

---

# A loucura é a linguagem dos excluídos: uma entrevista com Javier Téllez<sup>1</sup>

por Michele Faguet\* e Cristobal Lehyt\*\*

---

O formato de entrevistas é o mais apropriado para uma discussão dos trabalhos recentes de Javier Téllez, considerando-se ser ele extremamente articulado sobre o complexo conjunto de referências – históricas, literárias, culturais, pessoais – que informam sua prática. Téllez é consistente em suas tentativas de se comprometer eticamente com as comunidades de pessoas que vivem fora dos parâmetros de uma sociedade “sana”:

O interesse de Téllez em articular uma posição da alteridade é parcialmente autobiográfico: ambos os seus pais eram psiquiatras na cidade provincial de Valencia, Venezuela. Seu pai, um imigrante espanhol, foi um pioneiro no seu campo e o primeiro do país a adotar certos tratamentos psicotrópicos. Talvez o contato, desde uma idade precoce, com aqueles considerados doentes mentais lhe tenha permitido reconhecer a alteridade como um permanente estado cultural, que está inscrito na identidade com base na distinção entre o eu e o outro.

A natureza colaborativa do seu trabalho significa que o produto final é coletivamente determinado e não necessariamente harmonizado com as preocupações estéticas convencionais. Nesta conversa, Téllez descreve seu trabalho como documentações de cenários fictícios criados dentro da instituição psiquiátrica do ponto de vista daqueles que o habitam. O resultado são obras que não têm a pretensão de autoridade nem pontos de vista centrados, criando uma experiência de vulnerabilidade e de ambivalência para o espectador. É um trabalho que exige a participação ativa do espectador.

---

\* Michéle Faguet é curadora da Or Gallery, Vancouver, Canadá, tendo anteriormente dirigido espaços alternativos na Cidade do México e em Bogotá.

\*\* Cristóbal Lehyt, artista chileno residente em Nova York, apresentou suas obras em importantes instituições de arte nos Estados Unidos, América do Sul, Europa e Ásia.

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** Ao falar sobre seu trabalho, você muitas vezes faz referência à semelhança fonética entre museu e mausoléu, conforme apontada por Adorno. Sua proximidade e seu interesse na prática psiquiátrica resultaram em uma série de obras que extraí, de uma forma quase arqueológica, objetos das enfermarias hospitalares brancas e estéreis, que compõem a paisagem visual dos doentes mentais, os quais você insere no cubo branco e imaculado do museu. Você poderia elaborar sobre como você vê os processos de seleção e de exclusão comuns a ambas as práticas curatoriais e psiquiátricas?

**Javier Téllez:** O museu e o hospital psiquiátrico são produtos do projeto iluminista. Não é por acaso que a convenção da Primeira República abriu o Louvre para o público em 1793, ao mesmo tempo em que Philippe Pinel era nomeado médico-chefe de La Bicetre. É como se o mesmo impulso que criou o museu libertasse os doentes de suas correntes, marcando o nascimento do asilo moderno e do museu público.

Crescendo como filho de dois psiquiatras, muitas vezes visitei o hospital psiquiátrico onde meu pai trabalhava. Naquela época, eu também comecei a ir a museus e me lembro de já encontrar uma série de semelhanças entre ambos: espaços higiênicos, longos corredores, a imposição do silêncio e o peso da arquitetura. As duas instituições são representações simbólicas de autoridade, fundada em taxonomias com base no normal e no patológico, na inclusão e na exclusão.

Tenho estado muito interessado nestes outros museus do patológico – os gabinetes de curiosidades, shows de horrores, coleções de arte dos doentes mentais, exposições de Arte degenerada ou de Arte bruta porque, em sua morbidade, nos revelam a patologia do museu, mostrando justamente que o que é excluído do museu é o que constitui suas próprias fundações: o sono da razão produz monstros.

*La Extraccion de la piedra de la locura (The Cure of Folly) [A extração da pedra da loucura (A cura da loucura)],* 1996, foi meu primeiro projeto a lidar com um hospital psiquiátrico específico; a instalação ocupou um andar inteiro do Museu de Belas Artes de Caracas e foi concebida como uma arqueologia da instituição psiquiátrica Barbula, hospital público onde meu pai trabalhou a vida inteira. Mas foi também uma reflexão crítica sobre o museu – a instalação foi apresentada como um museu dentro do museu e incluiu material de arquivo, documentando a vida da instituição desde sua fundação no final dos anos 1950, os testes psicológicos,

medicamentos, máquinas de choque elétrico etc. A instalação também continha uma seleção de obras de arte feitas pelos pacientes. Este trabalho representou minha primeira colaboração com pacientes mentais e incluiu, por exemplo, uma série de pinhatas<sup>2</sup> que os pacientes fizeram especialmente para a instalação e que tinham a forma de suas pílulas farmacêuticas como Prozac ou Valium. A ideia era criar um panorama da instituição psiquiátrica, apresentando tantas visões distintas quanto possível. Os visitantes viam uma história institucional dos tratamentos apresentada em vitrines, mas também tinham a oportunidade de ouvir as vozes dos pacientes representadas em suas obras. Desde então, tornei-me mais interessado na colaboração com os pacientes. Se há uma crítica da instituição mental, faz mais sentido que ela seja articulada por eles.

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** Seu trabalho tem sido descrito como dando visibilidade às comunidades ou às situações periféricas ou negligenciadas. Sua colaboração com doentes mentais trilha necessariamente uma linha muito fina entre representação e exploração. Como você negocia sua posição quando trabalha com os pacientes?

**Javier Téllez:** A questão da ética está sempre no âmago da representação. Doença mental somente existe no domínio da representação: é uma linguagem, e nossa tarefa é desafiá-la. A maioria das representações “objetivas” dos doentes mentais tem sido realizada pela instituição psiquiátrica, nas quais os discursos dos pacientes são sempre classificados como meras ilustrações de seus diagnósticos, para não mencionar construções estigmatizadas pela mídia.

Em minha prática, tento criar um espaço flexível no qual os representados podem intervir em sua própria representação. Segundo Levinas, ética é uma devoção ao outro: “Eu tenho que esquecer de mim para acessar o outro”. Ética deve de ser entendida como uma responsabilidade com a diferença. Para mim, esta responsabilidade se manifesta com a inclusão do outro como um participante ativo no trabalho. Esta participação é capital na produção do trabalho: os pacientes são os atores principais, trabalham nos roteiros, escolhem os objetos de cena, editam as imagens e comentam sobre elas. Esta inclusão obviamente acontece dentro de um quadro que inclui as condições de distribuição e de recepção do sistema de arte. No final das contas, o que importa é trabalhar em colaboração com outras pessoas. Não posso agir como se eu não estivesse presente no discurso, mas o trabalho é articulado no diálogo entre minha subjetividade e suas subjetividades.

A confecção de cada peça é diferente porque cada situação é diferente: com o passar do tempo, aprendemos com as experiências anteriores. Também há fatores específicos que formatam os encontros com os pacientes: a quantidade de tempo despendido com eles, suas contribuições, a disposição dos funcionários em me permitir trabalhar dentro das instalações, a arquitetura da instituição etc. Eu sempre tento propor uma ideia que desencadeie uma espécie de diálogo. Esta ideia ou “imago”<sup>3</sup> está eventualmente relacionada à especificidade do *site*: por exemplo, a ideia do homem-bala atravessando a fronteira México-Estados Unidos em Tijuana. Neste caso, a ideia foi desenvolvida em conversas com pacientes psiquiátricos do Centro de Saúde Mental de Baja Califórnia na cidade de Mexicali; organizamos uma oficina com os interessados no projeto e as ideias foram trocadas.



**Javier Téllez**

*One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005.

Tijuana, México

(Fonte: [http://www.aftabir.com/photoblog/adv\\_images](http://www.aftabir.com/photoblog/adv_images))

Os pacientes viram a fronteira geopolítica entre Estados Unidos e México como uma metáfora para outra fronteira: aquela que os confina na instituição mental. Através da presença do homem-bala, eles abraçaram a ideia do circo e criaram uma parada de animais, na qual os pacientes usavam máscaras de animais e carregavam cartazes com frases como “Os pacientes também são seres humanos” e “Viver com as drogas não é uma maneira de viver”. A parada foi como uma manifestação política que terminou com um ato de circo no qual os pacientes leram discursos e representaram um esquete do leão manso. O evento público culminou com a travessia da fronteira pelo homem-bala.



**Colaboradores de Javier Téllez em *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005.**

Tijuana, México

(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)



**David Smith (“homem-bala”), colaborador de Javier Téllez em *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005.**

Tijuana, México

(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** No mês de dezembro passado, você exibiu *La Passion de Jeanne d'Arc (Rozelle Hospital)* [*A paixão de Joana D'Arc (Hospital Rozelle)*], 2004, em uma usina de energia em sua primeira exposição individual no Canadá. Você pode nos falar sobre esse projeto?

**Javier Téllez:** *La Passion de Jeanne d'Arc (Rozelle Hospital)* foi uma videoinstalação feita em colaboração com os pacientes do sexo feminino de um hospital psiquiátrico em Sydney. Utilizamos o filme de [Carl Theodor] Dreyer, de 1928, com o mesmo título como ponto de partida. Doze pacientes do sexo feminino assistiram a este filme mudo durante uma oficina que organizamos e, em seguida, criaram um novo conjunto de entretítulos para o filme. Em seguida, filmamos as pacientes escrevendo os entretítulos no quadro negro e os editamos no filme a ser exibido sem quaisquer outros cortes. Existe também outra projeção, de um filme colorido de 16 mm, consistindo em monólogos de mulheres sobre suas experiências dentro do sistema de saúde mental.

Os entretítulos dos pacientes alteraram a narrativa original do filme: a protagonista, JDA, é uma paciente recém-admitida do Hospital Rozelle diagnosticada como esquizofrênica com delírios de grandeza porque acredita ser Joana d'Arc. O julgamento da santa francesa é apresentado como um processo de institucionalização no hospital e faz referências às entrevistas psiquiátricas, seus formulários, medicação, salas de isolamento e terapia de choque elétrico punitivo.

A obra funciona em vários níveis distintos de tradução. Em primeiro lugar, temos um filme que representa um determinado período da história e um determinado tempo-lugar que se tornam deslocados como eventos na nova versão do filme situada no Rozelle Hospital desde o primeiro fotograma, mostrando as semelhanças simbólicas entre a intolerância durante a Inquisição e a estigmatização dos doentes mentais. Também estamos lidando com um filme de vanguarda que se tornou um clássico, usado como uma lousa que sempre pode ser reescrito – um palimpsesto que se refere à obsolescência e à memória.

*La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer também possui várias conexões com doenças mentais, a começar pelo fato de que o papel Joana d'Arc foi desempenhado por Maria Falconetti, uma atriz que mais tarde foi diagnosticada como doente mental e que cometeu suicídio na Argentina. Além disso, [Antonin] Artaud integra o elenco do filme como um dos atores

principais, e o uso de *close-ups* e da fisionomia fazem referência a uma das ferramentas fundamentais de psiquiatria. A história particular do filme é também significativa: ele foi censurado na França, acidentalmente queimado na Alemanha e desapareceu por mais de meio século até que, finalmente, reaparecesse no armário de uma instituição mental próxima a Oslo!

Doença mental é fundamentalmente uma questão de linguagem e é também uma questão colocada na própria língua, uma vez que construímos a linguagem com base na exclusão. A loucura é a linguagem dos excluídos. Uma das coisas que mais me interessaram a respeito da intervenção dos pacientes no filme foi sua capacidade de “fazer as vozes” dos psiquiatras e as de outros agentes institucionais. Este recurso está raramente presente no outro lado – a linguagem da instituição nunca imita aqueles que estão sujeitos a seu discurso dominante. Quando as declarações dos pacientes são citadas nos discursos clínicos, sempre aparecem como manifestações do diagnóstico. Em outras palavras, a linguagem representa um conjunto de sintomas. O mesmo se aplica à leitura da assim chamada arte dos doentes mentais.

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** Estamos particularmente interessados no fato de que este é o seu primeiro trabalho que lida explicitamente com gênero e como o gênero tem influenciado as construções históricas das doenças mentais.

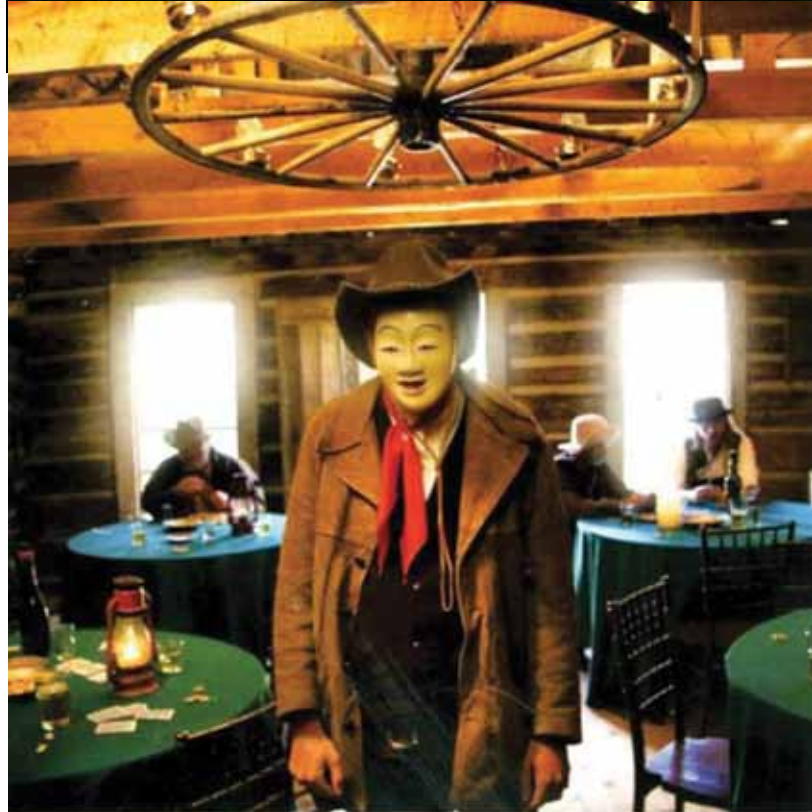
**Javier Téllez:** A questão de gênero é muito importante para a obra. Os colaboradores são todas mulheres; de fato, essa foi a primeira vez que selecionei meus colaboradores de acordo com o gênero. Desde que eu havia escolhido trabalhar com um ícone feminista, não faria sentido empregar pacientes do sexo masculino que talvez tivessem direcionado a obra para uma interpretação menos específica da história. Já que Joana d’Arc quase não fala durante o julgamento retratado no filme, trabalhar com as mulheres deu à personagem uma voz para enfrentar os discursos masculinos dominantes. Esta obra obviamente reconhece o caminho em que doença mental tem sido historicamente construída em função do gênero. As epistemologias, sem dúvida, têm mudado consideravelmente, mas, no entanto, ainda estão presentes no dia de hoje.

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** O seu mais recente projeto, *Oedipus Marshall* [*Marechal Édipo*], 2006, avança a ideia de colaboração com doentes mentais um passo adiante: esta obra é uma narrativa fílmica de longa-metragem com atores do Oasis Clubhouse, uma instalação psiquiátrica perto de Aspen [Colorado].

**Javier Téllez:** *Oedipus Marshall* foi encomendada e produzida pelo Aspen Art Museum. Quando Heidi Zuckerman Jacobson, diretora do museu e curadora do projeto, visitou meu ateliê no ano passado para me oferecer uma residência; eu falei com ela sobre o desejo antigo de criar um filme do velho oeste em colaboração com pessoas que vivem com doenças mentais. Uma vez que a exposição seria no Colorado, a região se apresentou como cenário ideal para o filme. Quando visitei Aspen, tornou-se evidente que ali não iria encontrar um hospital mental. Tive que ir a Grand Junction para encontrar o lugar certo. No Oasis Clubhouse, pacientes ambulatoriais do sistema de saúde mental do Colorado são atendidos diariamente. Nos primeiros encontros com os membros, falei sobre a tragédia de Sófocles e a ideia de reencenarmos Édipo Rei em uma cidade fantasma em Aspen. Uma vez que a maioria das pessoas estava familiarizada com a história da região e com os mitos do velho oeste, a ideia gerou grande entusiasmo desde o início. Aaron Sheley, um jovem cineasta, cinéfilo de Los Angeles e membro do Oasis Clubhouse, tornou-se coautor do roteiro. O conhecimento que Aaron tinha da história e da cultura do cinema foi fundamental para o projeto. Ele tornou-se um interlocutor para os outros membros no processo de construção da estrutura narrativa que deu suporte ao projeto. A decisão de escolhê-lo como coautor, bem como o processo de seleção dos atores, baseou-se, como em qualquer outro filme, nas funções específicas que determinadas pessoas poderiam assumir no projeto.

O elenco teve que se mudar de Grand Junction para Aspen por uma semana; eles passaram todos os dias quase que integralmente em Ashcroft, uma cidade fantasma de mineração do final do século XIX. A paisagem natural e o confronto com o sujeito humano é tema fundamental dos filmes do velho oeste. Filmar em uma cidade deserta, perdida em um vale nas cercanias de Aspen, foi realmente uma experiência única. Celulares não funcionavam, era praticamente impossível manter o café quente, não havia luz elétrica nem água encanada. Este ambiente criou um ânimo psicológico especial sobre os membros do Clubhouse, o que, em última análise, os ajudou a reconstruir o mito de Édipo. Os atores passavam o dia vestidos em seus trajes, não havia cavalos na área de filmagem, e nos reuníamos com os atores no bar original da cidade, reformado para o filme. Houve momentos em que realidade e ficção colidiam e nos sentíamos como fantasmas da cidade reencenando perpetuamente nossas vidas passadas.





**Javier Téllez**

*Oedipus Marshall*, 2006.

Aspen Art Museum, frames do vídeo

(Fonte: <http://www.artnexus.com>)

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** Este trabalho foi também inspirado pelo Teatro Noh japonês. Que conjunto de ideias você desejou destacar ao configurar esta fricção formal básica entre o Noh e os filmes do velho oeste?

**Javier Téllez:** Quando fui pela primeira vez ao Japão, em 2001, fiquei muito interessado na tradição do Teatro Noh, uma das mais antigas formas de teatro do mundo que hoje ainda é encenado com pequenas adaptações. O fato de que as histórias que o Noh encena são sobre fantasmas é um conector ideal para falar sobre memória e, obviamente, a máscara é o elemento fundamental na representação Noh.

A presença das máscaras no meu próprio trabalho não é nova. Utilizamos de máscaras em *La Batalla de México* [*A batalha do México*], 2004, vídeo que documenta uma milícia fictícia de pacientes em um hospital psiquiátrico na Cidade do México que assume o hospital armada com metralhadoras, uniformes de camuflagem e máscaras de ski do estilo zapatista. *One Flew Over the Void* [Alguém voou sobre o vazio], 2005, Tijuana, também envolveu o uso de máscaras de animais. A máscara é, obviamente, um dos elementos mais importantes do carnaval. Mas, no caso específico de *Oedipus Marshall* também faz referência à tragédia grega. Uma vez que o ponto de partida foi a reencenação de Édipo, a máscara se tornou um importante componente do trabalho. A máscara reúne diversas referências: a mitologia grega, o mito do oeste norte-americano e das doenças mentais. Além disso, não podemos esquecer que *persona* significa máscara. Apresentei recentemente o filme no México e alguém da plateia perguntou o porquê de, no trabalho, as doenças mentais não revelarem seu rosto, repetindo a velha equação: fisionomia igual a diagnóstico. Pablo Sigg respondeu brilhantemente: “a loucura é mascarada!” Existe uma sensação de catarse no final do filme no momento em que os atores finalmente revelam seus rostos.

**Michele Faguet e Cristobal Lehyt:** Você poderia falar sobre a transição do vídeo-documentário para o filme ficcional? O seu trabalho evidentemente problematiza tais distinções duras e estamos curiosos para saber em que medida *Marechal Édipo* é o desenvolvimento lógico de uma investigação longa da prática psiquiátrica e da formação de identidade.

**Javier Téllez:** Nunca acreditei em uma clara distinção entre documentário e ficção; talvez a melhor resposta para a questão de gênero seja fornecida por Borges, ao argumentar que gêneros literários não existem e que é responsabilidade do leitor decidir se lê Dom Quixote como um romance policial ou como um ensaio.

Filmes e vídeos são sempre documentais no sentido de que eles constituem evidência do real; ao mesmo tempo, o elemento ficcional em qualquer representação visual deve ser reconhecido. Para mim, é muito importante trabalhar com atores não-profissionais – ou modelos, como Bresson chamava-os – porque a ausência de habilidade torna a evidência do real mais presente no trabalho. Meu trabalho anterior pode ser descrito como a documentação de reinterpretções ficcionais que têm lugar no âmbito da instituição mental.

Os elementos teatrais que utilizamos como apoio – trajes e máscaras – estão relacionados ao carnaval, um eixo importante do meu trabalho. O uso da carnavalização está relacionado com seu potencial para criar uma experiência coletiva que confunde os papéis dos atores e dos espectadores, conferindo um agenciamento político a uma comunidade fragmentada dentro da instituição psiquiátrica. Minha relação com o carnaval vem desde minha infância: meu pai muitas vezes nos levava para visitar o hospital onde trabalhava. Todos os anos, funcionários e pacientes organizavam um carnaval com desfile, trajes, decorações e um concurso de beleza. Quase todos na instituição participavam do evento. Tenho uma memória muito vívida de ver pacientes e psiquiatras trocando seus respectivos uniformes. Esta experiência é muito importante para mim, porque me permitiu ver, desde muito cedo, este tipo de intercâmbio simbólico e a encenação como um modelo para transgredir as noções de comportamento – normal e patológico – e as relações de poder inerentes à instituição psiquiátrica.

*Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira*

## Notas

1 A entrevista original, com o título *Madness is the Language of the Excluded: An Interview with Javier Tellez*, foi publicada no número 92 (inverno de 2006) da revista *C: International Contemporary Art*.

2 N.T.: Pinhata (*piñata*, em espanhol) é um balão muito colorido utilizado na decoração de ambientes festivos, comum em alguns países da América Latina.

3 N.T.: Termo empregado na psicanálise para designar imagens ou fantasias carregadas de valor afetivo.