



ESTÉTICA DO ACIDENTE: RELAÇÃO ENTRE ARTE  
LITERÁRIA, COMBINATÓRIA E ACASO NO PROJETO  
*LIBRARY OF BABEL*, DE JONATHAN BASILE

ACCIDENT AESTHETICS: THE RELATIONSHIP  
BETWEEN LITERARY ART, COMBINATORICS AND  
CHANCE IN THE LIBRARY OF BABEL PROJECT,  
BY JONATHAN BASILE

Márcio Felipe da SILVA<sup>1</sup>

Vinicius Carvalho PEREIRA<sup>2</sup>

## RESUMO

Restringindo-se, em última análise, à combinação de símbolos visuais em estruturas significantes, a linguagem tem sido um dos campos mais prolíficos para experimentações artísticas generativas centradas na intersecção entre o humano e o artificial. O acervo virtual *Library of Babel*, criado por Jonathan Basile e inspirado no conto “A biblioteca de Babel”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, complexifica essas experimentações ao utilizar-se do princípio da combinatória para disponibilizar aos leitores todos os rearranjos possíveis de 29 símbolos no espaço de uma página com capacidade para comportar 3200 caracteres. Partindo da criação de Basile, e fundamentado nas reflexões de Eco (2016), Calvino (2009) e Barthes (2007), este artigo busca investigar algumas das implicações de uma “escrita total” para os estudos literários e midiáticos em um contexto de geração automática de dados.

## PALAVRAS-CHAVE

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso. Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: felipeholloway2@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: viniciuscarpe@gmail.com.



*Library of Babel*. Literatura. Acervo. Combinatória. Produção automatizada.

## ABSTRACT

Ultimately restricted to combining visual symbols into significant structures, language is one of the most prolific fields for generative artistic experiments centered on the intersection between the human and the. The virtual archive *Library of Babel*, created by Jonathan Basile and inspired in the short story “*The Library of Babel*”, by the Argentinian writer Jorge Luis Borges, makes these experiments extremely complex by using the principle of combinatorics provide readers with all possible rearrangements of 29 symbols in the space of a page with a capacity to hold 3200 characters. Based on this creation by Basile, and on the reflections by Eco (2016), Calvino (2009) and Barthes (2007), this article seeks to investigate some of the implications of a “total writing” for literature and media studies in a context of automatic data generation.

## KEYWORDS

*Library of Babel*. Literature. Archive. Combinatorics. Automated production.

## 1. INTRODUÇÃO

Publicado em 1941 na coletânea *Ficções*, o conto “*A biblioteca de Babel*”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, descreve um universo físico estruturalmente distinto do que se conhece: em vez de astros suspensos no vácuo, há apenas uma enorme biblioteca, cujos limites são ignorados por seus habitantes, chamados “bibliotecários”. Um personagem anônimo, movido por um ímpeto narrativo que parece se relacionar com a idade avançada, se dispõe então a relatar resumidamente pontos importantes da história do acervo, cujos livros têm todos a mesma formatação, possuindo um número invariável de páginas, de linhas por página e de caracteres por linha. Os símbolos presentes nas obras são 22 letras do alfabeto latino (que naturalmente não é referenciado desta forma, no conto), o espaço, a vírgula e o ponto final, bem como os acentos. Baseada numa série de observações feitas ao longo das eras pelos habitantes da biblioteca (como a de que nenhum livro era totalmente idêntico



a outro, havendo exemplares cuja diferença se limita a um único caractere), a “teoria geral” do colossal acervo de livros é formulada: ele comporta todas as variações possíveis para o arranjo de 25 símbolos gráficos dispostos em obras com X páginas, Y linhas por página e Z caracteres por linha.

Assim:

[...] a Biblioteca é total e [...] suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito. (BORGES, 2016, p.81)

Embora teoricamente possível, e devido a suas dimensões incomensuráveis, a Biblioteca borgiana permaneceu por décadas fora de alcance, em termos de concretização pragmática. Jacques Fux (2013) calcula que, se nosso universo fosse inteiramente ocupado por livros, e tendo por base seu tamanho aproximado, tal como informam os estudos mais recentes, “a Biblioteca de Borges seria ainda muito maior” (FUX, 2013, p. 155). No entanto, esse cenário começou a mudar com o surgimento das tecnologias digitais e os sucessivos aprimoramentos dos ambientes virtuais, para os quais questões logísticas relacionadas a registro, espaço de armazenamento e organização de dados se tornaram infinitamente menos complexas, abrindo campo para experimentações variadas com a mídia eletrônica nos campos das artes, da literatura e das mídias em geral.



No bojo de projetos artísticos e comunicacionais envolvendo recursos hipertextuais, multimodais e de geração automática, Barbosa (2005, p.74) chama atenção para um grupo particular de obras literárias produzidas para a mídia digital:

Literatura Gerada por Computador (LGC), Infoliteratura ou Ciberliteratura são termos que designam um procedimento criativo novo, nascido com a tecnologia informática, em que o computador é utilizado, de forma criativa, como manipulador de signos verbais e não apenas como simples armazenador e transmissor de informação, que é seu uso corrente.

Obras literárias de tal feitio consistem na produção automática de textos a partir da recombinação de elementos previamente cadastrados em seus bancos de dados, gerando um número altíssimo de combinações possíveis – ideia subjacente ao conto borgiano aludido no início deste artigo. Trata-se de uma das vertentes mais produtivas da literatura eletrônica, sobretudo em termos de poesia, com destaque para artistas contemporâneos como Rui Torres, Nick Montfort, LossPequeñoGlazier, John Cayley, Philippe Bootz, entre outros.

Também jogando com uma noção de obra de arte produzida por remixagens e recombinações, mas sem se limitar à ideia de *geração* de novos textos, o escritor e programador estadunidense Jonathan Basile inaugurou em 2015 um acervo digital de textos cuja produção também está condicionada à aplicação do princípio matemático da combinatória. Porém, como o próprio nome do projeto sugere, a *Library of Babel* (BASILE, 2015) configura-se não como um mecanismo generativo que criasse textos por si mesma conforme os comandos do usuário, mas sim como acervo virtual, pois os textos criados por ela potencialmente já existem e apenas dão-se a acessar de acordo com as preferências de busca dos visitantes.



Disponível no endereço <https://libraryofbabel.info>, o projeto se baseia parcialmente no modelo de acervo proposto no conto de Borges e comporta todos os arranjos possíveis de 29 símbolos gráficos (26 letras do alfabeto latino, o espaço, a vírgula e o ponto) no espaço de uma página contendo 3200 caracteres. Assim, o usuário que interage com a interface do acervo pode encontrar, entre todas as combinações possíveis, alguma que atenda a suas expectativas, contendo uma palavra, uma frase, ou qualquer sequência específica de caracteres.

Contudo, ao contrário do que sucedia na ficção borgiana, o visitante da *Library of Babel* virtual dispõe de mecanismos de busca que lhe permitem explorar ativamente a ocorrência, no acervo, de quaisquer combinações de caracteres, com filtros para pesquisas em que o excerto digitado surge em destaque, circundado por espaços vazios, palavras aleatórias do inglês ou imerso na cacofonia de símbolos dispostos sem uma ordenação cognoscível, conforme as linhas 20 e 21 da Figura 1:

**Figura 1** – Frame da *Library of Babel*

**Fonte:**  
<https://libraryofbabel.info/search.cgi>  
 Acesso em:  
 8 de fev 2019



Caso, porém, prefira não orientar sua pesquisa, o visitante do acervo tem a opção de clicar no botão “Random”, que o redireciona aleatoriamente para a página inicial de um dos numerosostomos virtuais. É aqui que podem surgir as surpresas mais próximas das experienciadas pelos bibliotecários de Borges quando, em peregrinações errantes pelos hexágonos, deparavam com livros nos quais emergiam pequenas estruturas que coincidiam com palavras existentes em seu idioma nativo, ainda que rodeadas por construções sem qualquer valor semântico. Como exemplo de uma ocorrência fortuita como essa, note-se o termo “coin”, na linha 11 da Figura 2.

**Figura 2** – Frame da *Library of Babel*  
**Fonte:** <https://libraryofbabel.info/search.cgi>  
Acesso em: 8 de fev 2019



No campo “About” da página inicial, o projeto de Basile é assim definido, com clara referência à premência do humor em um experimento desta sorte e à problematização de conceitos como originalidade e cópia – tudo o que há, afinal, já está escrito e contido no acervo da *Library of Babel*:



A *Library of Babel* é um lugar para acadêmicos fazerem pesquisas, para artistas e escritores procurarem inspiração, para qualquer um com curiosidade ou senso de humor para refletir a respeito da estranheza da existência – em suma, uma biblioteca como qualquer outra. Se completada, conteria cada combinação possível de 1,312,000 caracteres, incluindo letras minúsculas, espaço, vírgula e ponto final. Portanto, conteria cada livro que já foi escrito, e cada livro que poderia ser escrito – incluindo cada peça, cada canção, cada artigo científico, cada decisão legal, cada constituição, cada tipo de texto, e assim por diante. No momento, ela contém cada página possível de 3200 caracteres, cerca de  $10^{4677}$  livros.<sup>3</sup> (BASILE, 2015, n.p., tradução nossa)

Elevando ao extremo o que outros experimentos vinculados à utilização das possibilidades combinatórias de escrita já haviam proposto – como, em mídia impressa, o livro *Cent millemilliards de poèmes*, de Raymond Queneau (1961), “primeira tentativa consciente de utilização da análise combinatória na literatura” (FUX, 2016) –, o projeto *Library of Babel* suscita questões importantes acerca da natureza da arte em geral e da literatura em particular como atividades esteticamente orientadas, do valor da repetição, do papel do autor e da interferência do acaso na criação artística. E embora sua incomensurabilidade a torne de pouco valor pragmático<sup>4</sup>, o acervo, como incontestemente zona de intersecção entre o mundo das abstrações matemáticas e o das abstrações linguísticas e literárias, parece constituir um novo passo num processo que Italo Calvino já percebia como sintomático de que “o homem

---

<sup>3</sup> No original: “The *Library of Babel* is a place for scholars to do research, for artists and writers to seek inspiration, for anyone with curiosity or a sense of humor to reflect on the weirdness of existence - in short, it’s just like any other library. If completed, it would contain every possible combination of 1,312,000 characters, including lower case letters, space, comma, and period. Thus, it would contain every book that ever has been written, and every book that ever could be - including every play, every song, every scientific paper, every legal decision, every constitution, every piece of scripture, and so on. At present it contains all possible pages of 3200 characters, about  $10^{4677}$  books.”

<sup>4</sup> Apesar de, nessa qualidade, o acervo se aproximar da arte autotélica.



está começando a entender como se desmonta e como se torna a montar a mais complicada e imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem” (2009, p. 121), com destaque para as operações intertextuais de apropriação e recombinação que ela enseja.

## 2. DO ACASO NA ARTE À ARTE DO ACASO

A cultura popular oferece exemplos historicamente consolidados do fascínio inerente à ideia de uma escrita que esgota todas as possibilidades de recombinação de seu código grafêmico. Não é difícil, por exemplo, identificar traços desse sentimento nos interstícios do “Teorema do macaco infinito”, cuja formulação aproximada poderia ser a seguinte: um símio imortal hipotético batendo aleatoriamente sobre as teclas de uma máquina de escrever eventualmente produziria todas as obras de Shakespeare — cuja escrita corresponde, nesta alegoria, a uma espécie de paradigma tácito de “perfeição artística”. Regido pelo princípio matemático da combinatória, o conceito subjacente ao teorema é o de que mesmo a mais complexa das obras de arte — aquela que, portanto, jamais se suspeitaria fruto do acaso, e não da intencionalidade racional e esteticamente direcionada de um autor — pode ser reproduzida por meios puramente mecânicos, num longo processo de aproximação por variação acidental. Como contraponto ao encantamento suscitado por conjecturas dessa natureza, a ideia de obras de arte provenientes de processos orientados não pela racionalidade, pela intenção formativa de um autor que conscientemente intervém nos aspectos de sua feitura, costuma provocar também certa inquietação. A esse respeito, Carlo Ginzburg (1989) relata o caso do método de atribuição de autoria de quadros proposto pelo crítico Giovanni Morelli em uma sequência de artigos sobre a pintura italiana





publicados entre 1874 e 1876. Para Morelli, havia um equívoco conceitual óbvio em tentar-se atribuir a autoria de um quadro analisando-se as características principais pelas quais determinado pintor se tornara célebre – “os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante” (GINZBURG, 1989, p. 148). Isto porque os elementos mais evidentes tendem a ser justamente aqueles nos quais possíveis plagiadores se fixam, ao emular um estilo pictórico. Era preciso, portanto, voltar a atenção para detalhes cuja feitura, por relativamente automática, tendia a escapar ao controle consciente do próprio artista (e portanto também ao do plagiador), como a representação em tela dos dedos das mãos e do formato das orelhas dos personagens. Sugere-se, assim, que a singularidade estilística de um artista (aquilo que, de certo modo, o faz inimitável, como uma impressão digital) reside não na aplicação da técnica em relação à qual seu domínio consciente é total, por assim dizer, mas nos indícios de um automatismo que, por ser da ordem do instinto, de mecanismos fundados no inconsciente, se manifestam independentemente de sua vontade.

Ginzburg anota que a recepção ao que posteriormente seria denominado “método morelliano” foi bastante negativa. A condenação do procedimento, que atribuía autorias distintas a uma série de quadros em galerias de Dresden, Berlim e Munique, deu-se por este ser considerado “mecânico, grosseiramente positivista” (GINZBURG, 1989, p. 149). No entanto, não é inverossímil supor uma motivação subjacente distinta a essa reação: quando se trata da produção de obras de arte, a perda (ou a redução ao mínimo) do “fator humano”, aqui identificado como o impulso conscientemente orientado que implica a antecipação mental do que posteriormente será transposto ao objeto



artístico<sup>5</sup>, sempre acena com a possibilidade, ora mais distante, ora menos, de se alcançar a plenitude das categorias estéticas sem a intervenção controlada (em todas as etapas da materialização do objeto) daqueles para quem tais categorias mais significam – ou, antes, daqueles para os quais essas categorias constituem parte significativa de sua condição ontológica: os próprios seres humanos. Como contraparte ao fascínio suscitado pela ideia de uma “arte autômata”, que opere sem interferência direta de seres humanos mas que à sensibilidade artística destes consiga falar, jaz o pesadelo do significante como túmulo vazio de significado, da perda de um suposto (e outrora irrevogável) monopólio no âmbito das criação artísticas mais procedimentalmente complexas.

Em suas “Conferências introdutórias sobre psicanálise”, Freud (1996) – que não por acaso reconheceu em vários escritos a influência capital do método de Giovanni Morelli para a consolidação do modelo epistemológico da psicanálise (GINZBURG, 1989) – propõe a noção das feridas narcísicas sofridas pela humanidade, cujo “amor-próprio” teria sido violentamente posto em xeque por descobertas feitas em três setores distintos do conhecimento. No âmbito cosmológico, tem-se o heliocentrismo de Copérnico, que retirou da Terra a posição privilegiada de centro do universo; no biológico, há a seleção natural darwiniana, que pôs o homem como mero elemento de uma longa cadeia evolutiva da qual também fazem parte os demais seres vivos; já no âmbito

---

<sup>5</sup> Essa abordagem “intencionalista” do objeto artístico encontra reforço na noção marxista de diferenciação entre o trabalho humano e o labor de outras espécies, e talvez a ela deva parte de sua permanência: “Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente [...]” (MARX, 2015, p. 327).



psicológico, figura a teoria psicanalítica, de que o próprio Freud é o principal expoente, e que revela “ao eu que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua vida psíquica” (FREUD, 1996, p. 34).

Talvez seja lícito supor no monopólio da criação artística por parte da humanidade um reduto ainda prolífico desse “amor-próprio” de que trata Freud, sendo a possibilidade, ainda que remota, de se automatizar essa produção uma ameaça de nova ferida narcísica – agora voltada ao âmbito das questões estéticas –, o que justificaria a postura reticente que críticos e artistas por vezes mantêm diante de experimentos que buscam relativizar esse monopólio. Neste sentido, basta que a maior parcela da gênese de um objeto artístico seja relegada a um procedimento mecânico para que surjam questionamentos sobre seu caráter de arte.

Assim, divergindo de sua variante mais comum e criticamente bem-sucedida, que vem a ser a criação deliberada, por parte do artista, de circunstâncias que induzam à irrupção de um “acaso controlado”<sup>6</sup> em dada obra, a conversão de um evento absolutamente fortuito em “protagonista formativo”<sup>7</sup> de um romance,

---

<sup>6</sup> Um dos exemplos mais célebres e ilustrativos do tipo de procedimento a que nos referimos, dentre os produzidos pelo OuLiPo, é o romance em lipograma *La Disparition*, do escritor francês Georges Perec, no qual não há a letra “e”, mais frequente no francês. Na trama, essa mesma letra encontra-se “desaparecida”.

<sup>7</sup> Vejam-se, a esse respeito, as recentes descobertas (feitas com o auxílio de radiografias) em relação a algumas pinturas de Jackson Pollock, nas quais identificou-se uma estrutura subjacente às camadas de tinta que teria servido como mecanismo orientador das pinceladas do artista. O próprio ímpeto, parece-nos, de conduzir tais estudos configura-se, em algum nível, como um desconforto estético ante a tese de que o procedimento criativo do artista tendia ao aleatório. Nesse sentido, Affonso Romano de Sant’anna (2003) afirma, anteriormente à citada descoberta: “[...] as pinturas de Pollock, assim como as de Mitchell, ilustram a questão do espontaneísmo, do *actionpainting*, da produção ao acaso [...], como se o artista fosse um Midas que transforma em ouro tudo o que toca. Às vezes ele produz equívocos e chega a aporias, que só o terceiro olho crítico pode detectar. Sim, porque os artistas se equivocam”. (DE SANT’ANNA, 2003, p. 19)



música, escultura, poema ou quadro não raro pareceu ir de encontro a uma concepção popularmente enraizada da arte segundo a qual a premeditação estrutural é condição *sinequa non* para que uma obra possa ser entendida como objeto artístico legítimo. Dessa forma, se os *readymades* de Marcel Duchamp, a escrita automática dos surrealistas e as restrições formais autoimpostas de membros da *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo) foram aos poucos sendo assimilados e incorporados ao cânone de suas respectivas modalidades artísticas, o mesmo só muito ocasionalmente se deu com as manifestações em cuja concepção a casualidade figurou como elemento central e “destituidor” do fator humano, ou do que Umberto Eco (2016) classifica como “intenção formativa inicial”. Para estas, o senso comum tendeu a atribuir certo caráter de farsa ou de chiste, de modo que, por muito tempo, mesmo seus realizadores não pareciam se sentir à vontade para confessar em que medida a casualidade havia interferido em seu processo criativo.

### **3. CONSIDERAÇÕES SOBRE CIBERESPAÇO, LITERATURA E MATEMÁTICA**

Por não se submeter às demandas físicas que imperam na realidade física, o ciberespaço tem se apresentado nas últimas décadas como um dos campos mais fecundos para a experimentação com a escrita literária. Um projeto da magnitude da *Library of Babel* de Basile jamais seria viável fora desse âmbito, razão pela qual cumpre, a princípio, tratar da importância dos ambientes virtuais para o alargamento das fronteiras que circunscrevem a atividade criadora. A esse respeito, Pierre Lévy argumenta que:

[...] o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao



contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata. [...] Certamente, nunca antes as mudanças das técnicas, da economia e dos costumes foram tão rápidas e desestabilizantes. Ora, a virtualização constitui justamente a essência, ou a ponta fina, da mutação em curso. Enquanto tal, a virtualização não é nem boa, nem má, nem neutra. [...] Antes de temê-la, condená-la ou lançar-se às cegas a ela, proponho que se faça o esforço de apreender, de pensar, de compreender em toda a sua amplitude a virtualização. (LÉVY, 2003, p. 2-3)

Contudo, em face da natureza do objeto aqui analisado, que não se adapta a um modelo convencional de obra literária que se dá a perceber em sua totalidade<sup>8</sup>, é preciso salientar que as reflexões tecidas em torno do projeto têm relevância e alcance mais teóricos do que pragmáticos. Assim, não é ao resultado empírico das buscas no acervo da *Library of Babel* que nossa atenção deve se voltar, mas, como sugere dos Santos (2003), ao conceito mais amplo das “práticas artísticas” que aqui se põe em jogo, e que:

tomam o lugar das ‘obras de arte’[...] isso significa que se coloca a ênfase em três instâncias: 1) no gesto, na intervenção dos produtores; 2) nos meios e nos percursos de circulação das práticas artísticas; 3) em ‘ciertosefectoscirculatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos’. (DOS SANTOS, 2003, p.47)

Feitas essas considerações, entra-se então no âmbito mais abstrato das implicações de uma “escrita total” — proveniente do esgotamento das possibilidades de combinação de caracteres pré-definidos e sob determinada

---

<sup>8</sup> Não é nossa intenção sugerir que as obras literárias sejam plenamente apreensíveis. Contudo, ao contrário do que ocorre com um poema, conto ou romance, cuja materialidade fenomênica se pode precisar, na *Library of Babel*, a dimensão exata da estrutura resultante sempre escapará ao visitante.



formatação — para os estudos literários, midiáticos e comunicacionais, bem como para o debate sobre a própria natureza do fazer artístico. Italo Calvino (2009) traz considerações extremamente pertinentes em ambos os aspectos.

O que interessa nem é tanto se esse problema [o da possibilidade de máquinas capazes de substituir o poeta e o artista] tem solução prática [...], mas sua viabilidade teórica, que poderia abrir uma série de conjecturas insólitas. [...] estou pensando numa máquina que escreva e ponha em jogo, na página, todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições e as iluminações interiores. E o que seriam eles, senão um número correspondente de campos linguísticos, dos quais podemos tranquilamente chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas? (CALVINO, 2009, p. 122)

Por sua vez, Umberto Eco (2016) pondera a respeito da possibilidade de considerar-se arte aquilo que não foi feito com vistas a satisfazer uma “intenção formativa inicial” (ECO, 2016, p. 183), sendo, portanto, fruto de simples acaso. A relação com o projeto de Basile é possível quando se analisa não o empenho do escritor em utilizar-se de conhecimentos oriundos da matemática e da computação para criar um modelo virtual da biblioteca borgiana, mas o fato de que, dentre as inúmeras obras obtidas por meio desse procedimento, figuram textos que cumprem todos os requisitos estéticos que, em quaisquer contextos históricos e culturais<sup>9</sup>, se convencionou valorizar em uma obra literária<sup>10</sup> — bem como cada uma de suas mínimas variações,

<sup>9</sup> Desde que, naturalmente, se utilizem das mesmas unidades de significação que alimentam o algoritmo.

<sup>10</sup> Apontamos, aqui, para a existência de obras diferentes que atendem aos preceitos valorativos de épocas diferentes, e não para uma única obra cuja excelência seja atemporal ou a-histórica — o que nos parece impossível.



interpolações e transgressões, ainda que a produção desses textos não tenha sido fruto de um ímpeto similar ao que convencionalmente move os artistas à criação de obras da mesma natureza.

O experimento de Basile difere de outros análogos (como o coordenado por Louis Couffignal nas Conferências Internacionais de 1965, em Genebra, em que os membros de uma plateia foram instados a adivinhar, entre dois poemas, qual havia sido escrito por um homem e qual era obra de uma máquina) sobretudo pelo modo como nenhuma combinação possível de caracteres é, aqui, desconsiderada. Não se trata, portanto, de alimentar uma memória artificial com um léxico cujos termos possuem certo sabor poético, nem tampouco de garantir, via programação, que apenas estruturas linguística e/ou literariamente lícitas sejam obtidas como resultado do processo de recombinação. A abolição dos limites para o rearranjo de um punhado de símbolos gráficos eleva ao grau máximo as possibilidades de uma escrita automática, materializada, por assim dizer, num acervo que comporta – ainda que num estado de potência similar ao dos livros que, numa biblioteca física tradicional, jamais são abertos – tudo o que se pode escrever.

Delineia-se, assim, um procedimento similar ao de acertar os números da loteria apostando-se em todas as combinações numéricas possíveis – apostas pelas quais, portanto, paga-se valor equivalente ou mesmo superior ao do prêmio. Como no conto de Borges, o fascínio associado à noção de que tudo está escrito é imediatamente neutralizado pela angústia da diluição da ínfima porcentagem de material cognoscível em um oceano de absoluto caos linguístico. No entanto, um olhar mais cuidadoso logo revela que a primazia de um experimento como o da *Library of Babel* não está na possibilidade remota de encontrar-se em seu acervo, por exemplo, tesouros literários



jamais escritos por quaisquer autores de modo convencional, mas justamente no de refletir sobre as implicações linguístico-filosóficas desse ambiente virtual para o alargamento da compreensão de conceitos caros aos estudos literários e à própria história da arte.

É no escopo de tais reflexões que se pontua, por exemplo, o valor sígnico das correspondências presentes no acervo. Uma página inteira de Hamlet registrada no interior da *Library of Babel* poderia ser classificada como assêmica<sup>11</sup> apenas porque fruto de procedimentos combinatórios, e ainda que corresponda, grafema por grafema, ao texto “original”? A questão se aproxima dos casos aludidos por Eco (2016), que disserta sobre a licitude de objetos aleatórios da natureza serem alçados ao posto de arte por alguma particularidade estrutural que um observador imediatamente vincula a determinada corrente estética.

[...] construímos o modelo de uma suposta intenção que tenha dado origem ao fato natural [ou artificial, no caso do projeto aqui estudado], pois somente ao vê-lo como efeito de uma operação artística, poderemos desfrutá-lo como belo, agradável, curioso, genial e assim por diante. E o interessante é não fazermos a mesma coisa quando nos dedicamos a reconhecer nos objetos naturais as extravagâncias do Acaso: sem sequer perceber, antropomorfizamos o Acaso, atribuindo-lhe definitivamente uma intenção, no mínimo aquela de construir de maneira extravagante e contrária às leis habitualmente estabelecidas. Domesmo modo, apreciar com prazer a distribuição uniforme dos cristais de neve significa deliciar-se

<sup>11</sup> Empregamos, aqui, a expressão conforme a terminologia proposta por Barthes (2004), que, opondo-a à monossema e à polissemia, define a assemia como “um regime [...] de ausência do sentido, ou melhor, de isenção do sentido. No nível geral em que nos colocamos, a assemia, ou seja, a não-simbolia [...], só pode representar uma experiência-limite [...]. Trata-se de esforços, bem localizados em certas civilizações, em certas sociedades, de chegar àquilo que chamo de isenção total do sentido. [...] Todas as linguagens formalizadas, sobretudo as da matemática ou da lógica, são linguagens vazias de sentido. São constituídas por puras relações” (BARTHES, 2004, p. 117-118).





com uma situação de regularidade que, em sua equiprobabilidade estatística, parece intencional. [...] Por um felicíssimo descuido do possível, de vez em quando a *intenção formativa inicial* e a *busca interpretativa final* coincidem em nosso imaginário passageiro. (ECO, 2016, p. 182-183)

Nos pontos de sua topografia em que ocorrem textos cuja estrutura coincide com a que a estética literária em voga julga como lícita, mesmo que se trate de obras ainda não escritas do modo “tradicional”, a *Library of Babel* parece promover esse “descuido do possível” que funde a “aparência de uma intenção” com a faticidade de nosso pendor à interpretação.

Kant (1992), por sua vez, se opõe à noção de que o que não foi estruturado com vistas à satisfação de um ideal estético oriundo da racionalidade e da autoconsciência humana possa, sob qualquer aspecto, ser considerado arte:

A arte distingue-se da natureza como o fazer (*facere*) se distingue do agir ou do efetuar em geral (*agere*), e o produto ou a consequência da arte distingue-se enquanto obra (*opus*) do produto da natureza enquanto efeito (*effectus*). De direito não se deveria chamar arte a não ser à produção mediante a liberdade, isto é, mediante o arbítrio que coloca a razão no fundamento das suas ações. Pois, ainda que nos apraza designar como uma obra de arte o produto das abelhas (os favos de cera construídos com regularidade), isso todavia só se entende por analogia com a arte; assim que cairmos na conta de que elas não fundam o seu trabalho em nenhuma consideração racional, logo diremos que é um produto da sua natureza (do instinto) e como arte só ao seu criador será atribuída. (KANT, 1992, p. 164)

Apesar do distanciamento entre os contextos tecnológico e histórico a que remetem as considerações de Kant e os atuais, parece-nos lícito aplicar a definição de mera “analogia com a arte” às produções linguisticamente



cognoscíveis ou com acentuada literariedade<sup>12</sup> que um acervo como o da *Library of Babel* contém, e dessa forma presumir que, para o filósofo alemão, tais construções nada têm de arte, não passando do lastro “instintivo” deixado por uma máquina cuja memória foi alimentada com dados fixos que se reorganizam até se esgotarem as possibilidades de posicionamento no interior de uma página comportando 3200 caracteres. Contudo, talvez pese aqui um tom normativo que não lança sobre a materialidade resultante de ambos os processos (uma página de Shakespeare encontrada no interior da Biblioteca; a mesma página de Shakespeare oriunda da pena do dramaturgo) uma luz diferenciadora que não incida sobre circunstâncias *anteriores* à sua produção.

Eco, portanto, consegue ir mais longe neste sentido ao lançar a hipótese, perfeitamente adaptável ao contexto das obras literariamente lícitas que o acervo da *Library of Babel* abriga, de que a responsabilidade pela atribuição do caráter de arte a uma peça produzida sem o motor propulsor de uma intenção formativa esteticamente orientada esteja no modo como esta é recebida por quem a observa (já que a interferência do acaso não permite falar, aqui, em “autor”, termo de cujo significado é difícil dissociar a noção de intenção).

O pintor que deixa cair uma mancha de tinta por engano e depois, ao vê-la no contexto, decide mantê-la, pois aquele ponto ‘ficou bem’, no fundo, não faz mais do que homologar como intencional uma realidade accidental. O essencial da operação formadora não está tanto no fazer alguma coisa, mas antes no *escolher aquilo que se fez [...]*. Portanto, alguém que num acesso de fúria esculpe sem perceber uma cabeça de vaca não é ainda um artista, mas quando olha o resultado de sua raiva, reconhece uma cabeça de vaca, resolve levá-la para casa e expor num museu, então, mesmo que em termos elementares, torna-se artista,

---

<sup>12</sup> Utilizamos “literariedade”, aqui, em seu sentido mais amplo, relacionado aos critérios socialmente atualizáveis de que cada época tem se utilizado para circunscrever o objeto literário e suas particularidades formativas.



pois deu uma forma a produtos da natureza e do acaso que não tinham forma. [...] Compreendemos, portanto, que ajudar o acaso a encontrar intenções de arte naquilo que não é intencional significa, então, não apenas antropomorfizar a natureza, mas também ‘culturalizá-la’, atribuir-lhe tendências estilísticas determinadas, vê-la no enfoque de determinadas constantes formativas. O artista que descobre a natureza como formadora é, no fundo, um crítico de intuição segura que descobre analogias entre os comportamentos da arte e aqueles do acaso e carrega estes últimos com as intenções do primeiro. (ECO, 2016, p. 183-185)

O reconhecimento da importância do olhar “estetizante” aplicado *a posteriori* a uma obra no processo de significação desta parece ir ao encontro do alçamento que certas correntes críticas modernas, como a da estética da recepção, realizaram em relação à figura do leitor, em detrimento do cada vez mais evanescente papel do autor no mesmo processo. O projeto *Library of Babel* parece corroborar essa percepção ao eliminar a possibilidade de recorrer-se a uma intencionalidade primeira, noção que durante muito tempo submeteu a análise literária às ingerências dos escritores, que figuravam como guardiães e depositários do significado último de suas obras. Isso começa a mudar a partir do surgimento de correntes críticas como o formalismo russo e o *New Criticism* estadunidense e se radicaliza na perspectiva estruturalista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abranger todas as páginas que podem ser escritas sob determinada formatação — páginas pretéritas e futuras, bem como as que nunca chegarão a materializar-se de forma tradicional —, a *Library of Babel* sugere ou sublinha, sob o signo do chiste, a falência da abordagem intencionalista do texto: ora, se se admite que qualquer escrito possui um correspondente exato no acervo da biblioteca e ainda assim se considera que a versão desse texto produzida por



um autor, do modo tradicional, só se faz plenamente compreensível mediante a revelação das intenções deste autor, das circunstâncias histórico-biográficas em que se via inserido quando de sua feitura, não se está sendo condescendente com a noção de que duas obras linguisticamente idênticas possuem, contudo, significações distintas? Ou, ainda, que, embora se trate da mesma obra, apenas o sentido da segunda pode ser destrinchado, estando a primeira irrecuperavelmente condenada ao âmbito da assemia, de uma linguagem algébrica que se revela puro significante? Contudo, as premissas que acabamos de elencar (textos indistinguíveis, procedimentos apreciativos distintos) são mesmo tão inconciliáveis quanto as coisas colocadas nesses termos, de *reductio ad absurdum*, fazem supor?

Dada a proficuidade de suas implicações para os estudos literários, midiáticos e comunicacionais, o projeto *Library of Babel* situa-se numa longa linhagem de obras e práticas artísticas que se voltaram para as possibilidades de estreitamento das relações entre duas áreas historicamente tidas como inconciliáveis, a literatura e a matemática, no contexto de convergência semiótica caro à cultura digital.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, P. Ciberliteratura: o computador como máquina semiótica. **Ciberscópio**, Universidade de Coimbra, p. 1-25, 2003. Disponível em: <[https://po-ex.net/pdfs/clit\\_06.pdf](https://po-ex.net/pdfs/clit_06.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2021.

BARTHES, R. Uma problemática do sentido. **Inéditos**, v.1 - Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 104-138.

BASILE, J. **Library of Babel**. 2015. Disponível em: <<https://libraryofbabel.info/About.html/>>. Acesso em: 9 set. 2021.



BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CALVINO, I. **Assunto encerrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DE SANT'ANNA, A. R. **Desconstruir Duchamp**: arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

DOS SANTOS, A. L. **Leituras de nós**: ciberespaço e literatura. Itaú Cultural, 2003.

ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

FUX, J. **Literatura e matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO. Petrópolis: KBR Editora Digital, 2013.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2003.

MARX, K. **O Capital**– Livro 1: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2015.

QUENEAU, R. **Cent millemilliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 1961.

