

Produção de presença em *Gray Gardens*¹

Aline Gabrielle RENNERT²
Dra. Miriam de Souza ROSSINI³
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O artigo propõe uma abordagem do documentário *Gray Gardens* (1975), dos irmãos e documentaristas estadunidenses Albert e David Maysles, a partir da noção de ‘presença’ de Hans Ulrich Gumbrecht, teórico expoente da Teoria das Materialidades da Comunicação. A partir de uma proposta de leitura de alguns elementos sonoros e figurativos da mise-en-scène, assim como de estratégias de montagem de sequências do documentário, tentamos perceber como o filme pode fazer emergir experiências sensíveis, envolvendo nossos corpos de modo físico e afetivo.

PALAVRAS-CHAVE: *Gray Gardens*; Teoria das Materialidades; presença.

INTRODUÇÃO

Gray Gardens é um documentário de 1975, concebido e realizados pelos irmãos David e Alan Maysles. Dirigido pelos Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer, o filme retrata o cotidiano de Edith Ewing Bouvier Beale e Edith Bouvier Beale, (mãe e filha, respectivamente, conhecidas como Big Eddie e Little Eddie), moradoras da mansão, situada no luxuoso balneário de East Hampton, nos Estados Unidos, que dá nome à obra. Em 1972, as condições precárias em que viviam as Bouvier Beale, na mansão Gray Gardens, irromperam nos noticiários nacionais, inflamados pela decadência física e mental das duas mulheres. Há várias décadas Big Eddie e Little Eddie haviam frequentado os círculos da alta sociedade nova-iorquina, incluindo o de figuras icônicas da história dos Estados Unidos: as famílias Onassis e Kennedy.

Mãe e filha, ambas com idades avançadas, habitavam a casa de 28 cômodos em condições miseráveis de higiene e infraestrutura. Os cômodos da mansão, construída em

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Estudante do 7º semestre de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: agabrieller@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: miriams.rossini@gmail.com

1897, estavam tomados por montanhas acumuladas de embalagens descartadas; não havia água encanada em lugar algum; boa parte do telhado havia cedido, e dezenas de animais (gatos, ratos e guaxinins) circulavam livremente pelos ambientes, defecando pela casa e alimentando-se dos restos de comidas jogadas no chão pelas Bouvier Beale. O majestoso jardim, que nos “tempos áureos” (por volta de 1913) inspirara o nome da casa, fora tomado pela mata fechada.

Quase seis décadas depois, as duas mulheres dividiam um único cômodo, onde cozinham através de aparelho de acampamento colocado imediatamente ao lado da cama de Big Eddie. Em 1972, após a exposição da condição das mulheres, Jacqueline Onassis, prima de Little Eddie, ajudou a fazer reparos na casa. Contudo, em 1975, quando o documentário foi filmado, a casa encontrava-se novamente em estado de abandono, pois vemos buracos enormes pelas paredes e montanhas de lixo espalhado.

Os irmãos Maysles chegaram até as Bouvier Beale após serem convidados a fazer um documentário sobre as memórias de infância de Jackie Onassis e sua irmã Lee Radziwill naquele balneário. Os cinegrafistas, contudo, abandonaram esta ideia ao perceberem que o universo das esquecidas moradoras de Gray Gardens constituía material muito mais poderoso, com um potencial que superava as memórias açucaradas da infância da ex-primeira dama dos Estados Unidos. Após conhecerem mãe e filha durante visitas à propriedade ao longo de um ano, os Maysles finalmente começaram as filmagens.

O roteiro, elaborado somente na etapa de edição do documentário, parece refletir o profundo mergulho dos Maysles no universo anacrônico de Gray Gardens. Não existe uma ação que se desenvolve no tempo; não há, aliás, um eixo temporal definido que influi no encadeamento narrativo. O tempo *apenas é*, e somente pode ser acusado pelo contraste da intensa luz do sol durante o dia e da iluminação sorumbática dentro da casa à noite. Até a produção de Gray Gardens, os Maysles encaixavam-se na escola do Cinema Direto norte-americano. Contudo, neste documentário eles afastam-se do ideal de objetividade imparcial do “mentor” dessa escola, Robert Drew: sua presença na casa é evidente desde a primeira cena, e o protocolo de não-interferência (conhecido como a mosca na parede) é quebrado diversas vezes quando interagem com as personagens e aparecem diante da câmera.

Durante os 94 minutos do documentário, acompanhamos momentos da vida das duas mulheres que vivem quase totalmente isoladas em um mundo particular circunscrito pelos limites verdes da propriedade, conversando e discutindo, ouvindo rádio, cantando e dançando, tomando sol e interagindo com a câmera. Aos poucos, e de modo fragmentado,

vamos conhecendo mãe e filha: quem são, porque vivem isoladas naquela casa que se desfaz e com o que sonham. Sabemos desses detalhes principalmente pelos diálogos e monólogos de Little Eddie — os quais, por serem mostrados descontextualizados e intercalados com cenas de outros momentos aleatórios, demoram, muitas vezes, a fazer sentido (se é que chegam a fazer).

Ao propor uma *leitura* de *Gray Gardens*, este texto segue uma alternativa operacional proposta por Hans Ulrich Gumbrecht para tratar de fenômenos estéticos e impressões sensíveis da nossa relação com o mundo e seus objetos. Nessa perspectiva, uma ‘leitura do mundo’ (GUMBRECHT, 2010, p. 259) indica uma aproximação com os objetos culturais — e todos os objetos do mundo — num movimento que se mostra aberto, interminável, que envolve o “movimento alegre e doloroso entre perder e ganhar controle intelectual e orientação (...) desde que ocorra em baixa pressão de tempo, isto é, sem que se espere de imediato uma ‘solução’ ou uma ‘resposta’” (GUMBRECHT, 2010, p. 159).

TEORIA DAS MATERIALIDADES E ‘PRODUÇÃO DE PRESENÇA’

A proposta de leitura do documentário *Gray Gardens* fundamenta-se na intuição (termo mais adequado do que “conceito”) seminal de toda a obra de Hans Ulrich Gumbrecht: a noção de ‘presença’. Gumbrecht é expoente da Teoria das Materialidades da Comunicação, conjunto de estudos desenvolvidos a partir do final da década de 1980 por pesquisadores do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford. Com os termos “materialidade”, “campo não-hermenêutico” e “presença”, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) questiona a centralidade epistemológica da interpretação (da identificação e da atribuição de sentido) nas Artes e nas Humanidades. A publicação *Materialität der Kommunikation* (1988), organizada por Gumbrecht e Karl Ludwig Pfeiffer, consolida as primeiras discussões da Teoria das Materialidades na seguinte definição: “as materialidades da comunicação são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

Opondo-se à concepção de que a atribuição de sentido é um processo de maior importância — e na medida em que as coisas estão “sempre-já” em uma relação com nossos corpos, simultaneamente ao ato involuntário e inevitável de atribuição de sentido — Gumbrecht sugere resgatar a relação de espacialidade, tangibilidade e imediatez do contato do homem com o mundo e seus objetos (GUMBRECHT, 2010). Dizer que algo está

‘presente’ indica que este algo está próximo de nossos corpos e, quer nos toquem diretamente ou não, possuem uma *substância* (GUMBRECHT, 2010). A relação do homem com as coisas-do-mundo dá-se pela produção de presença e pela produção de sentido, isto é, pelo impacto imediato das coisas com nossos corpos, e dos processos interpretativos. ‘Produção’ refere-se, etimologicamente, ao ato de ‘trazer para diante’ (GUMBRECHT, 2010, p. 13). ‘Produção de presença’, portanto, refere-se a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (idem 2010, p. 13).

A expressão ‘produção de presença’ sugere que o efeito de tangibilidade que surge a partir da materialidade do mundo é um efeito em permanente movimento, sujeito a oscilações de maior ou menor proximidade, de maior ou menor intensidade. Ao mesmo tempo que nos *toca*, não conseguimos “agarrar” essa *presença*; sentimo-la em constante movimento e, todavia, não chegamos a compreendê-la. Diante da oscilação da intensidade entre as dimensões sensível e mental, fala-se em *efeitos* de presença e *efeitos* de sentido.

Qualquer contato do homem com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença (GUMBRECHT, 2010). No entanto, a situação e os momentos de intensidade que caracterizam a experiência estética são específicos, pois neles ocorrem a oscilação/tensão simultânea entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’. O peso relativo dos dois efeitos varia conforme o objeto e o momento do contato com o mesmo: há experiências e situações em que a dimensão do sentido será preponderante sobre a dimensão da presença e vice-versa.

Acreditamos que no cinema a dimensão da presença seja tão importante quanto a do sentido, e concordamos com Laura Marks (2002) a respeito da qualidade eminentemente sensual da materialidade audiovisual, da potência de o cinema *tocar* nossos corpos. Em *Touch: Sensuous theory and multisensory media* (2002), Marks concebe o audiovisual como uma mídia mais sensual do que outros meios (em especial aqueles dominados pela escrita). Para a autora, o encontro da materialidade audiovisual com o corpo dos espectadores é marcado por uma *umidade* que dificilmente é mantida quando da tradução desse encontro em mídias eminentemente textuais. Para além da materialidade como mídia, pensamos na materialidade como aquilo de que se constitui o audiovisual: os sons e as imagens; a sonoridade e a figuratividade. No cinema, esses elementos estão articulados pela linguagem cinematográfica, pelas configurações da *mise-en-scène* e pelo uso do som.

Esclarece-se, porém, que o estudo de *Gray Gardens* que este texto propõe aproxima-se mais de um exercício exploratório, como exposto anteriormente, do que de uma análise que se pretende exaustiva ou mesmo conclusiva, o que iria contrariar a própria proposta teórica que articula esta discussão. Buscaremos, assim, perceber princípios ativos de efeitos de presença no documentário *Gray Gardens*, através da expressão material de seus elementos de *mise-en-scène* e som (articulados na montagem), e entregarmo-nos a eles “de modo afetivo e corporal” (GUMBRECHT, 2010, p. 30).

PROPOSTA DE LEITURA

Na primeira cena do documentário, vemos imagens do interior escuro de uma casa praticamente desmobiada, enquanto ouvimos a discussão entre Big Eddie e Little Eddie a respeito do buraco que um guaxinim fez na parede “nova”. As vozes estridentes sobrepõem-se, atropelam-se freneticamente. O diálogo segue sobre a possibilidade de ambas serem evacuadas novamente da casa pelas autoridades de East Hampton, enquanto vemos alguns planos do balneário, seguidos então por uma sequência de planos abertos que mostram enormes e belíssimas residências de veraneio. O último plano desta sequência, mais fechado do que os anteriores, mostra uma casa aparentemente abandonada, que destoa totalmente das anteriores pelas paredes escurecidas e desbotadas em meio ao mato espesso que cresce selvagem por todo o terreno, ocultando a construção torta de proporções modestas para os padrões arquitetônicos das casas anteriores, conforme vemos na Figura 1. Esta é *Gray Gardens*.

Figura 1: contraste de casas de East Hampton com *Gray Gardens* à direita.



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

Dá-se, a partir desta primeira sequência que evidencia o contraste entre o universo luxuoso que circunda Gray Gardens e a própria construção, o tom do documentário: esta é uma história sobre decadência e abandono. A estratégia de contrastes explorados entre planos é recorrente ao longo do documentário, mostrando claramente a autoria (e a intencionalidade) dos Maysles no processo.

Little Eddie é uma mulher de 56 anos que disfarça a ausência de pelos pelo corpo desenhando as sobrancelhas e o contorno dos olhos com maquiagem — que invariavelmente se desfaz em borrões devido ao sol, à maresia ou ao suor. A calvície é disfarçada com lenços, toalhas ou blusas enroladas na cabeça, sempre finalizadas com um grande broche dourado (Figura 2). Diante da falta roupas, Little Eddie exhibe orgulhosamente seus “modelos revolucionários”, modo como se refere às peças elaboradas por ela mesma a partir de pedaços de tecido e camisetas enrolados e amarrados pelo corpo — enquanto sua mãe anda quase sempre seminua, coberta por trapos.

Little Eddie oscila entre momentos de uma alegria quase infantil e ingênua, comportando-se como uma adolescente diante das câmeras e de sua mãe, e momentos de espantosa lucidez sobre a situação das duas na casa e sobre seus planos para o futuro. Ela lê livros com a ajuda de uma lupa e decora com esmero e autoadmiração as paredes de um dos cômodos, colando recortes de revista desbotados de rosas e outras miudezas. Seu olhar intenso e o tom confabulatório com que se dirige aos Maysles envolve-nos numa sensação de irrealidade e alienação que são, contudo, de uma suavidade que parece poder tocar-nos.

Figura 2: Edith Bouvier Beale (Little Eddie)



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

Big Eddie, uma idosa de cerca de 80 anos, sofre com problemas nos olhos e tem dificuldade para locomover-se. Quase sempre a vemos sentada em sua cama, cercada de gatos e pilhas de papéis, embalagens, jornais e restos de comida. Seu colchão está

evidentemente imundo, com camadas espessas de sujeira exploradas em diversos momentos pelos Maysles, como mostrado na Figura 3. Ao lado da cama, Big Eddie mantém um retrato de quando era uma jovem de beleza ímpar. A mulher a que somos apresentados, porém, é uma idosa às vezes parcialmente vestida, debilitada sobre uma cama imunda, cujas várias facetas são exploradas pelos documentaristas.

Figura 3: Edith Ewing Bouvier Beale (Big Eddie)



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

Separamos duas sequências em que acreditamos ser possível indicar momentos de intensidade pela oscilação entre efeitos de presença e sentido. Num primeiro momento, aproximadamente aos 46 minutos do filme, Big Eddie pergunta aos Maysles se estes conhecem a música “*You and the night and the music*”, pedindo, então, para que eles a cantem. A câmera fica inerte em plano médio com a mulher sentada ao centro. O enquadramento faz com que Big Eddie pareça estar nua por debaixo da camisa quadriculada que lhe cobre os ombros (figura 4).

A própria Big Eddie começa então a cantar, lembrando dos anos em que obtivera um breve reconhecimento enquanto artista. Vemos dois planos do cômodo de paredes rosas e móveis azuis tomado de gatos, sujeira e rachaduras. A câmera volta a enquadrar Big Eddie cantando, aproximando-se até fechar em seu rosto claro e enrugado. Suas pálpebras piscam várias vezes pelo esforço de projetar a voz desafinada e enfraquecida, enquanto os olhos

azuis embaçados e opacos giram e fitam, assimétricos, o nada; piscam novamente, giram e fitam o outro lado, vagando, enquanto a mulher tenta lembrar a letra da canção. Então seus olhos giram e piscam em descontrole como reflexo do incrível esforço que Big Eddie faz para alcançar as notas finais, mais altas.

Figura 4: Big Eddie cantando



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

A música encerra com um breve sorriso orgulhoso da idosa, e de repente a expressão some, seus olhos baixos. Subitamente, o plano é substituído por uma sequência de Little Eddie. Como um rastro, a voz estridente e os olhos descontrolados de Big Eddie parecem ainda estar ali, em nossa frente. Retirados daquela cena de tempo lento de modo abrupto, a sensação de perda é difusa, porém irrecusável. A nostalgia expressada por Big Eddie confunde-se com a certeza que ela demonstra de que sua voz, seus olhos e seu corpo ainda são capazes de funcionar como antes, de alcançar as notas mais altas e realizar uma carreira artística. O choque dos futuros não realizados do passado de Big Eddie com o presente que vemos – e que pouco parece abalá-la de seu delírio – é desconcertante.

O segundo momento que destacamos é a dança que Little Eddie realiza para os Maysles após sua mãe dizer que ela não é capaz de dançar uma marcha militar. O plano em que a vemos de lado, observando o disco da marcha em questão e respondendo para a mãe “você está completamente louca? Não há nada que eu não possa fazer”, é substituído de repente pela imagem azulada do pé da escadaria da sala ao som da marchinha de tema militar. Little Eddie desce as escadas e começa a fazer sua dança, vestindo um maiô sobre mangas compridas, um lenço roxo e vermelho cobrindo a cabeça sem cabelos e segurando uma bandeirola dos Estados Unidos.

A dança dura aproximadamente um minuto, durante o qual vemos Little Eddie rodopiar e dançar como uma adolescente, sacudindo a bandeirola e olhando não para a câmera, mas, principalmente, para o Maysle por trás dela. Seu olhar é provocativo, de

flerte; às vezes ela ri com charme, mas o olhar volta a desafiar, concentrada e confiante, quem a observa e filma (figura 5).

Figura 5: Little Eddie dançando



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

Quando a música para, Little Edie está claramente cansada e respirando com dificuldade, mas está esfuziante. Ela caminha de um lado para o outro, entrando e saindo do campo focal, gritando que tudo o que sempre precisara em sua vida era “aquele homem” (David Maysle). Ela continua, como em transe, levantando e dançando com a bandeirola, cantarolando em sussurro, concentradíssima em sua performance, flertando com David Maysle. Há dois cortes, o que sugere que sua inquietação dura determinado tempo.

Tanto os movimentos de aproximação de Little Edie em relação à câmera, quanto os de zoom da própria câmera que busca o corpo de Little Edie quando ela se afasta, geram uma atmosfera de sedução, de provocação. Após o segundo corte, a marchinha já tendo terminado e Little Edie já sem fôlego, seu êxtase morreu. Vemos a bandeirola em riste, plano fechado, e, então, como um bloco sólido, o silêncio toma conta da sequência, Little Edie está murcha, até que lamenta, gritando, não ter tido a companhia dos Maysles desde “antes” — ao que sua mãe responde, gritando de algum ponto oculto da casa, como uma presença onipresente: “Bom, você tinha a sua mãe”.

Apesar do isolamento da casa habitada somente pelas duas mulheres (com a visita de um ou outro indivíduo que faz reparos estruturais), são raros os momentos de silêncio. O som é preenchido pelos diálogos e discussões entre mãe e filha, pela voz de Big Edie cantando alguma música de outros tempos ou ainda pelos monólogos grandiloquentes de Little Edie sobre o passado, a casa, suas impressões da cidade, sobre sexo e casamento, dança, música e poesia. A montagem intensifica a sensação de um fluxo intenso e ininterrupto da voz das duas mulheres em diálogos que muitas vezes não conseguimos

acompanhar, seja porque não nos é apresentado o contexto inteiro em que foram ditas, seja porque as vozes já se tornam um barulho incômodo e desconfortável.

Através da ausência de uma ordenação cronológica e dos longos planos que exploram a aparente banalidade do cotidiano dessas mulheres que reproduzem diálogos sobre acontecimentos de três décadas atrás como se fossem fatos correntes ou do verão passado — pelas próprias palavras de Little Eddie que afirma “ser terrivelmente difícil manter a linha que separa o passado do presente” —, o documentário transmite uma sensação de suspensão do tempo. Por outro lado, evidencia também sua passagem inexorável por meio de montagens que evidenciam o contraste entre juventude e velhice, abundância e miséria, beleza e loucura.

O tempo como presença é explorado em cenas que mostram em detalhe os corpos das mulheres marcados pela decadência física da idade (e pela alopecia, no caso de Little Eddie); o abandono e isolamento totais que as circundam; o mato fechado em que se transformou o jardim que cercava a casa e os buracos da estrutura em ruína da casa. O efeito do contraste entre a juventude e a velhice é o choque mais explorado pelos Maysles, principalmente para com Big Eddie, cujo cotidiano parece ser marcado por memórias do passado.

Num primeiro momento, por volta dos 12 minutos do filme, mãe e filha mostram antigas fotografias para os Maysles. A imagem à esquerda na Figura 6 mostra Big Eddie jovem no dia de seu casamento. A câmera se aproxima até um plano fechado no belo rosto da jovem, onde permanece por vários segundos enquanto ouvimos as duas mulheres conversando. Então, no plano seguinte (imagem à direita da Figura 6), o rosto jovem é substituído pela face envelhecida de Big Eddie, potencializando o contraste pela manutenção da posição da figura e proporção entre os planos.

Figura 6: choque entre planos de Big Eddie



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

Em outro momento (figura 7), aos 29 minutos, as duas mulheres estão no quarto que dividem, Big Eddie deitada em sua cama e coberta de panos e papeis. Ela canta uma valsa romântica, claramente envolvida no passado que lhe é transportado pela música. A projeção de sua voz desafinada aumenta na proporção de sua animação, provocando Little Eddie para dançar (“como você pode resistir a isso?”), enquanto balança os braços para fora da cama. O tom e o volume de sua voz aumentam, mas emite apenas exclamações emocionadas enquanto ela tira o largo chapéu e começa a pentear, com trejeitos vaidosos, os cabelos brancos. Ela continua cantando e revirando os olhos de prazer até que a música chega ao fim (“(...) *oh can't you see how happy we would be?*”⁴), a última nota se prolonga enquanto a câmera fecha no rosto de Big Eddie. O plano é cortado para o exuberante de Big Eddie (jovem e elegante) apoiado no chão em meio ao lixo e às fezes de gatos. A câmera aproxima-se lentamente do rosto da jovem retratada até que, subitamente, corta para um close desse do retrato. A música que ela Big Eddie, retomada em seu final instrumental, provoca um efeito tétrico e dramático, ao modo dos efeitos sonoros que acompanham desfechos dramáticos em filmes antigos. A impressão é de que a jovem Beale nos olha presa no retrato, evidência do futuro romântico e feliz sugerido pela música com a realidade que ‘ouvimos na pele’ (GUMBRECHT, 2010, p. 126) da voz vacilante.

Figura 7: outro contraste de Big Eddie



Fonte: *Gray Gardens* (1975)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos, com a ilustração de planos das sequências exploradas, refletir sobre como os elementos figurativos e sonoros do documentário *Gray Gardens* criam momentos de intensidade que provocam reações em nossos corpos, a partir da perspectiva das materialidades de presença de Hans Ulrich Gumbrecht. Se a experiência estética para este

⁴ Tradução própria: “Oh, como você pode não ver como seríamos felizes?”

autor (GUMBRECHT, 2010) são os momentos de intensidade marcados pela oscilação/tensão de efeitos de presença e sentido, podemos sugerir que o filme cria condições para a emergência de fenômenos estéticos, o universo anacrônico de *Gray Gardens* atinge-nos de modo concreto, corporal.

Não somos situados ou contextualizados na maioria dos diálogos das Bouvier Beale; ao contrário, suas conversas são apresentadas de modo desconexo. Contudo, não precisamos compreendê-los extensamente para sentir a estranheza que nos causam.

Além da degradação física do espaço em que habitam — a casa e seus próprios corpos — a condição miserável das Beale é evidenciada pelo estado delirante em que ambas vivem. Sua perturbação mental é revelada à medida que acompanhamos cenas de seu cotidiano isolado e restrito num universo absolutamente anacrônico. Ao serem filmadas pelos Maysles, fica evidente o esforço de recriarem uma atmosfera de um tempo de elegância e *glamour* que ambas um dia vivenciaram; seus modos afetados e garbosos chocam-se violentamente com a realidade espacial em que se encontram, afetando-nos fisicamente e provocando uma sensação de mal-estar inefável. O esforço pela elegância delirante em meio ao lixo e à ruína é de certo modo doloroso; a majestade de uma violenta decadência nos atinge como uma presença concreta.

Há, no entanto, uma beleza em *Gray Gardens* que se desprende da sensação de mal-estar que sentimos diante da evidente perturbação mental e degradação física das mulheres a que somos apresentados. É a beleza mesma do desligamento, do desapego do mundo, de tal estado delirante em que se encontram as Bouvier Beale que torna a experiência de *Gray Gardens* tão perturbadora, quando encantadora. O fascínio que suscita o documentário, para além da capacidade de nos afetar sensivelmente com o horror de uma existência marcada pelo abandono e possivelmente pela demência, é a possibilidade de experimentar o passado das duas mulheres de modo latente, numa espécie de delírio que contagia nossos corpos.

Gray Gardens tornou-se um fenômeno *cult*, sendo objeto de reflexão, mais recentemente, inclusive a partir da perspectiva dos estudos *queer*. O documentário possui um site⁵ onde toda a história da casa e de suas habitantes são “exaustivamente” exploradas. As “lacunas” são preenchidas, explicadas; as referências do passado distante são desvendadas e resgatadas. O encantamento do filme, apesar (em razão) de todo o seu impacto inquietante, incentiva aqueles interessados em penetrar no universo mostrado no filme. Afinal, como afirma Gumbrecht, “não existe emergência de sentido que não alivie o

⁵ Disponível em: <http://greycastlesonline.com/>. Acesso em 19 de abril de 2016.

peso da presença” (2010, p. 117). E o documentário *Gray Gardens*, através de suas câmeras em movimento e de seu burburinho constante, reiteradamente torna presente este amálgama de passado e presente, construído entre as ruínas da mente e do espaço das duas ilustres moradoras da velha mansão.

REFERÊNCIAS

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

MARKS, Laura U. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota. Edição Kindle, 2002.

MAYSLES, A.; MAYSLES, D.; HOVDE, E.; MEYER, M.; FROEMKE, S. *Gray Gardens*. Produção de Albert Maysles, David Maysles e Susan Froemke, direção de Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hoevde e Muffie Meyer. Estados Unidos: *Portrait Films*, 1975. DVD (94min), son., port., color.