

Fabular o relato: aproximações entre livro de artista e autoficção

Isis Lopes de Oliveira, Irene de Mendonça Peixoto

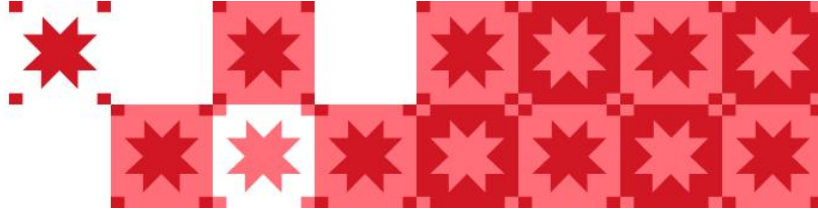
livro de artista, autoficção, montagem, fabulação

Este artigo analisa as intersecções entre o livro de artista e a autoficção, investigando como ambos suspendem regimes de verdade e desestabilizam o pacto documental. Parte-se da hipótese de que o livro de artista subverte a função histórica do suporte como estabilizador do saber, estabelecendo um paralelo com a prática autoficcional ao hibridizar memória e invenção. A fundamentação percorre a montagem como procedimento epistemológico e fabulação criadora. Argumenta-se que, pela exploração da materialidade, a obra encena uma narrativa construída por lacunas e fragmentos, transformando-se em acontecimento sensível no encontro com o leitor.

1 Introdução

O livro, historicamente associado à preservação do saber e à organização do conhecimento, constitui um dos dispositivos centrais de estabilização do discurso na cultura ocidental. Sua carga simbólica e suposta promessa de verdade sustentam um regime de compreensão fundado na fixação de uma memória que se deseja preservar. Quando esse suporte é apropriado pelo campo da arte, porém, sua função pode ser subvertida, instaurando um ponto de fricção entre a natureza do objeto livro e suas normas de apresentação (Silveira, 2008). Nesse deslocamento, o livro de artista se abre à operação poética, oferecendo ao sentido um campo fértil de fabulação. A relevância do livro de artista, nesse caso, não reside simplesmente em sua experimentação formal, mas em sua capacidade de perverter estes regimes de verdade. Por meio de uma abordagem ensaística, este artigo parte da hipótese de que é justamente nesse “pacto de mentira” (entendido aqui não como negação do real, mas como suspensão estratégica de sua estabilidade) que o livro de artista se aproxima da autoficção, configurando um território comum em que verdade e invenção, em contágio, se tornam indissociáveis.

A autoficção pode ser compreendida como prática igualmente fundada na instabilidade do pacto narrativo. Diferentemente da autobiografia, que se ancora na promessa de veracidade e conhecimento histórico, a autoficção instala uma zona de indeterminação entre relato e criação, fazendo do eu uma construção simultaneamente referencial e ficcional (Lejeune, 2008). Não se trata de falsear sobre si, mas de evidenciar que a narrativa implica encenação e montagem. Assim como o livro de artista subverte o regime de verdade associado ao objeto livro, a



autoficção o faz em relação ao relato autobiográfico. Ambos se realizam pela suspensão da garantia documental, instaurando uma poética em que o sentido não se apresenta engessado, mas em constante estado de fabulação.

A abordagem ao livro de artista no sentido estrito deve ter em mente que ele já ultrapassou a grande fase de enunciados conceituais e das experiências sistêmicas. Pouco a pouco, a vontade de fazer ficção, no sentido literário do termo, avançou sobre ele. Ou melhor, os artistas foram buscá-la. O espaço da mensagem está repartido. Toda a obra artística é documento de si mesma e da sua época. (Silveira, 2008, p.111)

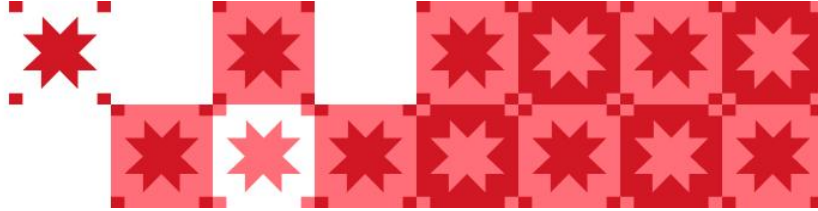
Ao observar que "o espaço da mensagem está repartido" (Silveira, 2008, p. 111) e que toda obra documenta a si mesma e à sua época, o autor ressaltava uma condição inerente ao livro de artista: sua materialidade não apenas veicula um conteúdo, mas o encena. O objeto deixa de ser um mero suporte para a narrativa e torna-se o próprio palco de sua construção. Nesse sentido, a vontade de ficção que avança sobre o livro de artista não denota uma submissão ao literário, mas a consciência de que sua construção é mediada por estratégias de apresentação, visíveis sobretudo em sua dimensão material e gráfica.

Essa proximidade estrutural torna-se ainda mais evidente quando se considera a dimensão material do livro de artista. Diferentemente do objeto livro convencional, cuja sequência tende a reforçar linearidade e progressão narrativa (pela estrutura do códice, que implica um começo, meio e fim), o livro de artista explora as possibilidades da própria estrutura como campo de montagem (Irigoyen, 2024). Os materiais, as formas, as cores, as imagens, a palavra, o visível, o oculto, são alguns dos fatores que produzem lacunas e suspensões de modo a fornecer à narrativa outros cenários possíveis. Ainda assim, essa movimentação não prescinde do livro enquanto forma; pelo contrário, depende de sua estrutura para subvertê-la (Silveira, 2008).

É precisamente nessa relação entre forma e subversão que a montagem emerge como categoria central para pensar o livro de artista. Se o códice oferece uma estrutura, é no modo como essa estrutura é fraturada que o sentido se produz. A seção seguinte examina como a montagem opera não apenas como recurso visual, mas como procedimento que organiza o próprio pensamento, e como essa lógica encontra correspondência tanto no design do livro quanto na construção da narrativa autoficcional.

2 A montagem como estratégia visual e narrativa

Nesse contexto, a montagem não se torna apenas um recurso compositivo, mas um procedimento epistemológico: um modo de produção de conhecimento que opera por justaposição e fragmentação, capaz de fazer emergir sentidos para além dos produzidos pela ordenação linear. Como propõe Didi-Huberman (2012, p. 212), "a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades



contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto". No sentido de uma arqueologia das imagens, montar não seria apenas dispor fragmentos, mas construir um campo interpretativo no qual o sentido emerge do intervalo e da lacuna, e não de uma origem estável. Ao reunir fragmentos, sejam visuais, textuais ou materiais, o livro de artista opera essa mesma lógica, evidenciando que o sentido não pertence aos elementos isolados, mas às relações que se constroem entre eles por meio da montagem.

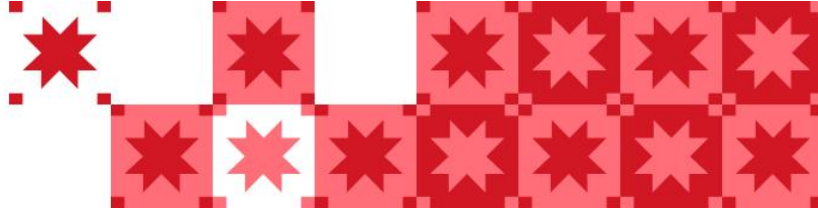
Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (Didi-Huberman, 2012, p. 211)

O livro de artista pode ainda ser compreendido como um campo "que emerge com muitos pontos espontâneos de origem e originalidade [...] que dá a ideia falsa de uma noção linear de uma história com um único ponto de origem" (Drucker, 1993 apud Silveira, 2008, p. 37). Nessa "ideia falsa" de uma origem única revela-se a natureza descontínua do campo: um território formado por deslocamentos e experimentações que se sobrepõem ao longo do tempo. Compreender o livro de artista, então, exige distanciar-se de modelos historiográficos lineares e reconhecer sua formação como um território heterogêneo, composto por diferentes estratégias visuais.

No livro de artista, o design participa da construção do pacto de subversão à historicidade. É comum que tal produção se apoie na apropriação de suportes tradicionalmente associados ao registro do real, como dispositivos culturais que organizam e legitimam a memória e o testemunho (Silveira, 2008). Ao utilizar formatos como o diário, o álbum ou o arquivo, o objeto convoca regimes de leitura que sugerem autenticidade e documentação. Quando recontextualizadas, essas estruturas gráficas podem ser desterritorializadas para produzir zonas de ambiguidade entre documento e invenção.

Um exemplo da montagem como estratégia visual é a obra *Enveloppe-moi* de Messenger (2013). Neste livro de artista, a autora utiliza a justaposição de fragmentos heterogêneos, como fotografias de partes do corpo, desenhos, palavras bordadas e envelopes para construir um campo interpretativo que rompe com a ordenação linear. A materialidade do livro, que exige ser manuseado e "desembrulhado", transforma o suporte tradicional de registro em um dispositivo de experimentação onde a memória é inventada através de deslocamentos visuais.

No âmbito da autoficção, *Enveloppe-moi* desterritorializa a noção de biografia ao criar zonas de ambiguidade entre o documento e a invenção. Messenger (2013) apropria-se de formatos íntimos, como a correspondência e o álbum, para projetar uma identidade que é, ao mesmo tempo, pessoal e fictícia. Através do manuseio de vestígios que sugerem uma autenticidade documental, ela estabelece o "pacto de subversão" onde o eu narrativo emerge de uma



arqueologia de traços sobreviventes. Assim, o livro deixa de ser um relato linear da vida da artista para se tornar um território heterogêneo de subjetividades sobrepostas, evidenciando que o gesto artístico, nesse caso, perpassa por um procedimento epistemológico de montagem e imaginação.

A montagem adquire sua potência crítica nesse campo de descontinuidades. Como propõe Didi-Huberman (2012), na montagem, a imagem não se dá simplesmente como representação, mas como um ponto de fratura capaz de fazer emergir temporalidades distintas em um mesmo plano. Comumente associada à linguagem cinematográfica, ela encontra no livro de artista um espaço particularmente fértil, uma vez que a própria estrutura do livro e seus componentes instauram um campo de relações no qual fragmentos visuais podem ser ressignificados. Dessa forma, o sentido não se encontra na imagem isolada, mas na relação que ela estabelece com aquilo que a antecede e aquilo que a sucede; no espaço invisível entre elas (Coutinho, 2011).

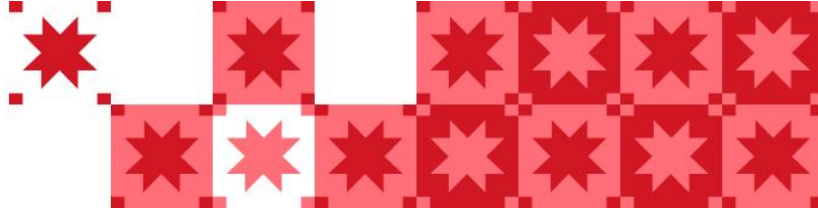
Nesse intervalo é que se inscreve a experiência de leitura. Como observa Coutinho (2011), a lógica do corte e da montagem não pertence exclusivamente ao cinema, podendo ser percebida também nas convenções gráficas que estruturam o livro. Ao traçar paralelos entre as linguagens cinematográficas e editoriais, o autor sugere que certos recursos tipográficos, como os espaçamentos entre parágrafos ou páginas em branco, funcionam como equivalentes do corte cinematográfico, instaurando pausas e descontinuidades no fluxo narrativo. Assim, também no livro o sentido se constrói a partir dessas interrupções e articulações entre elementos.

O escritor e roteirista Jean-Claude Carrière traça alguns paralelos bastante férteis entre as convenções que acabaram por estabilizar a forma dos livros e as convenções que formataram o cinema. O efeito do “corte” cinematográfico pode ser visto no recurso tipográfico dos espaçamentos mais longos entre parágrafos de um mesmo capítulo de livro. Estes espaços em branco sugerem uma pausa, um suspiro em meio a um fluxo. (Coutinho, 2011, p. 26)

Ao incorporar a montagem à própria arquitetura do livro, Coutinho (2011) evidencia que a narrativa não reside apenas no conteúdo apresentado, mas também nas relações que se estabelecem entre os elementos que compõem a página e o volume. A disposição gráfica, a justaposição entre imagem e texto e a organização espacial da leitura tornam-se, assim, parte ativa da construção de sentido. No caso do livro de artista, essa consciência da materialidade é frequentemente sublimada: o livro deixa de ser apenas suporte para tornar-se o próprio dispositivo expandido de articulação da mensagem (Irigoyen, 2024).

3 Fabulação criadora e invenção narrativa

Se, até aqui, a montagem foi entendida como um processo que evidencia que o sentido não reside na imagem isolada, mas nas relações que ela estabelece com outros elementos ao



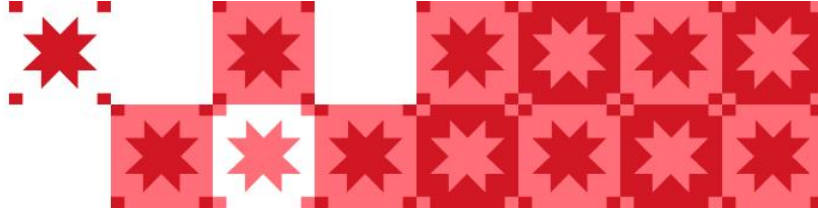
redor, torna-se possível compreender que também a narrativa na autoficção emerge de um rearranjo semelhante. Na medida em que esta também se constrói por meio de seleções e deslocamentos temporais (Hidalgo, 2013), mesmo quando reivindica relação com o vivido, depende de um trabalho de organização retrospectiva, no qual episódios são escolhidos e reorganizados. Assim, a identidade que emerge da narrativa autoficcional não se apresenta como uma totalidade anterior ao relato, mas como resultado dessas operações de montagem que evocam um novo tipo de subjetividade. Nesse sentido, a autoficção pode ser entendida menos como uma falsificação do vivido do que como uma forma de invenção que reorganiza a experiência em fabulação.

Este entendimento desvia também a ideia de que a narrativa, no contexto autoficcional, se fundamenta exclusivamente na memória. Retomando que, se a narrativa implica montagem e reordenação da experiência, o que é produzido não é simplesmente a recuperação de um passado vivido, mas uma outra composição sensível, nova, capaz de fazê-lo reaparecer sob outras relações. Nesse ponto, a noção de fabulação criadora (Deleuze&Guatarri, 2007) torna-se particularmente frutífera para pensar as intersecções entre autoficção e livro de artista. Ao refletirem sobre o estatuto da arte, os autores afirmam:

Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (...). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (Deleuze&Guatarri, 2007, p. 217)

A fabulação criadora aparece, assim, como um gesto que não busca restituir o passado em sua integridade, mas produzir um campo de relações no qual a experiência possa reaparecer sob novas formas. O que significa que, em vez de preservar o passado como lembrança estável, a obra cria um “bloco de sensações” que faz com que temporalidades distintas coexistam em um mesmo plano sensível. Nesse espectro, tanto a autoficção quanto o livro de artista podem ser compreendidos como práticas que atuam nesse limiar entre memória e invenção, na qual a experiência não é resgatada como um fantasma, mas como potencial construção que “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (Deleuze&Guattari, 2007, p. 222) em direção à uma sensibilidade outra.

É evidente que uma obra não se reduza à sua materialidade. Entre o objeto e a experiência que ele produz existe um intervalo, um espaço de ativação no qual os signos se transformam novamente em acontecimento. Cada encontro com o leitor produz um monumento de sensação sempre singular, que se atualiza no gesto do contato (Borges, 2021). No livro, e mais especificamente no livro de artista, todos os elementos participam da construção da linguagem.



Irigoyen (2024, p. 62) acrescenta: “por isso, o livro pode dizer muito ou quase nada; fazer livros é, antes de tudo, criar condições próprias de leitura e apostar que cada leitor é capaz de produzir sentidos e criar signos a partir deles.” É nesse momento de encontro que o livro de artista se converte de objeto em acontecimento.

Essa dimensão relacional da obra desloca a imagem de uma compreensão puramente representacional para uma compreensão a partir da experiência. Se o livro de artista só se realiza plenamente no encontro com o leitor, então a imagem que nele circula não pode ser entendida como elemento autônomo ou estático, mas como algo que se atualiza na própria experiência de leitura. Nesse sentido, a imagem deixa de ser apenas aquilo que é visto para tornar-se também aquilo que acontece no contato entre materialidade e percepção.

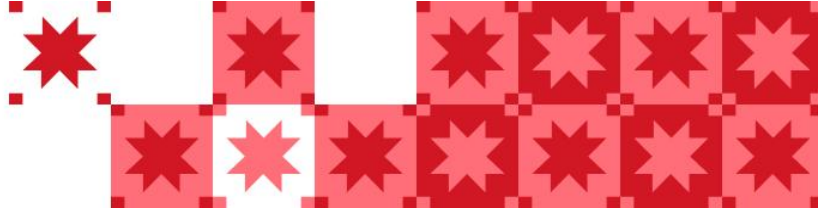
Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Belting (2006), para quem a imagem não existe por si mesma, mas se produz continuamente na relação entre imagem, mídia e corpo. O autor propõe uma iconologia triádica fundada justamente nessa articulação:

“As imagens não se encontram independentemente nas superfícies ou nas cabeças. Elas não existem por si mesmas, mas, sim, acontecem; elas ocorrem, sejam elas imagens em movimento (o que se torna tão óbvio), ou não. Elas acontecem via transmissão e percepção” (Belting, 2006, p. 33).

Nessa perspectiva, o livro de artista pode ser compreendido como um caso exemplar dessa tríade: como mídia, ele organiza e transmite imagens; como objeto, ele exige um corpo que o folheie, toque e percorra; e como acontecimento, ele só se realiza plenamente no encontro com o leitor. A materialidade do livro é, portanto, a condição que permite que a imagem se atualize como experiência sensível. Essa compreensão reforça, ainda, o argumento de que o livro de artista excede a função de mero suporte: ele é, na acepção beltingiana, uma “mídia viva” que depende do corpo do leitor para se completar.

O livro se realiza plenamente no encontro com o leitor. Nesse encontro, aquilo que parecia um conjunto de símbolos inertes torna-se experiência, atualizando sentidos que não estavam inteiramente dados no objeto. Contudo, esse processo também evidencia um limite fundamental da narrativa: entre aquilo que é vivido e aquilo que pode ser dito permanece sempre uma lacuna (Agamben, 2022). Nem toda experiência se deixa traduzir integralmente em linguagem, e é precisamente nessa distância que a narrativa se constitui como tentativa de dar forma ao que escapa.

Pois o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras - ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos - saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra. (Borges, 2021, p. 12)



Assim sendo, a obra nunca se finaliza em si mesma. Aquilo que se apresenta no livro, em suas configurações de texto, imagem, materialidade, sequência e intervalo, permanece atravessado por variações que apontam para outras possibilidades de forma e de sentido. Torna-se possível, então, compreender que toda obra é, em alguma medida, fragmentária (Agamben, 2022), na medida em que remete continuamente a uma constelação de estados possíveis. No livro de artista, sua organização por fragmentos não busca estabilizar um sentido final, mas sustentar um campo de relações aberto à experiência do leitor. Assim como a autoficção, não busca esgotar a experiência, mas aproximar-se dela por meio de vestígios e montagens, deixando entrever apenas os rastros de algo que permanece, em parte, irreduzível à narrativa.

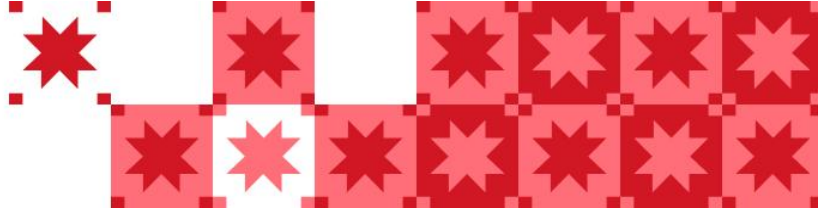
4 Conclusão

A partir das reflexões tecidas, é possível concluir que a aproximação entre o livro de artista e a autoficção se dá num nível fundamentalmente estrutural. Ambos se estabelecem sob a suspensão do pacto documental, substituindo a promessa de uma verdade absoluta pela potência da fabulação criadora. Se o livro tradicional historicamente estabilizou o saber, o livro de artista subverte essa estabilidade, transformando o suporte em um campo de experimentação poética. Parabolicamente, o livro de artista pode ser para o objeto livro o que a autoficção é para a biografia: uma zona de atrito que desestabiliza certezas.

Nesse território, a montagem emerge como a ação que une a materialidade gráfica à narrativa. Fica evidente que, tanto na construção de um livro quanto na elaboração de uma autoficção, o sentido não reside em uma origem estável ou em uma totalidade biográfica, mas nas escolhas estruturais que reencenam a experiência. Torna-se efeito de arranjo um tipo de subjetividade que se dá através de vestígios e lacunas.

O livro de artista, ao exigir um corpo que o percorra e ative, opera como mídia e como agente de uma experiência que só se realiza plenamente no encontro com o leitor. A ativação da obra não constitui um efeito secundário da leitura, mas o próprio acontecimento que a funda enquanto experiência sensível. Em última análise, o livro de artista reafirma, assim, sua natureza de monumento de sensações, excedendo a simples conservação do passado para atualizar-se continuamente no presente do contato. Ao abrir mão da linearidade e da premissa de verdade, convoca um leitor ativo, capaz de habitar suas descontinuidades e produzir sentidos a partir de seus intervalos. Assim como a autoficção, o livro de artista não busca esgotar o real ou traduzi-lo integralmente, mas sustentar o mistério daquilo que permanece irreduzível à linguagem.

Desse modo, compreender o livro de artista a partir da perspectiva da autoficção permite evidenciar sua dimensão narrativa e experiencial, deslocando-o de uma compreensão



meramente formal ou objetual para situá-lo como mecanismo de produção de sentido e de subjetividade. Mais do que um suporte ou formato editorial, o livro de artista revela-se um espaço de fabulação no qual sua materialidade atua ativamente na construção de percursos sensíveis. Ao articular fragmentos do vivido e da imaginação, ele torna visível o caráter processual da experiência e reafirma o livro como lugar possível para a experimentação de formas narrativas que aproximam os limites entre memória e invenção.

Referências

- Agamben, G. (2022). *O fogo e relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros*. Boitempo.
- Belting, H. (2006). Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, (08), 32–60.
- Borges, J. L. (2021). *Esse ofício do verso*. Companhia das Letras
- Coutinho, M. F. (2011). *Isso: Entre o acometimento e o relato* [Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Lume Repositório Digital. <http://hdl.handle.net/10183/180990>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *O que é a filosofia?* (2. ed). Editora 34.
- Derdyk, E. (2021). *Entre ser um ser mil: Objeto livro e suas poéticas*. Editora Senac São Paulo.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 206–219.
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>
- Hidalgo, L. (2013). Autoficção brasileira: Influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, 15(1), 218–231. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>
- Irigoyen, G. (2024). *O livro (de artista) em sua dimensão poética* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. ArteDesignVida.
[https://artedesignvida.com.br/pdfs/O_LIVRO_\(DE_ARTISTA\)_EM_SUA_DIMENSAO_POETICA.pdf](https://artedesignvida.com.br/pdfs/O_LIVRO_(DE_ARTISTA)_EM_SUA_DIMENSAO_POETICA.pdf)
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau À Internet*. Editora UFMG.
- Messenger, A. (2013). *Enveloppe-moi* [Livro de artista]. Museum of Modern Art, Nova York, NY, Estados Unidos. <https://www.moma.org/research/library/library-council-messenger>
- Silveira, P. (2008). *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2º ed.). Editora da UFRGS. <https://doi.org/10.7476/9788538603900>

Sobre as autoras

Isis Lopes de Oliveira, Mestranda, UFRJ, Brasil <isisloliv@gmail.com>

Irene de Mendonça Peixoto, Dra, UFRJ, Brasil <irenepeixoto@eba.ufrj.br>