XXVII Encontro COMPÓS – Natal, UFRN, 9 a 12 de junho de 2026
GT "Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual"

Jean-Luc Godard contra René Descartes: uma fábula cine-filosófica[1]

Jean-Luc Godard versus René Descartes: a cine-philosophical fable

Mateus Araújo (ECA-USP)

Resumo: A comunicação examina a maneira como Godard convoca Descartes em alguns de seus filmes para fazer dele um inimigo filosófico (*La Chinoise*, 1967), ou para extrair de suas fórmulas filosóficas, como a do *Cogito* (retomada ou deformada), materiais ou ferramentas para o pensamento – *Letter to Jane* (1972), *Forever Mozart* (1996), *Histoire(s) du Cinéma, épisode 4a* (1998), *Dans le noir du temps* (2002), *Vrai Faux Passeport* (2006). Neste percurso, examina também como, ao confrontar ou emular Descartes, Godard acaba confirmando, na própria forma de seu cinema, teses fundamentais da filosofia cartesiana, como aquelas segundo as quais 1) nosso conhecimento do mundo deve passar pela inspeção das representações que produzimos dele e 2) nosso entendimento pode agir e intervir no fluxo de atividades e representações de nossa imaginação e de nossos sentidos para conhecer as coisas. Se víssemos tal confronto de Godard com Descartes como uma fábula, constataríamos talvez que o filósofo riu por último.
Palavras-chave: Jean-Luc Godard; René Descartes; Cinema e filosofia; Ensaio fílmico; Teoria da mente;

Abstract: This paper examines the way Godard invokes Descartes in some of his films to make him a philosophical enemy (La Chinoise, 1967), or to extract from his philosophical formulas, such as the *Cogito* (revisited or distorted), materials or tools for thought – *Letter to Jane* (1972), *Forever Mozart* (1996), *Histoire(s) du Cinéma, épisode 4a* (1998), *Dans le noir du temps* (2002), *Vrai Faux Passeport* (2006). In this journey, he also examines how, by confronting or emulating Descartes, Godard ends up confirming, in the very form of his cinema, fundamental theses of Cartesian philosophy, such as those according to which 1) our knowledge of the world must pass through the inspection of the representations we produce of it and 2) our understanding can act and intervene in the flow of activities and representations of our imagination and our senses in order to know things. If we were to view Godard's confrontation with Descartes as a fable, we might find that the philosopher had the last laugh. Key-words: Jean-Luc Godard; René Descartes; Cinema and Philosophy; Film Essay; Theory of Mind

As múltiplas relações entre o cinema e a filosofia constituem um vasto dossiê, que interceptarei aqui a partir de um ângulo bastante circunscrito, propondo não uma teoria nem uma posição geral, mas apenas um exercício particular de interpelação recíproca entre eles, por assim dizer, tomando o cuidado

[1] Este estudo expande e desenvolve o capítulo "René Descartes: Discourse on the Method", publicado em *Reading with Jean-Luc Godard* (Caboose, 2023, p.116-118), organizado por Tim Barnard e Kevin J. Hayes. Tive a oportunidade de apresentar versões posteriores aprimoradas em 13/02/2024 a colegas da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, no âmbito da Cátedra Roger Odin, e depois a colegas brasileiros em 25/10/2024, no XXVII Encontro SOCINE, realizado em Campo Grande, Brasil. Agradeço a eles pelas observações e sugestões, que me permitiram enriquecer essas notas e chegar a esta versão ainda inédita.

de não reduzir os filmes a meros exemplos para o raciocínio filosófico, nem de reduzir a filosofia a um simples discurso de legitimação externa da análise ou da crítica cinematográfica. Ao contrário, o objetivo é estabelecer uma confrontação entre esses dois universos de conhecimento, sem confundi-los ou assimilá-los, mas apostando na fecundidade e no poder revelador de um diálogo não hierárquico entre eles. Discutirei aqui algumas questões envolvidas na invocação de um filósofo canônico (René Descartes, 1596-1650) por um cineasta igualmente canônico (Godard).

Sem chamar Godard de filósofo (o que ele nunca pretendeu ser), podemos dizer com segurança que a dimensão e o alcance filosóficos de sua obra cinematográfica não precisam mais ser demonstrados. Ao longo de sua carreira como cineasta, Godard mobilizou com frequência intuições, teses e argumentos dos filósofos em seu trabalho, muitas vezes informado de um modo ou de outro por seus debates ou formulações. Um exame das referências filosóficas explícitas ou ocultas em sua filmografia produziria um *Index Nominum* cheio de entradas. À sua maneira, seu cinema também apresentou (ou respondeu) questões propriamente filosóficas ao longo dos anos. Em sua vasta fortuna crítica, aliás, não é raro que seus exegetas retornem a essa questão, abordada de frente em livros recentes como *Jean-Luc Godard philosophe*, de Stefan Kristensen (2014) e *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie* (2019), editado por Louis-Albert Serrut, bem como em dois ensaios de Nicole Brenez incluídos em seu livro recente *Jean-Luc Godard* (2023)[2], todos reatando com discussões já presentes em outros intérpretes importantes, como por exemplo Jacques Aumont (1999) e Alain Bergala (1999)[3]. No volume coletivo *Reading with Jean-Luc Godard* (2023), organizado por Tim Barnard et Kevin J. Hayes, vários verbetes dizem respeito a textos filosóficos com os quais Godard dialoga em seus filmes. Textos de Hannah Arendt, Alain Badiou, Henri Bergson, Leon Brunschvicg, Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Michel de Montaigne, Jean-Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein, aos quais poderíamos acrescentar G.W.F. Hegel, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Merleau-Ponty, e assim por diante. Eu participei com duas entradas, uma delas sobre René Descartes, que se trata agora de desenvolver e aprofundar.

Examinemos aqui a maneira como Godard convoca Descartes em alguns de seus filmes para fazer dele um inimigo filosófico (*La Chinoise*, 1967), ou para extrair de suas fórmulas filosóficas, como a do

---

[2] "Le film 'abymé'. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image", e "Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle". In: BRENEZ, Nicole. *Jean-Luc Godard* (2023, p.27-60 e 61-87).

[3] Em seu livro *Amnésies* (1999), consagrado às *História(s) do Cinema*, Jacques Aumont aponta frequentemente, em quase todos os capítulos (cf. p. 53, 58-9, 65, 79, 89, 94-5, 144-7, 153, 190, 205, 210-2), elementos hegelianos na obra de Godard, em sugestões prolongadas por observações de Youssef Ishaghpour e Jean-Luc Godard em seu livro *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue* (2000, p.12, 23-4, 85 e 87), e sistematizadas por Daniel Fairfax em seu estudo "Godard the Hegelian", In Tom Conley e T. Jefferson Kline (Eds.). A Companion to Jean-Luc Godard (2014, p.403-419). Alain Bergala, por sua vez, sugere que "o texto mais importante para abordar a obra de Godard nas últimas duas décadas é o último escrito de Walter Benjamin, suas Teses sobre a História, redigidas na primavera de 1940. [...] Godard frequenta assiduamente essas Teses sobre a História de Benjamin: basta ver as numerosas frases que ele citou nos últimos dez anos em seus filmes" ("L'Ange de l'Histoire", em *Nul mieux que Godard*, 1999, p.221-2).

Cogito (retomada ou deformada), materiais ou ferramentas para o pensamento – *Letter to Jane* (1972), *Forever Mozart* (1996), *Histoire(s) du Cinéma, épisode 4a* (1998), *Dans le noir du temps* (2002), *Vrai Faux Passeport* (2006). Neste percurso, examinarei também como, ao confrontar ou emular Descartes, Godard acaba confirmando, na própria forma de seu cinema, teses fundamentais da filosofia cartesiana, como aquelas segundo as quais 1) nosso conhecimento do mundo deve passar pela inspeção das representações que produzimos dele e 2) nosso entendimento pode, para conhecer as coisas, agir e intervir no fluxo de atividades e representações de nossa imaginação e de nossos sentidos.

Antes de me concentrar em Descartes, vale assinalar de passagem dois aspectos importantes da relação entre os filmes de Godard e a filosofia. 1) O primeiro é uma mudança progressiva de tom entre uma tendência inicial à derrisão diante da filosofia na década de 1960 e uma outra postura, bem mais sóbria, e mesmo mais grave, que marca as últimas duas ou três décadas de sua obra[4]; 2) O segundo é, no trabalho de pensamento dos filmes de Godard, em seu esforço para apreender e decifrar o mundo cada vez mais opaco com o qual eles se confrontavam, uma ausência de hierarquia entre literatura e filosofia – visível no diálogo entre Brice Parain e Nana (Anna Karina) perto do final de Viver sua vida, em 1962 (misturando Alexandre Dumas, Platão e Leibniz), no monólogo sussurrado por Godard na cena do café de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de 1966 (conjugando Baudelaire, Sartre e Wittgenstein)[5], ou ainda na invocação do Borges de "A flor de Coleridge" (em vez de um filósofo) para encerrar a série *Histoire(s) du Cinéma* em 1998.

Desde os anos 1960, Godard invoca Descartes em diversas ocasiões, tanto em seus textos quanto em seus filmes. No início, as referências ainda parecem um pouco genéricas, pois atacam apenas o clichê ou a imagem do filósofo, o que não impede o cineasta de tomá-lo como inimigo. Aos 5' de *Une femme est une femme* (1961), num diálogo trivial de rua, Jean-Pierre Belmondo pergunta a Angela (Anna

[4] Para medir essa mudança, vale comparar a sequência humorística de *Le gai savoir* (1968), onde vemos em imagens disparatadas (propaganda de cuecas, fotos de aviões militares, desenhos de rostos etc.) trechos de uma frase segundo a qual "Hegel é / o primeiro pensador / que considerou / o tapa / como / argumento filosófico irrefutável", com uma cena em uma biblioteca berlinense em *Allemagne Neuf Zéro* (1991), onde os atores leem trechos do mesmo Hegel extraídos das *Lições sobre a história da filosofia* ("La philosophie commence par la ruine d'un monde réel. Il en est ainsi chez tous les peuples, pour ainsi dire, la philosophie ne fait son apparition que lorsque la vie publique ne satisfait plus et cesse d'intéresser le people […]", trad. Gibelin, Gallimard, 1954, p.176-7) e de *A Razão na História* ("En poursuivant leurs intérêts les hommes font l'histoire et sont en méme temps «les outils et les moyens de quelque chose de plus élevé, de plus vaste, qu'ils ignorent, qu'ils réalisent de façon inconsciente». C'est la «ruse de la Raison» qui utilise la déraison pour se produire dans le monde […]", trad. Kostas Papaioannou, Ed. 10/18, 1965, p.19).

[5] Em seu monólogo de *Deux ou trois choses*, Godard se pergunta sobre a verdade, a natureza do objeto (que permite a comunicação entre os sujeitos e portanto a vida social), as relações sociais entre os indivíduos, o mundo presente com seus avanços e impasses, as relações entre linguagem, consciência e mundo. Nesta sucessão de questões, seu raciocínio volta a recorrer, sem hierarquizá-las, a formulações literárias e filosóficas, invocando entre outros o Baudelaire do poema «Au lecteur» (na fórmula «mon semblable, mon frère», repetida 3 vezes), o Sartre de *L'être et le néant* (cujo léxico ele mobiliza ao falar de culpabilidade, ser e nada) e o Wittgenstein do *Tractatus Logico-philosophicus* (na proposição segundo a qual «les limites de mon langage sont celles de mon monde»)

Karina) “Em quê você está pensando?”. Ela responde “Em nada. Penso que eu existo [Je pense que j’existe]”, numa variante derrisória e trivial do que já fora, na fórmula do *Cogito* cartesiano, o ponto arquimediano de fundação da metafísica. No meio de *La Chinoise*, uma reprodução esquemática em preto e branco do retrato de Descartes por Franz Hals aparece colorida de vermelho e azul para aludir à bandeira francesa [Fig. 1], enquanto ouvimos um elogio a Sartre, mas também uma referência à situação preocupante das Ciências Humanas e ao declínio da esquerda europeia. A mesma reprodução reaparece alguns minutos depois, dessa vez reenquadrada na capa do livro de Sartre (*Descartes*. Genève: Traits, 1946, Coll. Classiques de la Liberté), com o título e o rosto de Descartes também coloridos, em um grande mural de "Inimigos Públicos", no qual se misturam fotos de figuras políticas (Lyndon Johnson, Alexei Kosygin, Leonid Brezhnev, Leon Trotsky, Heinrich Himmler), retratos de pensadores e de artistas (Descartes, Novalis), capas de livros (*Les Mots et les choses* de Michel Foucault, *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, de Luda e Jean Schitzer, 1966), inscrições à mão etc [Fig. 2]. Embora Kant seja qualificado de “Himmler da filosofia ocidental”, Descartes é, de todos, o único "inimigo" flechado por um dos jovens [Fig.3-4], Guillaume (Jean-Pierre Léaud), segundo o qual "assim como a flecha deve visar seu alvo, o marxismo-leninismo deve visar a revolução".

1.

2.

3.

4.

Pouco tempo depois, em uma entrevista para os *Cahiers du Cinéma* (nº 194, outubro de 1967), Godard imagina cursos universitários proferidos por atores e exemplifica as questões em jogo com a Sexta Meditação de Descartes: “Não deve haver limitações, tudo é teatro, tudo é cinema, tudo é ciência e literatura... E se misturássemos um pouco mais as coisas, tudo seria melhor. Por exemplo, na universidade, as aulas poderiam ser proferidas por atores, porque os professores sempre falam como saguins. Então, poderíamos aproveitar a oportunidade para estudar como dizer e ler um texto. E não seria apenas o resultado da sexta "Meditação" de Descartes que seria importante e que se discutiria nos exames, mas o tempo que ela dura, seu movimento, portanto a experiência vivida de Descartes. Não estou dizendo que esse trabalho é o único, mas como há milhares de coisas a mudar, podemos tentar uma ou duas” (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1985, p.325).

Se essas referências ainda permanecem genéricas, as dos filmes posteriores se tornam mais precisas, concentrando-se no *Cogito* cartesiano, explorado em suas versões francesa e latina, e depois discutido em sua relação com a subjetividade.

Aos 34' de *Letter to Jane* (1972), cujo comentário *over* de Godard e Gorin é todo proferido em inglês, os cineastas constroem variações a partir da fórmula francesa do *Cogito* (a do *Discours de la méthode*, IV)[6] para discutir a mudança de postura dos atores americanos do cinema mudo ao falado: "... antes do falado, o cinema mudo tinha uma base técnica materialista. O ator dizia: eu sou (filmado), logo penso (penso ao menos que sou filmado). É porque existo que penso. Com o cinema falado, houve um

[6] O texto francês do DM dizia: “Et ayant remarqué qu’il n'y a rien du tout en cecy : je pense, donc je suis, qui m’assure que je dis la vérité, sinon que je voy très clairement que, pour penser, il faut estre : je jugeay que je pouvois prendre pour reigle générale, que les choses que nous concevons fort clairement & fort distintement, sont toutes vrayes” (Discours de la méthode, parte IV, in AT VI, p.33, l.16-22). Sob a tradicional abreviatura AT, seguida do número do volume, da página e eventualmente da linha, citaremos sempre os textos cartesianos de acordo com a edição de referência das *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery* (última edição, Paris, Vrin, 1996, 11 vols.).

New Deal entre a matéria filmada (o ator) e o pensamento. O ator se pôs a dizer: 'Eu penso (que sou um ator), logo sou (filmado). É porque eu penso que eu sou. Penso, logo existo'" (*Letter to Jane*, 34'; *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1985, p.358). Esta mutação do estatuto dos atores é testada num experimento de montagem em que, alternados com imagem de cadáveres de vietnamitas massacrados, *closes* dos rostos de atores do mudo (Lilian Gish, Bernard Goetzke, Rodolfo Valentino, Falconetti) vão se sucedendo, os cineastas dizendo que cada um mantinha uma expressão própria e individual, ao contrário das estrelas do cinema, do esporte e da política posteriores ao advento do cinema falado, que passaram a dizer sempre a mesma coisa. Tal uniformidade é testada então em novo bloco em que se sucedem *closes* de tais estrelas (entre as quais Raquel Welch, Marlon Brando, Che Guevara, Alexander Soljenitsin, Kirk Douglas, um oficial americano), enquanto os cineastas repetem seis vezes, sempre em inglês, a fórmula "penso, logo existo" ("I think, therefore I am"). Tal fórmula exprimiria então um estilo de interpretação dos atores do cinema falado (idealista?) que, diante de um objeto político como a agressão americana ao Vietnam, permaneceria insuficiente para nos permitir compreender o fenômeno em questão.

A confrontação com o *Cogito* cartesiano voltará de forma insistente na década de 1996-2006, sob um argumento ao mesmo tempo técnico e indireto, declinado nada menos que quatro vezes em momentos muito diversos de quatro filmes também muito diferentes: Forever Mozart, O controle do universo (episódio 4a das Histoire(s) du cinema), Dans le noir du temps e Vrai faux passeport. Esse argumento foi emprestado de uma resenha de duas obras de Maine de Biran (1766-1824), publicada por Jean-Baptiste Marongiu no *Libération* em 23/11/1995[7]. Ao opor a teoria do sujeito de Maine de Biran à de Descartes, Marongiu observava que "a fundação do sujeito, tal como Descartes a formalizou, não convém, de fato, a Maine de Biran. Para ele, no "Penso, logo existo", o eu do eu sou não é mais o mesmo que o eu do eu penso, pois a relação entre existência e pensamento, entre corpo e espírito, ainda precisa ser demonstrada. Ao inverter os termos da proposição cartesiana (para quem o pensamento — e a alma — são como autônomos do corpo), Maine faz do corpo o lugar essencial onde o eu sente existir. No entanto, esse sentimento de existência ainda não é um eu, é um sentimento irrefletido que nasce em mim sem mim." Em todos os seus empréstimos desse raciocínio de Marongiu, Godard exclui a referência a Maine de Biran, que desaparece em benefício de sua única consideração da fórmula do *Cogito* cartesiano, que parece então ser questionada, o próprio *Cogito* aparecendo como um sentimento irrefletido (status que o comentarista não lhe atribuía de forma alguma, ao mencioná-lo a propósito de Maine de Biran).

[7] Identificada por Michael Witt em sua excelente entrevista com Godard intitulada *Notre musique, c'est celle de tout le monde* (2024, p. 94-95, n. 53), quando Godard se enganou ao atribuir a Levinas as frases de Marongiu, de que ele dizia gostar muito (cf. p. 95).

Aos 22’ de *Forever Mozart*, numa pausa de 3 personagens em seu caminho rumo à Bósnia, uma jovem professora de filosofia chamada Camille (Madeleine Assas) instiga seus dois companheiros de viagem a se exercitar intelectualmente (“Ao trabalho: esta noite, filosofia, proponham algo”), mas parece desaprovar com uma careta e um movimento da cabeça a escolha pelo rapaz da fórmula francesa do *Cogito* cartesiano (“Penso, logo existo”), antes de comentar ao modo de objeção um de seus aspectos: “em 'Penso, logo existo', o 'eu' do 'eu existo' não é mais o mesmo que o 'eu' do 'eu penso'. Por que? Porque falta demonstrar que há uma relação entre o corpo e o espírito, entre pensamento e existência. [...] O sentimento que tenho da existência ainda não é um eu. É um sentimento irrefletido. Ele nasce em mim, mas sem mim".

Essas considerações sobre o *Cogito* reaparecem *ipsis literis* no final (26’) do episódio 4a, “O Controle do Universo” das *História(s) do Cinema*[8], com a mesma voz feminina de Madeleine Assas, mas desta vez *over*, e coexistindo com um fluxo muito denso de imagens e sons, que inclui os quatro últimos versos da canção “Da Opressão” de Léo Ferré na sua própria interpretação (“Essas coisas ‘proibidas’ para as quais você se arrasta / E que serão suas / Quando você fechar / Os olhos da opressão”), um testemunho em *over* sobre uma execução em uma guerra, outras imagens de *Forever Mozart*, cenas de bandeiras vermelhas durante a manifestação política de 4/3/1972 em homenagem a Pierre Overney e de caça de cães em um prado por um helicóptero (ambas extraídas de *Le Fond de l’air est rouge*, de Chris Marker), imagens em preto e branco de um homem em chamas e de um idoso parecido com Samuel Fuller.

E essas mesmas considerações voltam a surgir *ipsis literis* aos 3 minutos de *Dans le noir du temps*, em um segmento intitulado “Os últimos minutos do pensamento” (mostrando a dissolução de uma biblioteca), sempre acompanhado do mesmo comentário over feminino, na mesma voz. Terminado o comentário, Godard toma a palavra e profere, ele também, um discurso que culmina, enquanto sacos de livros são jogados num caminhão de lixo, em um fragmento dos *Pensamentos* de Pascal: “Todos os corpos juntos e todas as mentes juntas e todas as suas produções não valem o menor movimento de caridade” (“Tous les corps ensemble et tous les esprits ensemble et toutes leurs productions *ne valent pas le moindre mouvement de charité”)*[9]. E acrescenta uma conclusão com uma paráfrase de Pascal[10]: “Pois isso é da ordem do infinito” (“Car cela est de l’ordre de l’infini”).

---

[8] No qual já líamos, numa cartela no inicinho do episódio 1-B (“Une histoire seule”), a formula "Cogito ergo video", mais uma variante da versão Latina do *Cogito ergo Sum* cartesiano, presente nos *Principia philosophiae*, I, 7: “ego cogito, ergo sum” (AT, VIII-1, p.7, l. 8) / “je pense, donc je suis” (*Les Principes de la Philosophie*, versão francesa, in AT IX-2, p.27).
[9] Ed. Lafuma, 308. In: Pascal, *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil (Coll. Intégrale), 1963, p.540.
[10] Que dizia “*Cela est d’un ordre infiniment plus élevé.” (Id. Ibid).*

A primeira frase do comentário sobre o *Cogito* é retomada ainda uma vez por Godard, como um poema estruturado em 8 versos, aos 38' 34" de *Vrai Faux Passeport* (2006) em uma cartela com letras brancas sobre fundo preto (“dans le / je pense donc je suis / le je / du je suis / n'est plus le même / que / le je / du je pense »), antes de outra em que lemos "Le même / l'autre", e das seguintes com as palavras "Certitude / Aveugle", permitindo assim uma interpretação das últimas como um possível comentário sobre o tipo de certeza obtida com o argumento cartesiano do *Cogito*.

Assim, da primeira alusão ao *Cogito* da personagem Angela, interpretada por Anna Karina, até a resposta pascaliana na voz de Godard ao “Penso, logo existo” pronunciado e comentado por uma voz feminina, e desta até o cartão utilizado num filme em que ele assume o juízo final de Deus (*Vrai Faux Passeport*), Godard interceptou, para colocá-lo em circulação e em questão, o argumento do *Cogito* ao longo de quase toda a sua filmografia. Ao fazê-lo, ele descreve uma curva que vai da consciência da existência (“eu sei que existo”, diz Angela) à sua problematização por personagens ou comentaristas à beira da morte (*Forever Mozart*, *Dans le noir du temps*), do esquecimento ou da maldição (“Que eu seja esquecido/desconhecido/amaldiçoado”, diziam as cartelas de *Le contrôle de l’univers*), ou ainda no exercício do Juízo Final (*Vrai faux passeport*), circunstâncias extremas que transtornam a certeza da existência.

Para além de sua irreverência com a cultura erudita (forte na paródia do *Cogito* em *Une Femme est une Femme*, ainda presente nos retratos desviados de *La Chinoise*, ou em sua referência, aos 15', aos "gênios malignos"[11] da política internacional) e de seu gosto proverbial por trocadilhos, essas passagens dos sete filmes, que recobrem 45 anos de trabalho (de 1961 a 2006), evidenciam um verdadeiro desejo de interpelar as fórmulas do *Cogito* cartesiano. Não se trata, obviamente, de uma preocupação hermenêutica de historiador da filosofia, que Godard nunca pretendeu ser[12]. Trata-se antes de um gesto claro de apropriação de uma figura tradicional do pensamento, que ele procurou explorar em seu próprio terreno de eleição (o pensamento por imagens e som), a partir de suas próprias questões.

Não surpreende, aliás, que Godard tenha, em várias ocasiões, procurado confrontar essa figura do pensamento, pois o itinerário de seu cinema promove explicitamente uma invasão gradual da narrativa pelas operações do pensamento. Desde pelo menos *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) e *Caméra-Oeil* (1967), em vez de simplesmente contar histórias, seus filmes têm se tornado cada vez mais

[11] O “mauvais genie”, variante do mais constante “malin genie”, é como ele um personagem conceitual mobilizado por Descartes na Primeira Meditação (AT IX-1, p.17, l. 37).

[12] As razões pelas quais Godard ataca Descartes em 1967 certamente não são as de um hermeneuta ou exegeta rigoroso do filósofo. Provavelmente, aliás, ele não o ataca por boas razões. As suas devem ser as de um certo senso comum que vê em Descartes um patrono do racionalismo. Veja-se a esse respeito o desleixo hermenêutico perceptível em sua referência imprecisa a um suposto "sistema cartesiano" como garante na Europa do princípio da não contradição (*Introduction to a true History of Cinema and Television*, 2014, p.226).

verdadeiros atos de pensamento, regidos por uma lógica não de narração, mas de argumentação, menos ligada portanto à narrativa do que ao ensaio. E, num movimento no fim das contas não muito diferente daquele da filosofia cartesiana, seus atos fílmicos de pensamento se obstinam a decifrar o mundo, mas a partir de uma inspeção cuidadosa de suas próprias representações. Exemplos claros disso aparecem em *Le Gai Savoir* e *Histoire(s) du cinéma*, que são também, cada um a seu modo, exercícios radicais de reflexão sobre as representações do mundo.

Seus esforços de decifração do mundo tomaram por vezes Descartes como adversário filosófico. Godard também parece, às vezes, querer emular tal adversário, como numa entrevista de 1980, ao comparar com Descartes e Aristóteles seu trabalho (em colaboração com Anne-Marie Miéville) para a série de televisão *France tour detour deux enfants* (1977-8): "Interroguei sistematicamente as crianças, dizendo 'ou isso, ou aquilo'. Parecia Descartes, ou Aristóteles" ("Se vivre, se voir", Entrevista com Godard, por Claire Devarrieux, *Le Monde*, 30/3/1980).

Em todo caso, seja atacando ou emulando o filósofo, o trabalho de pensamento fílmico de Godard acaba confirmando, por suas próprias operações cinematográficas, uma tese fundamental da teoria cartesiana do conhecimento (presente em todo o itinerário de Descartes, dos seus primeiros aos seus últimos textos), tese segundo a qual nossa faculdade intelectual de conhecer (nosso entendimento) pode atuar no seio mesmo de nossas atividades e representações imaginativas e sensíveis. É o que ocorre nos filmes mais argumentativos de Godard, em que o pensamento opera em pleno fluxo de imagens e sons - não apesar deles (que não são um obstáculo ao conhecimento do mundo), mas graças a eles (que são o solo do qual ele pode nascer).

Resumindo drasticamente a teoria de nossas funções mentais elaborada por Descartes, que retomou à sua maneira e reconfigurou a teoria tradicional das faculdades da alma sistematizada no *De Anima* de Aristóteles, podemos caracterizar a imaginação como a capacidade de nossa mente de produzir imagens em nosso cérebro (quer elas provenham de sensações anteriores, quer elas atualizem ideias inatas que carregamos em nós), e o entendimento como nossa capacidade de conhecer efetivamente os objetos por meio das operações de intuição e dedução, ou seja, por meio de uma espécie de visão interior da mente ou por meio de nossa razão discursiva. O ponto que nos interessa mais diretamente aqui é a interconexão entre essas funções. Para Descartes, nosso entendimento é capaz de realizar suas tarefas e operações, sem prejuízo de sua indiscutível soberania cognitiva, no seio mesmo da atividade ou das representações imaginativas. Ao longo de toda a sua obra, desde seus primeiros escritos até os últimos, encontramos inúmeras situações e textos em que essa capacidade aparece, revelando assim a fidelidade de Descartes a uma intuição profunda de sua filosofia. Assim, o entendimento pode interrogar, julgar e interpretar nossas representações oníricas em pleno sonho (cf. *Olympica*, em AT X), ou liberar e governar

o fluxo de imagens no cérebro, o que constituiria uma verdadeira arte da memória (cf. *Cogitationes privatae* e *Cartesius*, em AT X e XI), ou apreender intuitivamente, deduzir e julgar figuras ou quantidades matemáticas no interior de representações imaginativas (cf. *Règles pour la direction de l'esprit*, em AT X), ou afirmar a indubitabilidade de certas operações matemáticas mesmo que elas estejam sendo sonhadas (cf. *Discours de la méthode*, *Méditations métaphysiques*, *Principes de la philosophie*, em AT VI, VII, VIII e IX). Em suma, ele pode realizar suas operações de conhecimento em meio ao fluxo imaginativo, como se estivesse inspecionando intelectualmente as imagens cerebrais produzidas pela imaginação[13].

Ora, *mutatis mutandis*, é precisamente essa imbricação entre a atividade imaginativa e a produção de conhecimento (no sentido estrito) que define os filmes ensaísticos de Godard. Nesses filmes, as operações argumentativas ocorrem no meio (e por meio) do fluxo de imagens e sons, que não são um obstáculo ao conhecimento, mas constituem o próprio terreno do qual ele pode emergir. Na obra de Godard, o pensamento produzido pelos filmes pode se exprimir, ou melhor, se constituir pelas palavras ditas em *over*, pelas letras escritas na tela ou pelos agenciamentos, frequentemente disjuntivos, de imagens e sons. Em todos esses casos, ele sempre sugere uma espécie de apreensão ou inspeção mental de um fluxo de representações sensíveis e imaginativas, oferecendo-nos assim uma versão cinematográfica particular de um modelo ainda cartesiano de nossa consciência e suas funções.

Depois de sugerir de modo conciso a homologia entre o modelo de funcionamento da mente segundo Descartes e o modelo de construção de imagens e sons nos ensaios cinematográficos de Godard, resta examinar neles, de perto, alguns exemplos da interação entre imaginação visual e argumentação intelectual. Este exame exigiria um outro texto. Em todo caso, ao fim deste nosso breve percurso, podemos ver nele uma espécie de fábula epistêmica na qual o cinema se confronta com a filosofia, por meio das figuras de Godard e Descartes. Como vimos, Godard não cessou, ao longo de toda a sua filmografia, de colocar Descartes em embaraço ou em questão. Mas, olhando mais de perto, percebemos talvez que Descartes riu por último.

[13] Para uma discussão mais circunstanciada desta posição cartesiana, ver a minha Tese de Doutorado *O problema da imaginação em Descartes* (2006, especialmente a síntese presente no # 29, p.623).

Referências bibliográficas

ARAUJO, Mateus. “René Descartes: Discourse on the Method”. In: BARNARD, Timothy & HAYES, Kevin J. (Ed.). *Reading with Jean-Luc Godard*. Montreal: caboose, 2023, p. 116-118.

ARAUJO SILVA, Mateus. *O problema da imaginação em Descartes*. Belo Horizonte / Paris: Universidade Federal de Minas Gerais / Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2006 (Tese de Doutorado).

AUMONT, Jacques. *Amnésies*. Paris, POL, 1999.

BARNARD, Timothy & HAYES, Kevin J. *Reading with Jean-Luc Godard*. Montreal: caboose, 2023.

BERGALA, Alain. “L’Ange de l’Histoire”. In: BERGALA, A. *Nul mieux que Godard*. Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

BRENEZ, Nicole. “Le film ‘abymé’. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l’image”, et “Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique)”. In: BRENEZ, Nicole. *Jean-Luc Godard*. Cherbourg-en-Cotentin, de l’incidence éditeur, 2023, p.27-60 et 61-87.

DESCARTES, René. “Cartesius”. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. XI. Paris: Vrin, 1996.

_____. *Cogitationes privatae.* In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. X. Paris: Vrin, 1996, p.213-248.

_____. *Olympica.* In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. X. Paris: Vrin, 1996, p.179-188.

_____. Regulae ad directionem ingenii [Regras para a direção do espírito]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. X. Paris: Vrin, 1996, p.349-488.

_____. Discours de la méthode [1637]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. VI. Paris: Vrin, 1996.

_____. Meditationes de prima philosophia [1641]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. VII. Paris: Vrin, 1996.

_____. Principia philosophiae [1644]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. VIII-1. Paris: Vrin, 1996.

_____. Méditations métaphysiques [1647]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. IX-1. Paris: Vrin, 1996.

_____. Principes de la philosophie [1647]. In: *Oeuvres de Descartes publiées par Charles Adam & Paul Tannery,* Vol. IX-2. Paris: Vrin, 1996.

FAIRFAX, Daniel. "Godard the Hegelian". In: Tom Conley and T. Jefferson Kline (Eds.). *A Companion to Jean-Luc Godard*. Wiley Blackwell, 2014, p.403-419.

ISHAGHPOUR, Youssef et GODARD, Jean-Luc. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue.* Tours: Farrago, 2000.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985.

_____. *For Ever Mozart. Phrases*. Paris: P.O.L., 1996.

_____. *Allemagne neuf zero. Phrases (sortie d'un film)*. Paris: P.O.L., 1998.

———. *Introduction to a True History of Cinema and Television.* Trans. Timothy Barnard. Montreal: Caboose, 2014.

GODARD, Jean-Luc e GORIN, Jean-Pierre. "Investigação sobre uma imagem (Carta a Jane)". Trad. e notas de Luiz Rosemberg e Mateus Araújo. *Devires* (Cinema e Humanidades), Vol. 8, n.1, jan/jun 2011, p.136-159.

KRISTENSEN, Stefan. *Jean-Luc Godard philosophe*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2014.

SERRUT, Louis-Albert (Dir.). *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*. Paris: L'Harmattan, 2019.

HEGEL, G.W.F. *Leçons sur l'histoire de la philosophie. Trad. J. Gibelin. Paris:* Gallimard, 1954.

_____. *La raison dans l'histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*. Trad. nouvelle Kostas Papaioannou. Paris: Plon, 10/18, 1965.

PASCAL, Blaise. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil (Coll. Intégrale), 1963.

WITT, Michael et GODARD, Jean-Luc. *Notre musique, c'est celle de tout le monde*. Bordeaux: 202 éditions, 2024.