto de uma energia externa, mas uma propriedade ontológica do próprio sistema. Aqui, o tempo não é apenas o fluxo onde os eventos se sucedem, mas torna-se parte da própria estrutura do ser: o tempo é cristalizável, e o ser é pulsação. Essa proposição filosófica ecoa a cosmologia proposta por Alfred North Whitehead, para quem a realidade não é feita de substâncias fixas, mas de ocasiões de experiência que se interpenetram e formam padrões recorrentes — não idênticos, mas ritmicamente variáveis, como oscilações em fase ou fora de fase (Whitehead, 1979).

Nesse contexto, a ideia de equilíbrio dá lugar à de metaestabilidade: um estado dinâmico em que o movimento constante não é um ruído ou uma anomalia, mas a condição fundamental da estabilidade viva (Simondon, 2020). O corpo vivo, por exemplo, não é estático; ele se mantém vivo justamente por sua capacidade de responder aos *zeitgebers* — doadores de tempo, como a luz, o calor, o alimento — os quais modulam ritmos internos através de acoplamentos oscilatórios (Sharma; Chandrashekaran, 2005). Cada célula carrega em si genes do tempo (*clock genes*), operando como pequenos cristais temporais que se sincronizam, descompensam, readaptam. A vida, neste sentido, é uma complexa rede de cristalizações temporais sensíveis ao fora, onde o organismo não existe apesar do mundo, mas “junto com ele”, em ressonância.

O conceito de Frank Wilczek permite conceber a experiência intensa como aquela capaz de se libertar dos automatismos do passado — uma ocasião que não apenas repete, mas recria. Na linguagem da física de cristais de tempo, poderíamos dizer com Alfred North Whitehead: a quebra da simetria temporal não é disfunção, mas apetência por diferença, por invenção (Whitehead, 1979). O grau zero, onde a física esperava repouso, revela-se como vibração persistente. Um anel de íons resfriado ao seu estado de mínima energia que, ao invés de cessar seu movimento, entra em um padrão repetitivo e sutil de oscilação — movimento sem energia, vida sem força externa (Wilczek, 2012). Aqui, o que se rompe não é a estabilidade, mas a ideia de que repouso é ausência. O repouso absoluto é, paradoxalmente, um novo tipo de movimento.

Essa concepção nos conduz a uma ontologia da vibração: não o ser como aquilo que é, mas como aquilo que acontece ritmicamente, aquilo que se estrutura a partir de preensões repetitivas e desviantes (Whitehead, 1979). O universo, então, não é uma estrutura mecânica, mas uma partitura em constante variação de intensidade, forma e periodicidade (Uexküll, xxx). Os cristais de tempo são apenas uma manifestação física, entre muitas possíveis, dessa metafísica do tempo dobrado. Sua existência nos obriga a pensar a realidade como um contínuo em movimento, onde cada instante vibra com o eco de múltiplas temporalidades simultâneas — presença e ausência, memória e emergência, padrão e ruptura.

Assim, o que está em jogo não é apenas uma curiosidade experimental da física, mas uma mudança profunda no modo de conceber o real. Se até mesmo os sistemas em seu estado mais fundamental se recusam a repousar, então talvez o universo seja menos uma arquitetura estática e mais uma música cósmica de oscilações em fase. Os cristais de tempo — com sua beleza inquieta — nos convidam a abandonar o conforto das simetrias e adentrar um mundo onde o ser vibra, repete, diferencia-se, e onde o tempo não é só medida: é consistência do ser.

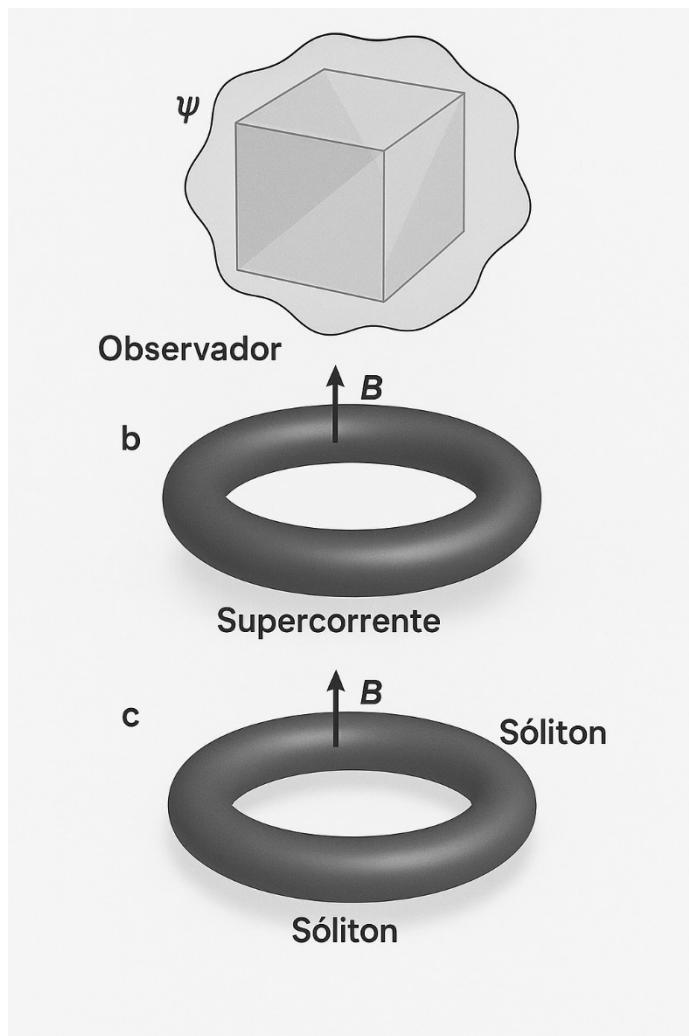


Figura 1 – A física dos cristais de tempo (Wilczek, 2012)
Fonte: Elaboração própria com auxílio de inteligência artificial

Entre Redes e Ritmos: Psicodélicos, Entropia Cerebral e a Emergência de Cristais de Tempo

A crescente investigação científica sobre os estados alterados de consciência induzidos com psicodélicos revela profundas transformações na arquitetura funcional do cérebro. Um dos achados mais consistentes é a redução da conectividade funcional (FC) dentro da *Default Mode Network* (DMN) — rede associada a processos autorreferenciais, à construção narrativa do self e à ruminação (Gattuso et al., 2023). Simultaneamente, observa-se um aumento na conectividade entre regiões cerebrais antes funcionalmente dissociadas, configurando um estado de hiperconectividade global, correlato neurobiológico frequentemente associado ao aumento da entropia cerebral (Carhart-Harris; Friston, 2019).

Esta reorganização temporária da conectividade sugere que o cérebro, no encontro com psicodélicos, passa a operar em modos dinâmicos menos previsíveis e mais maleáveis, permitindo o surgimento de padrões transitórios de integração funcional que escapam à rigidez habitual do pensamento (Carhart-Harris; Friston, 2019). Neste cenário, o cérebro parece assumir uma configuração metaestável, oscilando entre estados cognitivos previamente incongruentes ou isolados, de maneira análoga à emergência de estruturas ordenadas e periódicas em domínios não-convencionais da física — como nos cristais de tempo (Wilczek, 2012).

É preciso reforçar que os cristais de tempo representam estruturas que se repetem não no espaço, como os cristais convencionais, mas no tempo (Wilczek, 2012). Em certo sentido, são ordens temporais que desafiam a intuição, pois mantêm padrões rítmicos estáveis mesmo quando o sistema como um todo parece em desequilíbrio. Assim como os cristais de tempo desafiam as expectativas sobre simetria e estabilidade temporal, o cérebro, na presença de psicodélicos, rompe com padrões temporais convencionais de ativação neural, abrindo espaço para experiências de dissolução do ego, onde as fronteiras do self são distendidas e integradas a uma percepção mais ampla e fluida do ser e do mundo (Carhart-Harris; Friston, 2019).

A suspensão do funcionamento habitual da DMN pode, então, ser pensada como uma suspensão da temporalidade psicológica do eu — aquela que estrutura o passado, presente e futuro numa narrativa contínua e egocentrada. Neste vazio narrativo, emerge um novo ritmo — uma sincronia alternativa de estados mentais — que se alinha com a ideia de um cérebro que dança não ao compasso do tempo cronológico, mas sim de uma temporalidade interna mais profunda, mais livre e mais entrópica (Carhart-Harris; Friston, 2019).

Nessa perspectiva, os efeitos terapêuticos dos psicodélicos podem ser vistos como momentos de ruptura da cristalização patológica da subjetividade, substituída, ainda que temporariamente, por uma configuração neural onde o tempo se dobra, as redes se reconfiguram e o self se dissolve — tudo isso em direção a uma plasticidade ampliada do ser, uma abertura à reformulação de crenças, afetos e significados existenciais. Tal como os cristais de tempo desafiam as leis convencionais da física, a mente com psicodélicos pode desafiar suas próprias leis cognitivas e afetivas, abrindo espaço para o inédito, o místico e o transformador.

No Coração do Cristal: Viagem com a Cetamina e os Cristais de Tempo

Foi no outono de 1972 que Stanislav Grof — psiquiatra tcheco e um dos mais perspicazes exploradores das paisagens interiores da consciência — encontrou-se diante da substância mais estranha e fascinante de toda a sua longa jornada psicodélica: a cetamina (Grof, xxx). Em um campo já repleto de maravilhas perceptuais, dissoluções do eu e transcendências arquetípicas, segundo o autor, esta substância destacou-se como algo radicalmente outro. Não uma mera alteração da psique, mas uma dobra no tecido da realidade, uma fenda onde o tempo, a matéria e a consciência deixavam de ser entidades distintas.

Introduzida por Salvador Roquet, psiquiatra mexicano de métodos heterodoxos e visões proféticas, a cetamina revelou-se não como uma ferramenta de catarse emocional, mas como um veículo de transmutação vibrátil (Roquet, xxx). Diferente do LSD ou da psilocibina, para Grof, este psicodélico não abria o passado biográfico nem os arquétipos míticos, mas projetava o explorador psíquico em regiões onde o tempo se cristaliza, onde o pensamento perde suas formas conhecidas e a consciência se dissolve em geometrias translúcidas. Grof descreveu essas experiências como jornadas em um “Disneylândia Cósmica” — não um espaço de metáforas psicológicas, mas um domínio ontológico, onde cada átomo pulsa com informação e presença, e onde o real se apresenta como um campo de vibração condensada em estrutura (Grof, xxx).

No ápice de uma dessas incursões, Grof relata que sua experiência orgânica foi purificada até sua essência mineral. Todas as referências ao corpo, à vida, à narrativa, foram removidas como escamas queimadas pela luz. O que emergiu foi uma visão de ordem sublime: o psiconauta costumava viu-se dentro de um diamante vivo, uma vasta e líquida arquitetura de lattices cristalinos, cintilando em cores impossíveis, vibrando em silêncio (Grof, xxx). Segundo os relatos do autor, não se tratava de um símbolo, mas do próprio ser do mundo revelado em sua forma mais condensada: uma matriz de pura informação, condensada como luz em carbono, o elemento fundamental da vida, transfigurado em perfeição sob pressões infinitas (Grof, xxx).

Esses domínios de simetria dinâmica e repetição temporal não se parecem, a princípio, com nada do que a linguagem possa conter, remetendo à dimensão inefável, característica das experiências psicodélicas. São preensões mais próximas da ideia contemporânea dos cristais de tempo: estruturas que não apenas se repetem no espaço, como também no tempo, sem energia adicional, movendo-se perpetuamente no grau zero (Wilczek, 2012). Grof em suas experiências com cetamina parece ter adentrado um desses cristais, não como um observador externo — mas se tornando a própria expressão deste modo de repetição. Um modo em que a consciência deixa de ser espectadora para tornar-se vibração sincronizada com o cosmos, uma dobra de tempo em si mesma.

O que a cetamina parece ter revelado não foi simplesmente um conteúdo interior, mas uma nova forma de ser, uma modalidade da experiência onde a mente participa da textura do tempo, onde a percepção se torna topologia e a subjetividade é uma série de pulsações moduladas. Um pensamento cristalino, cortado por forças invisíveis, erguido em silêncio no espaço vazio. Talvez, como sugerem os cristais de tempo na física moderna, o verdadeiro repouso não seja a imobilidade, mas o movimento que persiste mesmo na ausência de energia, o ritmo que pulsa onde deveria se fazer o silêncio.

A experiência psicodélica, pensada à luz da física contemporânea e da hipótese dos cristais de tempo, revela-se como participação em uma ontologia de não-equilíbrio. O que os cristais de tempo nos ensinam é que mesmo no grau zero — estado de mínima energia — pode haver movimento, vibração, ritmo. Não mais um tempo linear, homogêneo, mas um tempo em circuito, em oscilação. Aqui, a imagem não é mais espelho do mundo ou estrutura psíquica, mas dobra sensível de um campo vibrátil. Tal como as estruturas quânticas que desafiam a simetria do espaço e do tempo, a imagem psicodélica é uma dobra que se repete sem se repetir, um padrão temporal que carrega em si o traço do fora, o impacto do mundo inorgânico sobre o vivo. A cosmologia proposta por Alfred North Whitehead já intuía essa vitalidade: uma estrutura química complexa, delicadamente equilibrada, aberta à compensação do meio, onde cada ocasião de experiência é atravessada por fluxos externos e internos, por forças que ora estabilizam, ora perturbam (Whitehead, 1979). A imagem, nesse contexto, é o traço visível dessa perturbação. Uma vibração sensível onde se inscrevem os ritmos do corpo, do tempo e do mundo — simultaneamente.

A clínica psicodélica, ao lidar com esse universo de imagens vivas, móveis e não representacionais, exige uma linguagem filosófica renovada: não mais a que interpreta símbolos a partir de arquétipos fixos, mas a que escuta padrões emergentes, instabilidades produtivas e formas que se tornam no tempo. Trata-se, portanto, de pensar a imagem como cristal de tempo — um entrelaçamento de ordem e desordem, de repetição e variação, de memória e criação. Uma imagem que não significa: vibra. E que, ao vibrar, transforma.

A Ontologia da Vidênciа: Deleuze e a Imagem-Cristal no Cinema

Apesar de fundado sobre a técnica e a maquinaria, o cinema é talvez uma das expressões mais radicais do pensamento em movimento. Mesmo operando por meio de fotogramas — cortes imóveis, séries de vinte e quatro imagens por segundo — ele não se limita à sequência. O que o cinema nos oferece não é o fotograma isolado, mas uma imagem em que o movimento já está implicado, já está imanente. Não se trata de adicionar movimento a imagens fixas, mas de reconhecer que o movimento é aquilo que as atravessa como dado imediato — como afirma Deleuze, é a imagem-movimento que nasce diretamente da montagem (Deleuze, 1990).

A imagem cinematográfica, nesse sentido, não é apenas uma representação do mundo, mas uma modalidade de pensamento em ato. Deleuze, pensando com o filósofo Henri Bergson, vê o cinema como uma ontologia em movimento — uma ontologia onde o ser se dá como fluxo de imagens, como multiplicidade em transformação (Deleuze, 1990). O cinema é pensamento que se faz visível.

No pensamento deleuziano sobre o cinema, a imagem-movimento se ramifica basicamente em três grandes variedades que se entrelaçam e se distinguem a partir de um centro que é corpo — corpo não como sujeito psicológico, mas como ponto de articulação entre forças, como nó de percepções, afetos e ações. São elas: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação.

A imagem-percepção corresponde à inscrição sensível do mundo em um ponto de vista. Mas esse ponto de vista é já pragmático: percebe-se aquilo que importa para a ação. É uma percepção funcional, cortada pela utilidade. Ela reflete o mundo exterior segundo o regime de interesses motores que orientam o corpo. Perceber, aqui, é já escolher, é já agir. Trata-se de uma percepção extensiva, orientada pela espacialidade do mundo e pela disposição dos corpos em relação.

O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence a imagem-média enquanto dado imediato. Objetar-se-á que o mesmo acontece no caso da percepção natural. Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito. Enquanto no cinema ela é corrigida ao mesmo tempo que a imagem aparece, para um espectador fora de condições (a esse respeito, como veremos, a fenomenologia tem razão em supor uma diferença de natureza entre a percepção natural e a percepção cinematográfica). Em suma, o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato. Ora, o que é novamente curioso, é que Bergson tinha descoberto perfeitamente a existência dos cortes móveis ou das imagens-movimento. Isto se deu antes de A Evolução Criadora e antes do nascimento oficial do cinema, em *Matière et Mémoire*, em 1896. A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituiu a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*. (Deleuze, 2005, p.10, 11)

A imagem-afecção, ao contrário, é de outra ordem: ela implica uma contração intensiva do sensível, uma reviravolta da percepção em direção a um dentro que não é psicológico, mas ontológico. É uma sensação que não remete mais à ação, mas à qualidade pura — uma vibração, uma intensidade que se expressa por si, sem finalidade. Para Deleuze, essa imagem encontra sua expressão máxima no close-up, no rosto em primeiro plano. Mas esse rosto não é mais o suporte da comunicação, e sim uma superfície onde se inscrevem forças, onde a carne se torna pura sensação. O rosto se desterritorializa — não é mais humano, mas máscara, bloco de afetos, pura potência.

A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeriu que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagem e um componente de todas as imagens. Mas não é só isto. Em que sentido é o primeiro plano inteiramente idêntico a imagem-afecção? E por que seria o rosto idêntico ao primeiro plano, já que este parece operar apenas uma ampliação do rosto e também de muitas outras coisas? E como poderíamos destacar, do rosto ampliado, polos capazes de nos guiar na análise da imagem-afecção? Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois polos. Por um lado, ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado, ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida. A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em

pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois polos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi "encarada", ou melhor, "rostificada", e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto. Como o primeiro plano do relógio. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção. (Deleuze, 2005, p.114, 115)

A diferença entre imagem-percepção e imagem-afecção, portanto, é ontológica: enquanto a primeira traduz o mundo segundo um regime de reconhecimento e ação, a segunda desvela o mundo como campo de intensidades, como pura expressão. A imagem-afecção captura o movimento imanente do ser, não como deslocamento, mas como intensidade.

Já a imagem-ação pertence a um regime em que o sensível se traduz em comportamento. É a passagem do afeto à ação, da intensidade à práxis. A imagem-ação se organiza a partir da relação entre personagem e meio — uma relação de tensão, de esforço e resistência (Deleuze, 1990). Aqui, o cinema se estrutura em função de narrativas sensório-motoras, onde o sujeito age sobre o mundo para transformá-lo. O movimento se resolve em esquema: situação-ação-situação modificada.

É esse modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano, a ponto de ter servido de passaporte para os autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição [...] O meio e suas forças se encurvam, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela é apanhada. A personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou o seu nexo com o meio, com a situação, com outras personagens. Ela deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. [...] A imagem-ação, ou representação orgânica tem dois polos, ou melhor, dois signos. [...] Chamamos o primeiro *synsigno* conformando-nos parcialmente a Peirce: o *synsigno* é um conjunto de qualidades potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas ou num espaço tempo determinados. O segundo polo, gostaríamos de chamá-lo binômio, para designar qualquer duelo, isto é, o que é propriamente ativo na imagem-ação. Num western, o momento do duelo, quando a rua se esvazia, quando o herói sai e caminha com um porte muito particular, esforçando-se para adivinhar onde o outro está e o que vai fazer, é um binômio por excelência. Por exemplo, Vento e Areia, de Sjöström (seu primeiro filme americano). O vento sopra sem parar sobre a planície. O espaço do vento como afeto é quase um mundo originário naturalista, ou até um espaço qualquer expressionista. Mas também é todo um estado de coisas que atualiza essa potência, combina-a com a da pradaria num espaço determinado — o Arizona: um meio realista. Uma jovem vinda do Sul chega nessa região, a qual não está habituada, e se vê implicada numa série de duelos, duelo físico com o meio, duelo psicológico com a família hostil que a acolhe, duelo sentimental com o rude caubói por ela apaixonado, duelo corpo-a-corpo com o vendedor de gado que quer violentá-la. Ao matar o comerciante ela tenta desesperadamente enterrá-lo na areia, mas o vento sempre descobre o cadáver. É o momento em que o meio lhe lança o desafio mais forte, e aquele em que ela chega ao fundo do duelo. Começa então a reconciliação: com o caubói, que a comprehende e ajuda; com o vento, cuja potência ela comprehende, ao mesmo tempo que sente emergir dentro de si um novo modo de ser. (Deleuze, 2005, p.162, 164, 165)

É nesse regime que floresce o cinema clássico, especialmente o americano, onde a montagem opera segundo leis precisas de alternância, paralelismo e causalidade. Tudo é orientado para a ação, para a resolução, para o restabelecimento do equilíbrio. Mas essa organização não é eterna. Em determinado momento, a crise se instala: o neorrealismo no cinema italiano, com seus personagens impotentes diante do mundo, marca a falência desse regime (Deleuze, 1990). A percepção se dissocia da ação, o tempo se torna opaco, a imagem deixa de ser funcional.

É neste ponto que Deleuze introduz a imagem-cristal — talvez sua contribuição mais radical à filosofia do cinema. A imagem-cristal nasce da crise da imagem-ação e se inscreve em uma nova

lógica do tempo. Ela não articula mais o presente em função do futuro, mas o funde ao passado em um circuito de indiscernibilidade. Trata-se de uma coexistência paradoxal onde o atual e o virtual se refletem e se confundem, como duas faces de um mesmo cristal (Deleuze, 2005).

A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz "na cabeça" de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. São "imagens mútuas", como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca. A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza. (A imagem-tempo, 2005, p.88, 89)

A imagem-cristal é uma zona em que o tempo se dobra sobre si mesmo, onde o passado não é mais o que foi, mas o que permanece como virtualidade pura. Nela, o cinema deixa de representar e começa a mostrar, a tornar visível o invisível — não como alegoria, mas como presença. Surge então a vidência: não o reconhecimento de algo já conhecido, mas a apreensão direta de uma diferença que não cessa de se diferenciar. É o tempo tornado visível.

Essa imagem não se constrói mais a partir da lógica dos órgãos perceptivos — como nos mundos-próprios de Jacob von Uexküll —, mas por meio de uma desorganização, de uma destruição dos filtros da percepção comum (Uexküll, xxx). O cinema moderno, ao desterritorializar o olhar, nos abre a fluxos que excedem o humano. A imagem-cristal é, assim, uma máquina de vidência que nos lança para além de nós mesmos, onde cada fragmento imagético é um nó temporal, um espelho que reflete tanto o que foi quanto o que poderia ter sido.

Como na imagem do vaso de Yasujiro Ozu, o tempo permanece enquanto os corpos passam. O que o cinema nos dá, enfim, não é o mundo, mas o tempo do mundo — sua pulsação, sua dobra, sua diferença. A imagem-cristal é esse gesto último do pensamento: tornar visível o tempo como devir, fazer do cinema não uma arte da representação, mas uma ontologia do visível.

O vaso de Pai e filha se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, "um pouco de tempo em estado puro": uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que vira dia, ou o inverso, remete a uma natureza-morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando (Esposa de uma noite [Sono yono tsuma, 1930], Coração caprichoso [Dekigokoro, 1933]). A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão em outro tempo, ao infinito. [...] As naturezas-mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: essa duração do vaso é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. [...] A bicicleta, o vaso, as naturezas-mortas são as imagens puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob determinadas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a "reserva visual dos acontecimentos em sua justezza". [...] Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e até mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em prol de situações ópticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em conexão direta com o tempo, com o pensamento. E esse o prolongamento muito especial do opsigno: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros. (Deleuze, 2005, p.27, 28)

Considerações Finais

A imagem-cristal, tal como concebida por Deleuze, não é apenas uma forma estética ou uma invenção narrativa — é, antes de tudo, uma experiência ontológica do tempo em estado puro. Quando a lógica

sensório-motora do cinema clássico entra em colapso, abre-se espaço para um novo regime de visibilidade, no qual o tempo deixa de ser subordinado à ação e emerge como força imanente. Esse tempo, que se dobra sobre si mesmo e dissolve a distinção entre presente e passado, encontra no conceito de cristal sua expressão mais poderosa: o entrelaçamento de superfícies, a multiplicação de facetas, a indiscernibilidade entre o real e o virtual.

Nessa perspectiva, não é por acaso que as experiências psicodélicas — especialmente aquelas induzidas com substâncias como a cetamina — sejam descritas como experiências “cristalinas”. Stanislav Grof relata vivências em que a consciência mergulha em arquiteturas de luz pura, em geometrias líquidas e translúcidas que condensam, em sua tessitura, informações cósmicas e memórias imemoráveis. Esses estados, frequentemente alheios à narrativa linear e à causalidade racional, espelham a própria lógica do cristal: um meio onde o tempo se dobra, onde passado e futuro reverberam no presente, não como sucessão, mas como coexistência intensiva.

Assim como o cinema moderno rompe com o reconhecimento e suspende a ação, a experiência psicodélica desfaz a centralidade do eu, desfaz os filtros utilitários da percepção, e inaugura um regime de sensibilidade desterritorializado. O sujeito, nesse estado, deixa de operar como centro organizador da experiência e se torna superfície receptora de intensidades, de afetos, de paisagens mentais e cósmicas que não podem mais ser reduzidas ao psicológico. O que se vê — ou melhor, o que se vive — é o tempo cristalizado em sua multiplicidade, o fluxo puro da diferença que se atualiza sem cessar.

A afinidade entre o cinema como máquina de vidência e os estados psicodélicos como máquinas de desorganização do sensório-motor aponta para uma coincidência fundamental: ambos são tecnologias do tempo, meios de acesso ao que escapa à percepção ordinária. Ambos operam deslocamentos na forma como habitamos o mundo e como o mundo nos atravessa. O cinema-cristal e a visão psicodélica revelam o invisível, não como fantasia ou ilusão, mas como uma outra ordem do real — uma ordem feita de virtualidades, de intensidades, de devires.

Pensar essa relação é, portanto, assumir o cinema não apenas como arte ou linguagem, mas como uma prática filosófica que compartilha com os estados alterados da consciência a capacidade de suspender o reconhecimento e intensificar a percepção. A imagem-cristal e o cristal de tempo psicodélico não são meras analogias: são modos de existir, formas de acesso ao ser enquanto diferença. Ambas desorganizam o mundo tal como o conhecemos, para nos abrir a um tempo que pulsa na superfície, um tempo que não é cronológico, mas intensivo, refratado, múltiplo — um tempo que, como o próprio cristal, guarda em si o segredo da transmutação.

Referências

- Carhart-Harris RL, Friston KJ. REBUS and the Anarchic Brain: Toward a Unified Model of the Brain Action of Psychedelics. *Pharmacol Rev*, Jul; vol. 71, n. 3, pp. 316-44, 2019.
- Carhart-Harris RL, Leech R, Williams TM, Erritzoe D, Abbasi N, Bargiota T, et al. Implications for psychedelic-assisted psychotherapy: functional magnetic resonance imaging study with psilocybin. *British Journal of Psychiatry*, vol. 200, n. 3, pp. 238–44, 2012.
- Deleuze, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Gaal, 2006.
- Frank Wilczek. Quantum Time Crystals. *Phys. Rev. Lett.*, 109: 160401, 2012.
- Gattuso JJ, Perkins D, Ruffell S, Lawrence AJ, Hoyer D, Jacobson LH, Timmermann C, Castle D, Rossell SL, Downey LA, Pagni BA, Galvão-Coelho NL, Nutt D, Sarris J. Default Mode Network

Modulation by Psychedelics: A Systematic Review. *Int J Neuropsychopharmacol*, vol. 26, n.3, pp.155-88, 2023.

Grof, S. My ketamine journeys, or ketamine and the enchantment of other worlds. In: Wolfson, P; Hartelius, G (Org.). *The Ketamine Papers: Science, Therapy, and Transformation*. Santa Cruz (USA): MAPS, 2016. p.39-39.

Hartogsohn I. Modalities of the psychedelic experience: Microclimates of set and setting in hallucinogen research and culture. *Transcult Psychiatry*, vol. 59, n. 5, pp.579-91, 2022.

Koyré, A. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

Krippner, S. Remembering Salvador Roquet. In: Wolfson, P; Hartelius, G (Org.). *The Ketamine Papers: Science, Therapy, and Transformation*. Santa Cruz (USA): MAPS, 2016. p.57-68.

Nutt D, Carhart-Harris R. The current status of psychedelics in psychiatry. *JAMA Psychiatry*, vol. 78, n. 2, pp. 121–2, 2021.

Shanon, B. *The antipodes of the mind: Charting the phenomenology of the ayahuasca experience*. New York: Oxford University Press, 2002.

Simondon G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. 1^a ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

Vijay Kumar Sharma and M. K. Chandrashekaran. Zeitgebers (time cues) for biological clocks. *Current Science*, vol. 89, n. 7, pp. 1136-46, 2005.

von Uexküll, J. *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

Whitehead, A. N. *Process and Reality* (Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-28). Nova York: Free Press, 1979.

Winkelman, MJ. The Evolved Psychology of Psychedelic Set and Setting: Inferences Regarding the Roles of Shamanism and Entheogenic Ecopsychology. *Front. Pharmacol*, 12:619890, 2021.