



## Escrita de si e amizade no filme “Gabriel e a Montanha”, de Fellipe Barbosa<sup>1</sup>

*Daniela da Silva\**

**Resumo:** O texto trata das noções de “amizade” e de “escrita de si”, a partir do filme Gabriel e a Montanha, de Fellipe Barbosa. A discussão inscreve-se nos estudos de Michel Foucault, acerca de uma “estética da existência”, articulando o cinema e as práticas ascéticas, como exercícios de autotransformação e aprendizagem de si. Para tanto, utiliza-se o método de pesquisa, nomeado de “memórias de formação”; voltado a discutir as narrativas de pessoas, em relação as suas experiências de criação com as linguagens poéticas. Desse modo, é possível aproximar processos artísticos e modos de existência, no interior de um debate ético e estético, acerca das relações entre arte, vida e formação.

**Palavras-chave:** Amizade; Cinema; Formação; Escrita de Si; Estética da Existência.

### Self-writing and friendship in the film “Gabriel and the Mountain”, by Fellipe Barbosa

**Abstract:** The text deals with the notions of "friendship" and "self-writing", from the film Gabriel and the Mountain, by Fellipe Barbosa. The discussion is part of the studies of Michel Foucault, about an “aesthetics of existence”, connecting cinema and ascetic practices, as exercises of self-transformation and self-learning. Therefore, the research method, called “memories of formation” is used; aimed at discussing people’s narratives, in relation to their experiences of contact and creation with poetic languages. Thus, it is possible approaches artistic processes

---

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte de uma pesquisa maior advinda da tese: *Memórias de formação: Inventar com vozes artistas uma escrita em educação*. Ver: Silva, 2024.

\* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: [danidasilva@unochapeco.edu.br](mailto:danidasilva@unochapeco.edu.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6940776362651532>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1447-3429>.

and modes of existence, within an ethical and aesthetic debate, about the relationships between art, life and formation.

**Keywords:** Friendship; Cinema; Formation; Self-Writing; Aesthetics of Existence.

### **Escrita de sí y amistad en la película “Gabriel y la Montaña”, de Fellipe Barbosa**

**Resumen:** El texto trata de nociones de “amistad” y de “escrita de sí”, a partir de la película Gabriel y la montaña, de Fellipe Barbosa. La discusión se inscribe en los estudios de Michel Foucault, acerca de una “estética de la existencia”, articulando el cine y las prácticas escépticas, como ejercicios de autotransformación y aprendizaje de sí. Para ello se utiliza el método de investigación, denominado “memorias de formación”; destinado a discutir las narrativas de las personas, en relación con sus experiencias de contacto y creación con lenguajes poéticos. Así, es posible aproximar procesos artísticos y modos de existencia, en el interior de un debate ético y estético, sobre las relaciones entre arte, vida y formación.

**Palabras clave:** Amistad; Cine; Formación; Escrita de Sí ; Estética de la Existencia.

### **Introdução**

Já no primeiro quadro, a paisagem que irrompe em tela é ao mesmo tempo cenário e história. Nós, espectadores, conhecemos, talvez cedo demais, o Monte Mulanje. Vemos os nativos se aproximarem, enquanto exercem a atividade ordinária de lavar o capim. Nos compadecemos com o fazer natural, como se ali não houvesse ficção, o que, em certa medida, não há. Os atores são também os personagens reais de uma outra história, que o diretor Fellipe Barbosa busca rastrear. Observamos o verde claro cobrindo a montanha, até onde a câmera é capaz de alcançar; e, quando nos damos conta da imensidão do monte, um traje

vermelho é, de forma transitória e sensível, revelado, destacando sob o solo o corpo de Gabriel.

Escrever sobre *Gabriel e a Montanha* (2017), antes de tudo, é uma escolha movida por decisões afetivas, bem como por discussões elaboradas desde uma pesquisa de doutorado, interessada em refletir as relações entre arte, vida e educação. Dessa maneira, o retorno a essa narrativa relaciona-se, especialmente, as lembranças de um certo novembro em Porto Alegre. Nesta viagem para a capital do Rio Grande do Sul, a visita a um belo casarão de extravagância cor-de-rosa, localizado no Centro Histórico, se tornou inevitável. Pois, quando o olhar turista consegue fixar o prédio, o monumento praticamente nos abraça. É a Casa de Cultura Mário Quintana que, na erupção museológica de uma casa e de suas memórias capsuladas no tempo, é domicílio, também, de uma cinemateca, instalada no térreo. A vitrine das salas de cinema da Casa, é voltada para a rua, o que não permite que passe despercebida. Na ocasião dessa visita, ao percorrer com o olhar a fileira de cartazes, deparo-me com uma imagem em tons amarelados, filtro para a história de um jovem ávido e sorridente, com ar de aventureiro, sentado na traseira de um Jipe — assim recorro, até os dias atuais, a foto que ilustrava o cartaz de estreia do filme de Fellipe Barbosa.

Anos depois de adentrar aquela sessão de cinema, o contato com uma série de entrevistas, vídeos, filmes e textos teóricos, conduzem-me de um modo muito particular até as “memórias de formação” (Silva, 2024), de Fellipe Barbosa. Trata-se de uma construção metodológica, pensada a partir do procedimento “espiralar de escuta, manuseio e continuidade de arquivos, nomeados de: narrativas de formação, grafias de formação e memórias de formação — não necessariamente nesta ordem ou separados entre si” (Silva, 2024, p. 24). Este movimento de investigação, nos permite olhar para os fragmentos de memória, palavra e imagem, alçados no espaço e no tempo, tanto da narrativa cinematográfica quanto da vida do diretor.

Desse modo, é possível afirmar que a trajetória do personagem Gabriel, é inseparável da escrita de si, projetada em tela pelo diretor Fellipe; como se ao assistir o filme, pudéssemos passear pela feitura do

cinema e pela experiência da amizade. Sem a pretensão de alcançar a completude que estas duas questões carregam, essa discussão é pensada a partir da noção de ensaio, como explica Michel Foucault: “como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação [...]” (Foucault, 1984, p. 13). Sinto-me, assim, implicada pelas narrativas, sejam elas, as falas de criação de Fellipe, as cenas e as imagens do cinema, os assombros e os gestos advindos da experiência estética. Pois, ao mobilizar a escrita ensaística, acionamos um jogo de fruição e, ao mesmo tempo, de pensamento analítico.

Por este caminho, os estudos de Michel Foucault, sobre uma “estética da existência”, auxiliam-me a pensar as relações entre o cinema, a formação humana e a constituição de uma “vida como obra de arte”. Por certo, trata-se de um entrelaçamento de campos de saber, quais sejam, da arte, da educação e da filosofia. De um modo que olhar para as “narrativas de formação” de um cineasta em especial, mas, com ele, de tantas outras e outros, nos ajuda a pensar a experiência da arte, como modo de constituição e de formação de si de pessoas. Com isso, a questão que guia este artigo é: de que maneira, as memórias de formação de Fellipe Barbosa, relacionadas a realização do filme *Gabriel e a Montanha*, nos convoca a pensar filosoficamente a arte como um exercício de formação de si?

### **“Memórias de formação”: construindo um método**

Olhar para entrevistas audiovisuais e sonoras, para documentos digitais, jornais e revistas eletrônicas, bem como, considerar uma narrativa cinematográfica no movimento da pesquisa, diz respeito a operar com um corpus misto de reflexão. Tendo em vista a riqueza de saberes que esse movimento produz, busco desenvolver uma discussão centrada em um filme e nas entrevistas de seu diretor. Um procedimento que articula os campos da arte, da educação e da filosofia, tendo como base as

noções/ferramentas, chamadas de “narrativas de formação”, “grafias de formação” e “memórias de formação”. Essas concepções, situadas desde o campo de metodologia da pesquisa em educação, são voltadas a pensar os modos como o processo de criação de artistas, confundem-se com suas trajetórias de vida e de formação de si. Tal entendimento, nos permite visitar as narrativas de pessoas — sejam elas artistas, estudantes, docentes —, relacionadas aos seus processos criativos em específico e as suas experiências com a arte de modo geral.

As “narrativas de formação” são consideradas os arquivos primeiros de pesquisa, advindos desse movimento inicial de busca, escuta e/ou produção de narrativas, que pode acontecer, como é o caso deste estudo, com arquivos disponíveis publicamente<sup>1</sup>. Como conceito, as “narrativas de formação” se constroem de uma aproximação com o *bildungsroman*, uma definição de origem alemã (*bildung* — formação e *roman* — romance), assim como, um paradigma literário interessado em contar a história de personagens durante o seu processo de formação, em um cenário cultural, político e social específico (Pinto, 1990).

Significa, assim, olhar para a noção de formação em seu sentido amplo, como vivências e experiências, que passamos ao longo da vida e são capazes de nos formar. Nesse sentido, outro autor importante para essa interlocução, a partir do *bildungsroman*, é Mikhail Bakhtin. Na obra *Estética da criação verbal* (2003), o autor cunha o termo “romance de educação”, quando busca teorizar acerca das histórias de vida de personagens, nos mais diferentes contextos sociais e culturais, relacionados a diferentes processos formativos, ou seja, desde aquele que se dá na educação formal, até fora dela.

Este diálogo com a literatura, insere-se em um extenso campo de investigação, relativo a pesquisas sobre educação e arte, em especial,

---

<sup>1</sup> Cabe destacar, não foram realizadas entrevistas com o diretor Fellipe Barbosa, mas, sim, uma composição mista vinda da escuta, manuseio e transcrição de suas falas, encontradas em vídeos e programas disponíveis no ambiente virtual. Para não comprometer a fluidez do texto, suas narrativas aparecem identificadas pelo sobrenome do diretor e o ano de publicação da entrevista citada, bem como referenciadas ao final do artigo.

articuladas a vida, arte e modos de existência (Loponte, 2013). Por essa perspectiva, o modo de olhar e manusear as “narrativas de formação” de Fellipe Barbosa, dá-se mediante a um sobrevoo por questões teóricas e práticas, associadas ao preceito de “estética da existência”. Conceito articulado ao pensamento de Friedrich Nietzsche (2001, p. 176), quando o autor instiga a pensar: “o que temos a aprender com os artistas”, e de Michel Foucault (1995, p. 261) que questiona: “não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte?”. Por certo, falamos de um recorte no pensamento de tais autores, em um momento no qual dedicam-se a tensionar a experiência da arte a partir da filosofia, e com isso, nos levam a discutir questões éticas e estéticas, voltadas aos modos como cada um relaciona-se consigo e com o mundo ao seu redor. Estas reflexões, dizem respeito a considerar a arte, em suas mais diversas manifestações, como uma espécie de autoinscrição no interior do mundo e de uma atividade de produção de si, em que o fenômeno estético se mostra uma via de acesso mais suportável para a vida (Nietzsche, 2001).

Esta busca ética-estética, em direção a “tornar-se o que se é”, chamamos de formação (Nietzsche, 2012; Dias, 2011), tal como ocorre com Zaratustra, o personagem principal do livro de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* (2011). Nesta história, o protagonista decide subir a montanha, para vivenciar diferentes e inesperadas situações, que deixam vestígios em sua subjetividade e modificam seu olhar diante da vida. Essa trama nietzschiana, aproxima-se da noção de *bildungsroman*, visto que apresenta a trajetória de Zaratustra, em busca de se constituir e realizar uma transformação de si, mediante os acontecimentos vividos. Para Nadja Hermann<sup>2</sup>, inspirada na filosofia de Hans-Georg Gadamer, é possível pensar a experiência como um exercício constitutivo do processo de formação, na medida em que “[...] inclui a dimensão prática pela qual o

---

<sup>2</sup> Ainda, cabe destacar, que pensar a noção de experiência e de formação, na companhia de Nadja Hermann, diz respeito a discutir as aproximações entre a ética e a estética, em nossas pesquisas em educação — tema recorrente e amplamente desenvolvido pela autora, ao se debruçar no estudo da tradição filosófica europeia. Ver: Hermann, 2005.

homem, ao agir, ao escolher, ao enfrentar as inúmeras tarefas da existência, forma-se a si mesmo" (Hermann, 2013, p. 96).

A expressão “como alguém se torna o que é”, segundo Rosa Dias, é uma questão que aparece frequentemente na obra de Nietzsche. Em algumas ocasiões, formulada de diferentes modos: “‘descobrir-se a si mesmo’, ‘buscar a si próprio’, ‘fazer-se a si mesmo’ e, também, ‘conhecer-se a si mesmo’” (Dias, 2011, p. 99). Ainda, nos escritos do filósofo, relacionados a uma educação como experimentação da vida, aparecem as expressões “dureza de si” e “cultivo de si”. Estas, em diálogo com a compreensão de experiência, na concepção de Marilena Chauí (2002, p. 161): “[...] percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: como um modo de iniciação aos mistérios do mundo”. Dessa maneira, é possível observar a aventura de Fellipe no monte Mulanje, tanto em termos de uma genuína subida a montanha — tal como Gabriel o faz — quanto em direção a uma experiência de formação de si com o fazer cinematográfico.

Para tanto, conto com um referencial que auxilia a tensionar o entendimento de formação, desde o campo educacional propriamente dito, mas, sobretudo, em diálogo com os saberes expandidos da arte e da filosofia. Tendo em vista esse contexto, emerge a noção de “grafias de formação”; um procedimento dedicado a pensar a materialidade das obras de artistas. No caso de Fellipe, o filme *Gabriel e a Montanha*. O trabalho com essa ferramenta/conceito de pesquisa, soma-se ao exercício de escuta e de manuseio das falas do cineasta em relação a própria obra, como possibilidade de mobilizar e trazer elementos da linguagem audiovisual para a discussão — não como desejo de verossimilhança para dar credibilidade ao que é dito, mas como hipótese de continuidade de suas narrativas de formação. Por essa perspectiva, a obra se torna a materialidade de um processo, o rascunho de uma experiência — semelhante aos cadernos escolares, onde ficam registrados os fragmentos de um tempo, de uma trajetória, quiçá, de uma formação.

Destaco, assim, que a noção de “grafias de formação”, tem como referência a “crítica genética” (Salles, 2011), mas, em certa medida,

distancia-se deste método. Isso ocorre ao passo que, vemos as narrativas de Fellipe como uma extensão e continuidade de seus filmes, e vice-versa, ao invés de colocá-lo em posição de narrador da gênese da obra. Tal como acontece na “crítica genética”, em que o crítico monta e desmonta os caminhos de criação, em busca de revelar e tornar visível, o máximo possível, o processo de feitura de artistas (Salles, 2011). No entanto, entre as lições apreendidas com esse método, sem dúvidas, relevante no campo dos processos criativos, está a sua fértil perspectiva de observar o movimento das coisas se-fazendo, nas mais diversas linguagens artísticas, e, sobretudo, de manusear arquivos relacionados aos processos de artistas em diferentes formatos, tal como: manuscritos, imagens, vídeos, sons, fragmentos e documentos digitais.

O exercício metodológico aqui movimentado, que conta com o manuseio de diferentes eventos, leva-me ao conceito de memória, que, articulado ao preceito de “memórias de formação”, permite pensar as narrativas e as grafias de formação de Fellipe Barbosa, como arquivos de memória. Acompanho a autora Anna Maria Guasch, quando a historiadora de arte observa o lugar da rememoração, como espaço de resgate e de coleção, no qual compomos cenas que entrelaçam saberes e histórias, como desejo de renúncia “à pulsão da morte” (Guasch, 2013, p. 239). No caso do cineasta Fellipe Barbosa, creio que, visitar suas narrativas, diz respeito a revisitar movimentos da sua criação, nos quais o cineasta performa e ficcionaliza o vivido. Por esse caminho, o próprio filme, *Gabriel e a Montanha*, torna-se a metanarrativa de sua memória, na medida em que a linguagem poética do cinema faz acontecer o encontro entre Fellipe e Gabriel — considerando que, à época da filmagem da obra, o montanhista encontrava-se desaparecido; pouco antes do fim das gravações seu óbito é confirmado.

Há, sobremaneira, uma correlação entre a noção de memória abordada aqui e a obra de Fellipe, o que torna impossível separar a narrativa audiovisual em si dos arquivos de fala do diretor, relacionados ao processo de concepção de *Gabriel e a Montanha*. Ou seja, é necessário considerar suas “narrativas de formação”, imbuídas por um movimento



inerente de recriação do vivido e do experienciado, como nos explica Patrícia Leonardelli (2008). A autora, fundamentada no pensamento de Henri Bergson, investiga a função da memória na constituição da cena, de atrizes e atores da arte cênica, e defende uma noção de memória que “não é uma função metafísica, nem um conjunto de eventos marcados estaticamente em nossa identidade. Ela é nossa própria identidade em transformação no tempo e no espaço das multiplicidades” (Leonardelli, 2008, p. 14). Dito isso, a memória capturada no manuseio da pesquisa, ganha status de documento, tornando-se um arquivo narrativo. Logo, não há interesse em criar juízo de valor em relação às falas de Fellipe, buscar a verdade da criação ou de sua jornada de formação de si. Conceição Evaristo (2017), salvaguarda as diferenças conceituais em relação a Bergson, é outra autora fundamental para discutir o exercício de rememorar e de compartilhar experiências. Pois, para Evaristo (2017), a memória relaciona-se a “uma atitude de instaurar e de performar o vivido, de um modo que no instante mesmo em que a voz profere seu acontecimento, torna real seus vestígios” (Silva, 2024, p. 36).

Por assim dizer, todas as noções apresentadas até aqui, em especial, a articulação entre as ferramentas/conceitos, emergem como linhas de força no caminho de construção do artigo. Sendo esta última, as “memórias de formação”, indissociável do processo da própria escrita e de uma “experiência do pensamento” (Chauí, 2002). Isso significa que, como um conceito em movimento, faz-se no diálogo entre as narrativas e as grafias de Fellipe Barbosa, os textos teóricos, as linguagens poéticas e as artísticas. Chamo de “memórias de formação” essa possibilidade de entrelaçar campos de saber e a narrativa audiovisual, a partir da escuta e do manuseio das falas de Fellipe, referentes à experiência de realização audiovisual. Por certo, é uma espécie de aposta, em autoras e autores, capazes de estimular um debate relacionado ao enlace entre cinema, vida e modos de existência.

## **Um cineasta decide fazer um filme para seu amigo**

Meses antes de passear por aquelas ruas porto-alegrenses e adentrar a cinemateca, a primeira lembrança relacionada ao filme, de que trato aqui, acontece em uma cidade muito menor, na casa de minha mãe. O aparelho de televisão ligado a exibir um programa de entrevistas, na TV aberta, e o texto de abertura, na voz do entrevistador, chama a atenção para o caráter de “espiritualidade” de uma história dramática, passional, inusitada e, pode-se dizer, mística. Naquela ocasião, sou apresentada a história de um certo cineasta que decide fazer um filme para homenagear seu amigo. No depoimento, o diretor diz que, ao colocar a si mesmo em quadro, esse gesto acabou fazendo dele o personagem da correspondência viva de uma amizade. Fellipe Barbosa diz:

Eu conheci o Gabriel aos 7 anos de idade. A gente estudou junto no São Bento, no Rio, dos 7 até os 18. Depois, começamos economia na PUC, mais ou menos, na mesma época. E aí, eu ganhei uma bolsa e fui pros Estados Unidos, fazer cinema, no ano de 2000. [...] *Esse mergulho. Esse impulso de fazer esse filme. Foi um desejo de reencontrá-lo.* [...] Eu tive a ideia de fazer o filme mesmo enquanto ele não tinha sido encontrado ainda. Na esperança de que ele pudesse me contar a história dele, de como sobreviveu... e fazer [o filme] a partir do ponto de vista dele (Barbosa, 2017a, grifo nosso).

Esse desejo, esse impulso, como menciona Fellipe, tanto de realizar o filme quanto de reencontrar o amigo, culmina na construção de uma narrativa cinematográfica que gira em torno dos últimos 70 dias de vida de Gabriel Buchmann. O recorte escolhido pelo diretor nos leva a uma trajetória por algumas cidades e vilarejos do Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Malawi — os quatro últimos países do continente africano,

dentre 38, que fizeram parte do itinerário de viagem do Gabriel<sup>3</sup>. Por certo, a proximidade do diretor com a história desse longa-metragem, nos interpela a evidenciar a intrínseca relação entre arte, vida e modos de existência, bem como, nos apresenta uma carga emocional bastante complexa. Em primeiro lugar, pela possibilidade de visitar a história de um viajante que, sabe-se de antemão, desaparece ao subir o Monte Mulanje; e segundo, ao passo que conhecemos as nuances e as particularidades do processo de produção da obra.

Os primeiros movimentos em torno da concepção de *Gabriel e a Montanha*, emergem, assim, como uma insólita brincadeira do destino, o fato é que a presença de Gabriel irrompe, em uma mensagem atrasada, quando ele já era ausência. Havia passados poucos dias de seu desaparecimento no Malawi, quando acontece de o diretor carioca descobrir um e-mail perdido em sua caixa de mensagem, tendo como remetente o nome: Gabriel Buchmann. No corpo do texto virtual, o amigo de infância expunha o desejo de encontrar Fellipe antes da viagem ao continente africano, da qual o economista, apaixonado pelo montanhismo, não voltaria. Essa sequência de fatos, alocados como uma alegoria do destino, fazem com que Fellipe decida desenhar, por meio do cinema, uma ficção encharcada de realidade.

Em 2011, cerca de dois anos após o corpo de Gabriel ser encontrado, Fellipe embarca em direção ao continente africano para a primeira viagem de pesquisa do filme, tendo como roteiro os lugares visitados pelo amigo. Já em 2015, o cineasta retorna ao continente para uma etapa de prospecção e de pré-produção: “Para entender como a gente poderia fazer esse filme. Para subir o *Kilimanjaro*, também... eu queria saber se eu conseguiria subir, e depois, se eu poderia propor isso pra uma equipe de cinema” (Barbosa, 2020), conta Fellipe. Dessa maneira, antes de seguir acompanhado da sua equipe de filmagem, o cineasta desponta em

---

<sup>3</sup> A viagem do Gabriel acontece em uma espécie de ano sabático e de pesquisa, no qual o economista decide visitar países em desenvolvimento, antes ingressar no Doutorado em Políticas Públicas, na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, Estados Unidos da América.

uma jornada solitária por sete países do Leste e Sudeste da África, outrora cruzados por Gabriel. Contudo, ele decide filmar apenas no Quênia, na Tanzânia, na Zâmbia e no Malawi, como citado anteriormente. Isso acontece devido ao fato de Fellipe deparar-se nestes lugares, com importantes pessoas para a história que ele desejava contar.

[...] E a gente tinha uma sensação de que, ao refazer o percurso dele, da maneira mais fiel possível, com as pessoas verdadeiras que o conheceram, com as roupas, com os verdadeiros lugares, era uma maneira de, enfim, guiar um pouco o espírito dele. De ajudá-lo a compreender o que aconteceu com ele (Barbosa, 2017c).

Nesse ponto, já se torna impossível separar a experiência artística de fazer um filme, do processo de constituição de si de Fellipe. De um modo que, o cineasta, o amigo e o viajante, se veem entrelaçados. O *belo perigo*, profere Michel Foucault, ao tratar o tema da escrita, especificadamente, as relações possíveis entre uma obra acabada, seja ela um livro, um filme, uma música, uma tela, e a vida em curso quando da sua concepção (Foucault, 2016). Fellipe, no processo de recriação e rememoração do vivido, relacionado a idealização desse filme, reforça a máxima de uma arte de viver; na medida em que, o fazer cinema, se conecta a uma atividade de produção de si: “[...] Eu queria reencontrar o Gabriel. Queria refazer a viagem dele. Queria refazer essa viagem com ele, sabe?! Um sentimento de acompanhá-lo mesmo” (Barbosa, 2017c), reafirma o cineasta.

Nesse sentido, quando nos aproximamos das narrativas de formação de Fellipe, compreendemos melhor a relação da direção com a câmera, que sempre se porta como um acompanhante de viagem de Gabriel. Forçosamente, é possível lembrar aqui de Michel Foucault, de modo especial suas elaborações em torno das relações do sujeito com a verdade, tema que circunscreve a obra do filósofo por muitos anos. Sabemos de seu interesse em tratar da amizade, questão conceitual que acabou pouco explorada, em virtude da morte precoce. A partir do último

curso ministrado no *Collège de France*, nomeado *A hermenêutica do sujeito* (2010), o autor nos convida a pensar as práticas de si na Antiguidade, o preceito do cuidado de si, como atitude ética e estética de viver. Certamente, o tema da amizade já se anunciava: amizade como criação de si.

A amizade como um exercício de ascese, uma atitude sobre si mesmo, de “autotransformação” (Marcello, 2008, p. 60), algo que não é “previsto de antemão, jamais entendido como resultado ou como objetivo último, e sim como espaço de afirmação e, sobretudo, de criação”, aponta Fabiana de Amorim Marcello, inspirada no filósofo francês. Mergulhado nos textos da antiguidade greco-romana, examinando a produção estética de si mesmo, a dedicação de Foucault ao estudo da ética se distancia “das noções comuns sobre a moral e centra-se, sobremaneira, às formas pelas quais o sujeito se transforma e estiliza sua própria existência” (Idem). Tangenciando, desse modo, as práticas de si e a autotransformação, estamos diante de um exercício de elaboração e de transformação do vivido, no qual as pessoas buscam atingir “um certo modo de ser” (Foucault, 2010, p. 265). Esta aposta, em um modo ético e estético de viver e atuar nos espaços, nos leva ao preceito do cuidado de si como cuidado dos outros.

Por esse caminho, parece ser possível falar de uma prática de si de Fellipe, que acontece neste tempo outro do cinema; no qual as lembranças tocam o presente, e como num conto, separado pelo tempo, Fellipe e Gabriel se encontram. Primeiro nas narrativas dos moradores dos pequenos vilarejos e cidades, encontradas e reunidas pelo diretor durante a construção do roteiro. Em segundo lugar, pelo desejo comum aos dois de realizar uma obstinada aventura pelo continente africano — Gabriel na sua viagem como mochileiro ao redor do mundo e Fellipe como realizador audiovisual. Há uma autotransformação do diretor e do próprio personagem que não é mais projetada pelas lembranças de infância e juventude de Fellipe, mas se autoconstrói por meio da memória viva das pessoas que tiveram a oportunidade de conhecê-lo, e, sobretudo, pela

possibilidade de evocar sua existência na experiência ética e estética da linguagem cinematográfica.

O Gabriel não tinha medo dos encontros. Isso que é muito bonito do personagem. Ele ia pro encontro muito aberto. *E, de uma certa maneira, ele me ensina algo sobre a vida*, a partir do momento em que ele parte para a vida tão aberto. Isso proporcionou momentos lindos pra ele, na viagem dele, e momentos lindos para o filme também (Barbosa, 2017c, grifo nosso).

O cineasta demonstra, assim, junto a atividade de fazer um filme, o movimento de elaboração e reflexão acerca da própria vida, e o mundo ao seu redor. Nas narrativas de Fellipe, é possível observar uma intrínseca relação entre arte, vida e formação de si, na qual os processos inerentes a criação na linguagem cinematográfica, se confundem com os caminhos formativos do realizador. Em que o cinema pode visto como um exercício ascético de escrita de si, necessário para se compor uma *tékhne toû bíou* (uma arte de viver) e um pensamento de si<sup>4</sup>, como escreve Foucault (2006). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que “nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *tékhne toû bíou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo [...]” (Foucault, 2006, p. 146, grifos do autor).

Uma vez que, Foucault se interessa pelas práticas de si na Antiguidade Clássica, o autor encontra referências aos *hypomnêmata*: escritos que poderiam ser anotações sobre aulas, conversas e fragmentos

---

<sup>4</sup> Em relação a essa forma de aprendizagem dos antigos, a ideia é dedicar-se a uma série de exercícios, como a abstinência, as memorizações, os exames de consciência, as meditações, o silêncio e a escuta dos outros, tal como a escrita, “o fato de escrever para si e para o outro” (Foucault, 2006, p. 146). Cabe diferenciar essas atividades de exercícios consigo daquelas práticas pautadas por regras fechadas em si mesmas, pois o trabalho de *tékhne toû bíou* (uma arte de viver) é a liberdade de fazer da própria vida a mais bela e boa obra. Trata-se de uma liberdade sem a qual não há “aperfeiçoamento da vida” (Foucault, 2010, p. 380–381, grifo do autor).

de obras, mas também “[...] aqueles escritos que podem servir como guia para nossa vida, leituras que em última (ou primeira?) instância fazemos para assegurar-nos contra a morte” (Fischer, 2005, p. 118). Ainda, no rastro das técnicas ascéticas, Foucault estuda o exercício das correspondências e seu caráter constituidor “do si”, na medida em que “[...] estas provocam (e tratam de) um retomo a si mesmo, através da escrita, através dos conselhos e avisos do outro a nós; diz-nos que nas correspondências, em suma, trata-se de um encontro muito particular com nossas ausências” (Fischer, 2005, p. 118). Entendo, assim, a noção de correspondência encontrada por Foucault nesses textos, em especial, o seu caráter constituidor do “si”, como uma atividade ascética, que reivindica a existência do outro, como um elemento importante para pensarmos a escrita de si como chave de leitura das memórias de formação de Fellipe. Sendo, assim, as correspondências escritas e orais, associadas a viagem de Gabriel, vindas dele e de terceiros, são, por Fellipe, incontáveis vezes revisitadas, relidas e ouvidas, bem como, ganham novas condições e sentidos, na materialidade e no exercício de construção da narrativa audiovisual.

Ao estudar Sêneca, Foucault (2006) explica que esses *hypomnêmata* não eram considerados meros suportes da memória; simples anotações, utilizadas para antever nossas falhas de lembrança, independente do seu conteúdo, que poderia ser relacionado a diferentes ambientes: profissional, pessoal, social etc. Além disso, não constituíam o peso de um diário espiritual, onde eram guardadas confissões, com o objetivo de alcançar uma espécie de purificação da consciência. “O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (Foucault, 2006, p. 149). Esta escrita de si e do outro, passa a ser não apenas o arquivo de uma correspondência, mas, sobretudo, o exercício de uma relação de si consigo.

Nas narrativas de Fellipe sobre *Gabriel e a Montanha*, ao passo que a produção do filme avança, novos elementos se somam a história de concepção da obra e da vida do realizador, são eles: escritos, imagens, fotos e anotações, elaboradas pelo próprio Gabriel Buchmann durante a viagem. Esses materiais, voltados a descrever a sua percepção acerca das vivências e das experiências vividas até então, e compartilhadas por correspondências virtuais com a mãe, os amigos e a namorada, funcionam como um guia de Fellipe, no processo de realização do filme. Além disso, para reconstituir a viagem de Gabriel, o cineasta contou com o caderno e a máquina fotográfica digital que pertencia ao amigo — ambos os objetos foram encontrados junto ao corpo do economista, no Monte Mulanje. Desse modo, a busca e a localização das pessoas nativas das regiões por onde Gabriel passou, e a posterior participação delas como atrizes e atores da própria história, produz novos elementos e perspectivas para Fellipe, em relação a constituição do roteiro e das filmagens.

[...] E foi muito emocionante a pesquisa. Porque eu fui conseguindo encontrar, um a um, essas pessoas, através de fotos, indicações e anotações que ele tinha. Às vezes, era um trabalho de detetive mesmo... ir para um lugar, esperar e perguntar para pessoas no ponto de ônibus, se conheciam esse ou aquele. A gente tinha os nomes porque ele escrevia sobre essas pessoas para a mãe, para a família, para os amigos. [...] Tinha alguns telefones, muitos dos quais não funcionavam mais. Às vezes, tinha uma anotação falando que o pai do Luke [Mpata], por exemplo, trabalhava na companhia de água. E aí, a gente ia na companhia de água. Alguns, a gente achava em Facebook mesmo, era mais fácil; alguns, já tínhamos um telefone que funcionava; alguns, foram encontros muito mágicos mesmo, assim, de se esbarrar. A gente se esbarrava com o Toney [Montana], de Zanzibar, por exemplo, nas vésperas de gravar as cenas com ele. A gente não tinha achado ele... a gente tinha desistido! E ele nos encontrou (Barbosa, 2020).



Dessa maneira, na montagem e na composição das cenas digitalizadas em 55mm, revela-se o jogo lúdico com os objetos, com a câmera e com a vida. No tempo específico do cinema, nessa narrativa Gabriel veste, uma vez mais, seus trajes de Guerreiro *Masai*<sup>5</sup> e está a caminhar pelo vilarejo queniano. No filme, Alex Alembe e seus filhos almoçam novamente com o *Mzungu*<sup>6</sup>, no corpo do ator, João Antônio Zappa. Nessa cena, a direção do filme parece mudar de mãos, quando uma canção acontece ali mesmo, em meio ao lanche e de improviso, em cena comovente. No detalhe de uma lembrança, os anfitriões é que passam a dirigir a cena, e uma música guardada no tempo se torna presente. Gabriel está cantando, uma vez mais. É intrigante saber que, nessa cena, apenas Gabriel é um ator propriamente dito. João Zappa, certa vez, ao conceder uma entrevista à jornalista Maria Clara Senra, para o Canal Brasil<sup>7</sup>, recorda que somente ele iria cantar na passagem em questão, mas, tomado pelo personagem e seus interlocutores ali presentes, pede a Rachel, uma das filhas de Alex, que cante também uma música de sua preferência.

Ao refletir acerca dessa cena, lembro-me do que escreve Alain Bergala (2004), sobre Abbas Kiarostami, quando o filósofo aponta que o diretor iraniano talhou a redenção entre a estética e os filmes que tocam o real, ao nos presentear com suas produções como cineasta. Surpreender não é incomum na trajetória do diretor do filme *Dez* (2002); ao refletir sobre sua obra, Kiarostami expõe o desejo de uma espécie de eliminação do autor, de subsumir às marcas da câmera e porventura da direção, tanto quanto possível, para que elas não roubem a atenção da história. Certo dia, o diretor recebe um elogio que diz ter sido involuntário e que o

---

<sup>5</sup> De passagem pela Tanzânia, Gabriel se aproxima de Lenny Siampala, que o apresenta aos costumes dos *Masai* — grupo étnico africano. Em dado momento da narrativa, Lenny confere a Gabriel o título de um verdadeiro *Masai*, através do rito de dar-lhe um nome, *Lemayan*, que significa “Abençoado”.

<sup>6</sup> Expressão utilizada pelos moradores do vilarejo queniano, para se referir a Gabriel, devido à cor de sua pele. *Mzungu*, assim, quer dizer: homem branco.

<sup>7</sup> A entrevista aconteceu via rede social do Canal Brasil (@canalbrasil), no dia 9 de maio de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/B\\_-6qimJhVz/?igsh=dTU2ZjQyamF4anA2](https://www.instagram.com/tv/B_-6qimJhVz/?igsh=dTU2ZjQyamF4anA2).

impressionou muito: “Apresentara-me alguém, com as seguintes palavras: ‘Eis o diretor de *Close-up*’. O sujeito, que não era do mundo do cinema, respondeu: ‘Ah, eu pensava que o filme não tivesse um diretor!’. Achei essa ideia sublime. Foi isso o que tentei fazer com *Dez*” (Kiarostami, 2004, p. 188, grifo do autor), nos conta o diretor.

Esta dimensão de eliminação do autor, parece emergir em algumas cenas de *Gabriel e a Montanha*; no modo como Fellipe divide com os outros a direção e o roteiro. Em dado momento, ele diz que o filme só poderia acontecer na escuta dos personagens reais, no encontro com os caminhos, as casas e os objetos da viagem original. Então, por que motivo não fizera ele um documentário?! A essa indagação, algumas vezes levantada durante a exibição do filme, nas quais o diretor esteve presente, Fellipe responde: “Teve um momento que eu percebi, na verdade, essa era a única maneira de fazer o filme; uma ficção. Porque no documentário ele estaria sempre morto, estaria sempre no passado, e minha ideia era evocá-lo de novo” (Barbosa, 2017a). Segundo Kiarostami, “em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade” (Kiarostami, 2004, p. 230). É isso que Fellipe faz ao compor uma narrativa cinematográfica que, ora nos interpela a refletir sobre a viagem de Gabriel, ora nos convoca a olhar em direção àquelas atrizes e atores, crianças, jovens e adultos, oriundos da região.

Por certo, há em tela a romantização de uma viagem não-turística, o suposto encontro com uma África profunda, o tom paternalista de algumas memórias de Gabriel, ditadas em *voz over* pelo ator João. Esta visão colonial e estereotipada do personagem, é discutida mais atentamente pela pesquisadora Maria Inês Carlos Magno e o pesquisador André Gustavo de Paula Eduardo, na resenha: *Identidade e alteridade em Gabriel e a Montanha e Sem teto nem lei* (2019). No filme de Fellipe, os assombros e as contradições se intensificam em tela, como se a narrativa olhasse de volta para o seu diretor — assim como olha de soslaio, também, para nós espectadores, especialmente, para nós, localizados ao Sul da América. Isso tudo se entrelaça a beleza das paisagens, a generosidade dos encontros tecidos no filme — e por que não, dos reencontros coordenados

pelos anfitriões tão abertos a jogar o jogo do cinema, da arte e da vida em ficção. Nesse sentido, Fellipe produz cenários e, no limiar da sensibilidade, constrói e elabora ficções acerca de si mesmo. Pois, apesar da imagem de Gabriel e a sua história figurarem centrais na construção do roteiro e da direção, quanto mais adentramos as narrativas de criação de Fellipe, menos se torna possível separar a jornada do filme de uma jornada bastante pessoal do seu realizador<sup>8</sup>.

Todos os personagens que estão no filme, eu sentia muito que o que a gente estava fazendo era, de uma certa maneira, mostrar para o Gabriel o que aconteceu com ele. Eu tenho muito medo de uma morte assim, sabe?! Uma morte muito acidental, muito súbita, que foi um pouco o que aconteceu com ele. Por mais que seja doce a morte por hipotermia... você vai dormir, não sente nada. Nunca acorda. Esse é o meu maior temor. Então, eu acho que tem uma coisa de medo mesmo que eu partilho... não sei se era o temor dele, mas é o meu. [...] Eu pensei muito sobre isso, porque eu fiz um filme sobre a morte. Então, eu tive que pensar muito sobre isso (Barbosa, 2019).

À época de estreia de *Gabriel e a Montanha*, no festival Internacional de Cinema de Cannes, de 2017, Fellipe Barbosa participa de uma entrevista, no programa *Encore*, do canal *France 24*. Na ocasião, a crítica de cinema Lisa Nesselson, questiona o cineasta com a seguinte pergunta: “Você não está apenas contando a história do Gabriel porque é interessante para você. Você realmente o conheceu. Eu sei que vocês eram amigos desde os sete anos de idade. Além de vocês dois serem brasileiros.

---

<sup>8</sup> Em outras duas ocasiões, o cineasta menciona a intrínseca relação entre a história de Gabriel e o processo de fazer o filme: primeiro, quando diz: “Ele [o filme] têm muitas interpretações, não é só um filme sobre um viajante [...] para mim, foi muito mais a experiência de tentar habitar o mistério dessa viagem do Gabriel, e da morte dele, também” (Barbosa, 2017b); e segundo, ao falar: “Eu diria que ele é, tanto um filme sobre encontros como ele é, também, uma história de aventura. Porque é uma grande aventura a jornada do Gabriel, e a jornada da filmagem também é uma grande aventura. Então, não dá pra dissociar as duas coisas” (Barbosa, 2017c).

O que mais vocês tinham em comum?<sup>9</sup> (Nesselson, 2017, trad. nossa)”. Ao questionamento de Nesselson, o cineasta responde:

Eu penso que a sede por aventura. E, de sair, sair do nosso lugar, sabe?! Eu também amo viajar. Eu também amo montanhas. Eu tenho muitas coisas em comum [com ele]. E, ambos, temos muitas contradições. Então, eu acho que foi fácil falar sobre o Gabriel através de mim; e vice-versa, contar a minha história através dele [...] De uma maneira que, muitas vezes, eu sentia que ele poderia ser eu. Aqui, nesse lugar, fazendo isso... Eu já estive em Uganda, antes dele. [...] Então, quando eu li o e-mail, que ele enviou para a sua família, em 2009, que está no filme, eu identifiquei esse sentimento. Eu reconheci o sentimento dele [...] (Barbosa, 2017d, trad. nossa).<sup>10</sup>

Se de um lado, Nesselson (2017), parece ter puxado o fino véu que cobria a ligação entre o diretor e a narrativa, por outro, Fellipe parece querer nos guiar em direção as verossimilhanças existentes, entre cinema e vida. Contudo, não se tratando da vida de Gabriel, mas sim, da sua própria. Na resenha de Magno e Eduardo (2019), em uma das últimas frases apresentadas no texto, a autora e o autor demonstram certa curiosidade, em relação ao fato de Fellipe ter dedicado o filme para o amigo Gabriel, mas tê-lo ficcionalizado de maneira infantil e autoritária. Algumas pistas acerca disso, emergem das narrativas do próprio diretor, quando Fellipe confessa ter sido fácil falar sobre o Gabriel, através de uma obra criada por ele,

---

<sup>9</sup> No original: “You’re not just telling the story of Gabriel because it’s interesting to you. You actually knew him. I believe you were friends from the age of seven. Besides being Brazilian both of you. What else did you have in common?”.

<sup>10</sup> No original: “I think is this thirst for adventure and to go out to leave our, you know?! I also love to travel. I also love mountains. We have many things in common. And we both have many contradictions. So, I guess it was easy to talk story of Gabriel through me, and vice versa, also my story through him [...] So many times, I felt like it could be me. Here, in this place, doing this... I had been in Uganda before him [...] So, when I read the e-mail, that he sends to his family, in 2009, which is in the film, I really identified with his feeling. I recognize his feeling [...]”.

Fellipe, e vice-versa, contar a própria história, através das correspondências produzidas por Gabriel. Dessa maneira, tanto o personagem Gabriel quanto o diretor Fellipe, se expõem em uma corda bamba, e o cinema se torna: “um olho que não vejo e não me vê, olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos” (Xavier, 2003, p. 57). A constituição de si de Fellipe se entrelaça a experiência de criação da narrativa cinematográfica, o que, de certa maneira, parece impedi-lo de retratar um personagem completamente heroico, pois o filme grafa a trajetória bastante humana de um montanhista, mas, sobretudo, de seu diretor.

Há que considerar, assim, os limites da própria experiência de Fellipe, ao visitar as regiões que almeja retratar. Sem desvalorizar as relações ali estabelecidas, existe um tom de superficialidade e estereotipia, no personagem e na áurea criada em torno da construção da narrativa. Em certa medida, são discursos inerentes ao estrangeiro que almeja penetrar a imensidão cultural, social e geográfica de um continente. Especialmente, quando tratamos de regiões que vivem sob o julgo de um olhar colonizado e fetichizado. Considerando, portanto, discurso a partir do que desenvolve Foucault (2008, p. 66), não como a manifestação “[...] de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo”. Talvez, este seja um dos motivos que levam Fellipe a realizar o seu filme com não atores. Algo que ele começa a identificar e apreender durante as visitas ao continente africano; algo de percepção e, ao mesmo tempo, de confronto com suas próprias insuficiências:

[...] fazer um filme, às vezes, é um impulso intuitivo que a gente não consegue articular racionalmente, assim: por que que eu estou fazendo esse filme?! Não é. É quase uma necessidade inexplicável mesmo. A necessidade da alma. Nem todo filme é assim, mas esse, certamente, foi assim! Eu senti durante a pesquisa, principalmente, quando eu acho que comecei a articular um pouco melhor e elaborar por que que eu estava refazendo essa viagem. E, por que

que eu estava tão obcecado com essa ideia de reencontrar as pessoas e ir atrás — porque foi muito difícil encontrar essas pessoas todas (Barbosa, 2019).

Retomo, novamente, Michel Foucault, quando o autor revisita os textos clássicos, e se depara com as técnicas de si e as práticas do cuidado consigo dos antigos. Atividades, estas, associadas ao desejo de cada uma e cada um de encontrar “[...] discursos verdadeiros para dirigir-lhe a vida — as palavras certas para enfrentar o real, para saber seu lugar na ordem das coisas, sua dependência ou independência em relação aos acontecimentos” (Fischer, 1996, p. 82). Estas práticas de si, relacionam-se com a arte de viver e a estética, como um exercício capaz de nos constituir, inclusive de construir uma ética, que pode guiar e conduzir a nossa existência, escreve Foucault (2010). A arte, para Fellipe, parece ocupar este lugar de produção de subjetividade, de “necessidade da alma”, como profere o diretor. Trata-se de algo que não é dado e nem fixado, mas se produz de modo individual e/ou coletivo, em diferentes processos de subjetivação, e nas relações estabelecidas consigo e com os outros. No caso de Fellipe, nos encontros com as correspondências e objetos de Gabriel, com os lugares e as pessoas por onde ele passou e conviveu; pela possibilidade de vivenciar e reconstituir uma espécie de viagem ao lado do amigo, coordenada pela experiência do fazer cinema.

Logo, como um cineasta experiente, que já havia dirigido longas-metragens como *Laura* (2013) e *Casa Grande* (2014), o diretor aposta em uma história interessante o suficiente para se tornar filme. Entrega-se, novamente, a esta linguagem poética que é familiar em sua vida. Todavia, no caminho de realização da obra, embarca também em uma jornada pessoal de produção de si mesmo com a arte. Nesse sentido, o gesto de fazer cinema e a experiência da amizade, em *Gabriel e a Montanha*, podem ser vistos como um genuíno exercício ascético de autotransformação de Fellipe. Pois, tanto as narrativas do diretor quanto as grafias deixadas em tela, nos convidam a pensar como o cinema percorre este caminho de retorno a nós, e que nos instiga a fazermos um trabalho sobre si.

## Considerações finais

Para finalizar, retomo aquela trilha encoberta pelo verde que escorre junto à neblina, onde esconde-se uma gigante morada dos aventureiros, ao sul do Malawi, o Monte Mulanje — que nos é apresentado pela narrativa coordenada pelo diretor Fellipe. Um monumento natural, que de tanto se aproximar de seus visitantes, muitas vezes, parece magicamente decidir segurá-los para si. São quarenta e cinco minutos ou uma hora, até conseguir habitar com vida a parte mais elevada do monte. Desse modo, o hiato concebível de uma equipe de filmagem em seu topo tem o tempo de um *take*. Gabriel empresta sua vida para a história de Fellipe, mas o diretor deseja mais do que isso, quer acompanhá-lo, reencontrá-lo, guiá-lo, enquanto faz da realização audiovisual a obra de arte de sua própria vida. Em certo ponto, parece haver uma obstinação comum aos dois. É possível distingui-los, um personagem e outro? Na amizade, como discute Foucault, não se trata de um subsumir ao outro, mas de viver essa complementaridade absoluta e radical de alteridade, confronto e, por fim, autotransformação de si.

Na medida em que o fazer cinematográfico, na concepção apresentada aqui, pode ser pensado como um saber técnico, mas, também, associado a modos de existência e de uma formação de si, é possível afirmar que Fellipe, quando decidiu fazer um filme para seu amigo, acabou por produzir uma escrita de si em tela. O que significa também uma tentativa de pensar o outro, e a si mesmo, do modo mais generoso possível. Uma vez que a linguagem artística do cinema, em suas infinitas possibilidades de produção do vivido e do experienciado, evoca ética e esteticamente a existência, tanto de quem assiste quanto de quem cria. Assim, a criação artística se entrelaça a uma produção de si. E, nesta atividade do pensamento exposta em tela, como uma vibração sonora e visual dedicada à posteridade, testemunha-se um vir-a-ser, que vai além de

algo em si já belo, de tornar-se uma escritora, escritor, pintora, pintor, cineasta ou mesmo um estudante.

O ímpeto de uma trágica ausência e a identificação com a história divide os pensamentos de Fellipe, que ora percorrem o continente africano, ora os corredores do colégio São Bento. A correspondência digital, em forma de carta-algoritmo, esquecida ao acaso de sua vontade, faz com que Fellipe descubra tarde demais o desejo de um encontro, pelo amigo de infância. Apesar disso, é o início de uma longa troca entre ambos. Sem precisar alçar em punho a palavra para transpô-la ao papel, Fellipe tece uma escrita de si; por meio da qual realiza a própria viagem de aventura em direção aos *Masai*, a família de Alex Alembe, de Luke, do Monte Mulanje. Aberto ao inesperado de uma jornada, em busca de uma aprendizagem de si, que é, também, uma inscrição em tela da amizade como possibilidade de criação. Subir uma montanha, fazer um filme, viver consigo e com o outro; uma atividade ética e estética, impressa pela impossibilidade de continuar o mesmo.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Fellipe. Fellipe Barbosa fala sobre a idealização de seu filme 'Gabriel e a Montanha' [Vídeo]. *Programa Conversa com Bial*, 3 de novembro de 2017a. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6265447/>.

BARBOSA, Fellipe. *41ª Mostra – Fellipe Barbosa, de Gabriel e a Montanha* [Vídeo]. Youtube, 28 de outubro de 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7EKm7KfpNs&t=101s>.

BARBOSA, Fellipe. *Fellipe Barbosa fala sobre o filme 'Gabriel e a Montanha'* [Vídeo]. Portal G1, 2017c. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/videos/v/fellipe-barbosa-fala-sobre-o-filme-gabriel-e-a-montanha/6255660/>.

BARBOSA, Fellipe. *Film show: 'Gabriel and the Mountain', 'Barbara' and the Venice Film Festival* [Vídeo]. Programa France 24 English, 30 de agosto de 2017d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KcVxtG33LEs&t=256s>.



BARBOSA, Fellipe. *Gabriel e a Montanha*: Nádya Silva entrevista Fellipe Barbosa, realizador do filme [Vídeo]. Programa Bem-Vindos – RTP África, 25 de novembro de 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=wYFbNNmVoeQ&t=784s>.

BERGALA, Alain. *Abbas Kiarostami*. Trad. L. Schuch. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CASA GRANDE. Direção de Fellipe Barbosa. Produção de Migdal Filmes e Iafa Britz. Brasil, 2014. Digital (115 min).

DEZ. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami e Marin Kamitz. Irã, 2002. Digital (89 min).

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2*. O uso dos prazeres. 8. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (Orgs.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*: Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. 2. ed. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7 ed. Trad. Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. 3. ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Belo perigo*: Conversa com Claude Bonnefoy. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Adolescência em discurso*: mídia e produção de subjetividade. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Maria Vorraber; BUJES, Maria Isabel (Orgs.). *Caminhos investigativos*

III: riscos e possibilidades de se pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

GABRIEL E A Montanha. Direção de Fellipe Barbosa. Produção de Rodrigo Letier, Roberto Berliner, Clara Linhart, Yohann Cornu. Brasil/França, 2017. Digital. 127 min.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 237-264, 2013.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERMANN, Nadja. Sobre filosofia e educação: racionalidade, reconhecimento e experiência formativa. In: CENCI, Angelo Vitório; DALBOSCO, Claudio Almir; MÜHL, Eldon Henrique (Orgs.). *Experiência formativa e racionalidade prática*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Trad. Samuel Titan Jr e Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

LAURA. Direção de Fellipe Barbosa. Produção de Fernanda De Capua. Brasil, 2013. Digital (88 min).

LEONARDELLI, Patricia. *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. 234 f. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p191-201>.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte para a Docência: estética e criação na formação docente. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, Arizona, v. 21, n. 25, p. 1-22, 2013. DOI: <https://doi.org/10.14507/epaa.v21n25.2013>.

MAGNO, Maria Ignês Carlos; EDUARDO, André Gustavo de Paula. Identidade e alteridade em Gabriel e a montanha e Sem teto nem lei. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 117-126, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v24i1p117-126>.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema*. 237 f. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

NESSERSON, Lisa. *Film show: 'Gabriel and the Mountain', 'Barbara' and the Venice Film Festival* [Vídeo]. Programa France 24 English, agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KcVxtG33LEs&t=256s>.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments Póstumos 1887-1889*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SILVA, Daniela da. *Memórias de formação: Inventar com vozes artistas uma escrita em educação*. 250 f. 2024. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Data de registro: 11/07/2024

Data de aceite: 27/11/2024