

ADRIANA BAPTISTA¹

Os Mercadores do Gelo e a infinitude

“O peso quase insuportável da faticidade de *estar-no-mundo* é suavizado pela esperança trazida pela noção de infinitude.” (Marcelo Lorence Fraga)

Permito-me escrever sobre o filme de João Gonzalez desviando-me da análise da sua riqueza técnica.

Impus-me começar por afirmar que *Os Mercadores do Gelo*, na sua densa beleza, não abre a porta à inequívocidade das respostas, nem fecha a porta à eternidade das dúvidas e que tal poder faz parte da sua beleza.

João Gonzalez, realizador/compositor, numa entrevista ao jornal *New Yorker* (cf. Watson, 2023), confessa: “I enjoy the challenge of portraying emotions and telling stories [only through] images and music/sound as, at least for me, they are able to create more immediate reactions in a more sensorial/physical way.” Neste filme é um facto que, sem as palavras, onde qualquer espectador gosta de se apoiar para desbravar os múltiplos sentidos do que vê, as imagens, a música e os ruídos o envolvem emocionalmente, fazendo crescer a dúvida sobre qual é a emoção de que mais fala a narrativa visual: A ausência da mãe? A saudade? A construção do reencontro, pela morte? O abandono dos espaços da memória pela mudança? O início? O fim?

Se ficamos a ver sem palavras, quase tudo é possível e as imagens mentais em tropel, fazem do filme breve, uma planície de hipóteses.

Ainda que a narrativa pareça estruturar-se para retratar um real quotidiano, como se invadisse fidedignamente o presente onde se esconde a memória de um passado, a sua leitura não escapa a um mergulho nos seus valores alegóricos.

A leitura sempre foi um processo adaptativo e flexível. A compreensão depende sempre de algo mais do que aquilo que é dito ou fica escrito. E, neste filme, nada é literal e o léxico que, rápido, surge na nossa mente para designar o que vemos, não nos basta. Neste filme a compreensão

1
Vinte anos de IRI aumentaram significativamente a possibilidade de ver, ouvir e falar sobre imagens e consubstanciam o conhecimento dos que frequentaram as manhãs e as tardes de cada ciclo de fotografia, cinema e multimédia. Apesar de, por hábito, recusar o conhecimento como definitivamente adquirido, o IRI levou-me a aprender a colocar questões, para as quais não procuro respostas definitivas, mas para as quais construo hipóteses e com elas sobrevivo.

deduz, constroi hipóteses, busca a conotação retórica e, lentamente, cria inferências. Neste filme, a compreensão nunca fica contente com o que descobre e pede estratégias mais eficazes para montar um processo de metacompreensão. Assim, dá ao espectador o lugar do que quer rever e rever e rever.

O filme tem um título e perante o título do filme, que nada diz, não há como fugir a questionarmo-nos sobre qual é o valor simbólico do gelo. No mundo real, o gelo assume um poder curativo, um efeito eficaz sobre o controle da dor e da infecção. Por isso, é fácil pensarmos que, neste filme, que tantos disseram centrar-se na ausência da mãe, o gelo não é um acaso, mas a representação alegórica da diminuição da dor da ausência, vivida pelos personagens do filme ou a metonímia da mudança no decurso das suas vidas. Mas súbito, sabemos que em Nikko, perto de Tokyo, no distrito de Yanaka, mais de 1000 pessoas fazem fila, todos dias, nas lojas Mitsukoshi, para saborear o gelado kakigori, o único que no período Heian (entre 794 e 1185) se produzia com gelo natural raspado. Yuichiro Yamamoto, reinventando a produção artesanal do gelo raspado, recolhe-o laboriosamente no cimo da montanha e, atualmente, vende aos produtores de gelados o mesmo gelo com que outrora se faziam.

Conhecido o prazer que esta renovação de hábitos instalou, tudo pode mudar na leitura das várias sequências que o filme nos mostra. A localização alta e perigosa da casa torna-se lógica. A razão da produção diária do gelo, da dependência das naturais amplitudes térmicas sazonais e da venda do gelo, ocupa a narrativa como inevitável. É belo o momento em que o pai, antes do voo para a cidade, oferece ao filho, que o segura junto ao peito, um cubo de gelo, gulodice única a que apenas acedem os que a produzem, não como direito, mas como dádiva. Apagando o forte vento que amedronta, esta sequência aparece a quem vê e ouve o filme como um dos breves segundos mais doces.



FIG. 1
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 1'54”

Kakigori, eventualmente o sabor escondido em toda a sequência fílmica, torna-se em milésimos de segundo o eterno paladar da razão fílmica, a sobremesa luxuosa, degustada na beleza da imagem em que é ofertada e pela qual se constroi rápida uma relação parental de afetos.

E o espaço onde muito sucede neste filme, a meia casa, suspensa na montanha, perde a inexplicabilidade do seu *topus* e das suas características arquitetônicas. Equilibrada por cordames e roldanas, a casa passa a dar corpo às exigências impostas pela labor artesanal que sempre obrigam a retornar ao topo do difícil. E, do mesmo modo que a colocação da casa quase no pico da montanha se explica pela exigência da prática artesanal, também o seu desenho neste filme mostra um “modus faciendi” em animação, vindo de outros tempos. São várias as práticas na animação, das quais a competência do realizador, como todos sabemos, mesmo dominando a evolução tecnológica, não se quer esquecer, as que deixam que a gestão da cor (e das sombras e do fogo) dê voz à casa. Com elas, a casa escura, na gélida altura, ganha pela brincadeira em que o pai ensina o filho a voar, a capacidade de ultrapassar a solidão. E assim, mesmo sem palavras, esta paleta cromática ganha uma forma suave de falar.

A caixa, onde o devir da água é gelo, é, no filme, um cofre do óbvio. O processo lento para obter da água, diamantes. Mas fica, silente, nas imagens a utilidade do dinheiro que a venda de tais cristais gera. E cada gorro comprado, quando parece representar o conforto e a antítese do gelo, apenas nos ilude. Neste filme, cada gorro assume ser o que se compra para se perder. Cada gorro, dia a dia, perdido, cumpre a sua função. E todos juntos constroem o símile da montanha onde o gelo se produz. A montanha onde é possível experimentar o deslizar do voo em queda, o aconchego da chegada, o calor de tudo o que é um mapa de outro espaço e a outro tempo. Cada gorro marca cada *frame*, como se pela cor se mostrasse um personagem. Cada gorro mostra que a quantidade de pinceladas neste filme é o motor da ocupação do espaço da narrativa diegética. Cada um deles é capaz, no filme, de misturar e isolar semas aptos a definir os personagens que os usam, os que os usaram, os que os procuram, os que os libertam. Cada um deles é a vontade de instalar o indefinível por vir onde todos se juntam.

FIG. 2

Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 12'57"



O decurso cinematográfico expande-se como os compassos de uma partitura e nele o que parece acontecer dia a dia fica, de imediato preso, ao que acontece estação a estação, ano a ano, vida a vida.

Os Mercadores do Gelo é um filme que nos conduz a pensar sistematicamente, o passado, o presente, o futuro e onde a infinitude, sem terminar a finitude, torna expectável e bela a facticidade. Mais do que expectável torna-a passível de ser construída sem que, pela força matriz do tempo, a construção se reduza inevitavelmente a um *terminus*.

Do baloiço fica o ritmo. O vai e vem com e sem chão. A repetição do gesto como se não se soubesse onde pára a força do corpo, como se não se soubesse da agilidade de ir e regressar até ao infinito. Para parar o baloiço é precisa a força do pé como travão, mas fica a ideia que sem o sino que rompe a repetição do ritmo, a criança podia ficar agarrada ao movimento embalado. Escondida, visível, escondida, visível perante o olhar de quem vê o filme, quando sentada no baloiço, recupera a memória do colo da mãe, onde todos adormecem no sonho infinito. Só o sino a acorda.

Qualquer narrativa fílmica parte de um acontecimento, mas o acontecimento que se vê no início não precisa de estar numa cronologia linear, nem de ser relevante na estruturação da diegese. No cinema, o acontecimento é um facto que se instala na vida do personagem. O início do filme, mesmo que não parta de um acontecimento “*in media res*”, instala a facticidade para que fiquemos agarrados a ela para imaginar como tudo pode acabar.

Mas, afinal, como contribuem os fins/epílogos de um filme para conhecermos o fim da narrativa onde caímos? Sobretudo, quando a sequência fílmica tantas vezes repete um acontecimento? Como interpretar a diegese fílmica vista sem um finito fim expresso? Como interpretar a diegese fílmica quando o fim pode ser o começo e o começo pode ser a morte? Ou quando o começo pode ser a pergunta de como viver o esquecimento?

Sabemos que são muitos os filmes onde o epílogo nos mostra que a narrativa não é finita.

O cinema exige ao espectador que defina, preencha a imagem do que viu, mesmo quando o que se viu é mandatório pela sua repetição. Mesmo quando a sequência cinematográfica introduz sempre novos acontecimentos, a narrativa pede ao espectador que esqueça o que viu e que o recorde acrescido do que lhe juntou.

N'Os Mercadores do Gelo, João Gonzalez foi mais longe e soube prender o espectador aos implícitos do que ninguém viu. Partindo do que não se vê, no seu filme, torna-se imprescindível pensar uma multiplicidade de implícitos que irrompem da leitura da imagem durante os seus breves segundos (nomeadamente quando a imagem se socorre da iteração), tais como: onde nos leva, a nós, a repetição quase infinita do balanço no espaço infinito (o que quer dizer o balanço do nosso corpo quando integra sistematicamente a progressão e o retrocesso, ou seja, quando nem a progressão nem a regressão nunca chegam ao infinito?).

De que modo a sucessão do tempo é importante na perda ou na aquisição da diferença (como podem as estações anunciar o futuro e a mudança infinita se a mudança infinita nas estações é igual à repetição infinita?), como pode o gelo concentrar dentro da sucessão de estações, a antítese entre o que, de súbito, não se repete mais e o que sempre se vinha repetindo?

Augusto Carvalho, citando Ferreira da Silva, afirma que “é precisamente ante a imprevisibilidade de se conhecer a morte, que ela se torna, por conseguinte, todo o início do conhecimento. A morte, o fim, paradoxalmente, é o início do conhecimento.” (Carvalho, 2021)

Na leitura de texto visual no cinema (durante e no final) a matriz do tempo, bela, expande-se na memória do amor (a caneca guardada no armário, o abraço que suporta a queda) como o único registo mental que resolve a perda. Mas o filme nega a antonímia na facticidade, porque sem

negar que todos temos que morrer um dia, nega a evolução do ser para a morte e a inevitabilidade da temporalidade para a morte.

Todos os fins/epílogos de um filme mostram a finitude de um decurso? Fica disponível em algumas narrativas fílmicas fazer o epílogo suspender o tempo?

Os Mercadores do Gelo investe no labor da construção do tempo, iterado, distinto, ao ponto de o epílogo poder ser o início. Ficamos sem saber se este início, longe do gelo, foi buscado, era esperado, programado ou se apenas sucedeu. Ficamos sem saber se a montanha de gorros, diligentemente construída, protegeu ou enterrou quem viveu o degelo e a derrocada.

Como pôde o filme instalar a dúvida?

Em todas as descidas, em voo da montanha, os braços abertos, o paraquedas, o longo silvo do vento, dão a ideia da queda suportada pelo risco e pelo prazer. Em cada uma destas descidas, os gorros ficam suspensos, leves, acima do pai e do filho, colocando a dúvida onde, depois de perdidos, vão cair.

Mas no último voo, protegidos pela memória da mãe, os braços de quem voa estão fechados. Os corpos são pesados, o céu é rasgado sem prazer. E os gorros, que o vento solta, ficam mais pesados e passam, rápido, abaixo do pai e do filho. Espectadores, ficamos sem saber qual a direção em que se movimenta quem cai. Sobem, afastando-se dos gorros que descem? Descem lentamente, atrás dos gorros, para deixar que estes aumentem a montanha que almofada a queda?

FIG. 3
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 2'31"

FIG. 4
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 10'57"



Nada, nestes milissegundos, é claro no movimento. Pela primeira vez, a beleza do voo de quem desce confunde se devemos segui-los olhando bottom-up ou top-down. Este filme, no seu todo, baralha, aqui, como ler e como olhar. Deslumbrante não é só o voo, dentro da narrativa, mas a forma como se faz a sequência, dando ao contexto duas hipóteses de arrasto. O fundo sobe e as figuras descem ou o fundo desce e as figuras sobem, afastando-se dos gorros?

Afinal, a produção laboral do gelo, e as viagens para a sua venda, ao permitirem a compra dos gorros a perder em cada viagem, criaram, algures, o desenho da nova montanha onde, pela cor, os layers cronológicos fazem a história de quem, como e quanto viveu e morreu?

É este voo até outra montanha, desencadeado pela derrocada da casa, o fecho do drama do filme, como o final da vida?

Ou é esta montanha, a vontade de João Gonzalez deixar ficar a explicação de como desenhar o reinício da vida?

REFERÊNCIAS

ArabNews. (2019). High-end rebrand makes life sweet for japan “ice-farmers”. In ArabNews 19 agosto 2019. Consultado em julho de 2024: <https://www.arabnews.com/node/1541551/offbeat>

Heidegger, M. (2012). Ser e Tempo. (Trad. Fausto Castilho). Petrópolis: Vozes/Campinas: Unicamp.

Watson, D. (2023). A Wordless Story of Loss and Connection in “Ice Merchants”. New Yorker. Consultado em julho 2024: <https://www.newyorker.com/culture/screening-room/a-wordless-story-of-loss-and-connection-in-ice-merchants>

Carvalho, A. (2021). Finitude e Infinitude da historicidade da existência. In Estado da Arte. Revista de cultura, Artes e Ideias, 27/03/2021, <https://estadodaarte.estadao.com.br>