



## **A indistinguibilidade fenomênica em *Traffic*, de Kenneth Goldsmith**

### ***Phenomenal indistinguishability in Kenneth Goldsmith's Traffic***

Otávio Guimarães Tavares

Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, Pará / Brasil

nonada1@gmail.com

**Resumo:** A obra *Traffic*, do escritor estadunidense Kenneth Goldsmith, transcreve 24 horas de uma rádio de trânsito em Nova Iorque em plena véspera de um feriado prolongado. Com o aspecto de um hiper-realismo angustiante, a obra pode ser compreendida dentro de uma tradição da arte conceitual e arte pop norte-americana. Ela coloca diante dos estudos literários o problema de uma indistinguibilidade material entre obra de arte e objeto comum. A partir de um exame pormenor das reflexões do filósofo estadunidense Arthur Danto acerca de uma indistinguibilidade fenomênica, o presente artigo pretende analisar quais as implicações que tal teoria da arte pode ter para a compreensão de *Traffic* e quais as consequências de compreendê-la como uma obra de arte literária.

**Palavras-chave:** *Traffic*; Kenneth Goldsmith; Arthur Danto; indistinguibilidade; ontologia.

**Abstract:** The work *Traffic*, by the North-American author Kenneth Goldsmith, transcribes 24 hours of a New York traffic radio station right before a holiday weekend. As an anguishing work of hyperrealism, it can be understood within the tradition of North-American conceptual and pop art. As such, it places before literary studies the problem of a material indistinguishability between work of art and everyday object. Through a detailed examination of Arthur Danto's philosophic writings, regarding the thesis of a phenomenal indistinguishability, the present article means to analyze the implications that such a theory of art may have on the understanding of *Traffic* and which are the consequences of understanding it as a literary work of art.

**Keywords:** *Traffic*; Kenneth Goldsmith; Arthur Danto; indistinguishability; ontology.

## Introdução

Se Dante tivesse escrito sua *Commedia* em dias atuais, provavelmente teria reservado um ciclo inteiro do inferno para um grande congestionamento. Entre o tédio e o desespero, o trânsito é a mesmice contemporânea levada ao seu limite. Ele é infernalmente o mesmo: nos atordoa, nos domina, mas, ao mesmo tempo, é a base do dia a dia das grandes cidades.

É esse ar da repetição levada à angústia que Kenneth Goldsmith captura em sua obra *Traffic* (2007). Integrandos uma “Trilogia Americana”, ao lado de *Weather* (2005) e *Sports* (2008), o livro pretende transcrever 24 horas a fio de uma rádio de trânsito em Nova Iorque em uma véspera de feriado prolongado. Observemos um trecho inicial (das 12h21).

Bem, poderíamos passar uma hora falando do Rio Hudson bem agora porque isso pode ser o atraso que está chegando lá atrás em Nova Jersey na entrada da Via do Rio Harlem para a Ponte GW. É tudo por causa de uns reparos. As entradas do Bronx estão uma coisa absolutamente nojenta agora e... entrando em Nova Iorque a... Ponte GW com um engarrafamento de trinta a quarenta minutos.<sup>1</sup>

O traço que primeiro nos marca é, sem dúvida, a apropriação discursiva que irá se prolongar por cerca de 110 páginas. A partir de um mimetismo textual hiper-realista,<sup>2</sup> que dá ao leitor a estranha sensação de presenciar toda ansiedade e angústia de um congestionamento sem fim, vemos o passar das horas enquanto presos a infinitos nomes e especificações de ruas que fazem pouco sentido para quem não habita

<sup>1</sup> “Well, we could spend an hour talking about the Hudson River right now because that could be the delay going back to New Jersey on the Harlem River Drive approach to the GW Bridge. It’s all because of repairs. Bronx approaches are an absolute sickening ride at this point and, uh, going into New York City the, uh, GW Bridge with a thirty to forty minutes delay.” (GOLDSMITH. *Traffic*, p. 1, tradução minha).

<sup>2</sup> Nas artes visuais, hiper-realismo compreende um gênero de obras que, normalmente retratando assuntos banais do dia a dia, preza por detalhes extremamente minuciosos com ares de um fotorrealismo (como é o caso dos quadros de carros e paisagens urbanas do pintor californiano, Don Eddy), mas que, em certos casos, chega a ultrapassar o que poderia ser visto ou notado por um ser humano em condições normais, criando um estranho confronto entre realismo e ilusão (caso das esculturas de Ron Mueck).

aquele espaço. Entretanto, como afirma Craig Dworkin (2007), há, neste serialismo hiper-realista, uma narrativa de começo, meio e fim, de um percurso com mortes, dores e desastres, mas que chega, a meia-noite, ao final feliz de uma estrada livre: drama distante e vazio de uma classe sem vontade ou traço particular. Esta leitura estampada na capa de trás do livro obviamente tem o seu papel, um tanto irônico, de enquadrar *Traffic* em uma tradição contemporânea de literatura de massa norte-americana. Entretanto, isso é exatamente o que não se tem nas páginas do livro que, assim como o congestionamento que de certa forma mimetiza, prende o leitor na mesmice de horas de uma transmissão de rádio de trânsito.

Elementos cotidianos, ou que poderíamos chamar de indistinguíveis de alguma linguagem específica, proliferam na literária. Desde diversos trechos de *Moby Dick*, que poderiam ser confundidos com tratados de caça às baleias, até trechos transcritos de falas que John Ashbery entreouvía em ruas e cafés, a apropriação discursiva é uma técnica de fundamental importância. As vanguardas europeias do começo do século XX já indicaram caminhos próximos (como, por exemplo, a famosa proposição de tirar poemas de um chapéu de Tristan Tzara), mas talvez tenham sido menos extremas no sentido de deixarem marcadas suas intenções de produzir arte (ou alguma forma desta). Nos Estados Unidos, a apropriação discursiva foi uma técnica fundamental para a experimentação modernista, sobretudo com autores como Ezra Pound e T. S. Eliot, que a partir desta, criam uma espécie de despersonalização do poema. Entretanto, como aponta Marjorie Perloff (2016), houve na produção contemporânea anglófona, uma tendência de salvaguardar o lírico, entendido como expressão de um eu. Nesse sentido, a literatura estadunidense tem focado, muitas vezes, no que há de menos experimental de seus autores: fato que se torna visível no contraste entre a recepção estadunidense da obra de Pound, voltada, sobretudo, aos livros *Cathay* e *Lustra*, e a recepção brasileira que, fortemente marcada pelas leituras dos membros do Noigandres, atenta muito mais para os *Cantos*, para os estudos acerca dos ideogramas e para a sua tradição tradutória.

Não obstante uma tradição paradigmática em apropriações discursivas em Pound e Eliot, nenhuma produção estadunidense desde então tem estabelecido estas apropriações com um modo programático tão extremo como a obra de Goldsmith. *Traffic* faz da indistinguilidade textual o seu modo de operar, sua poética. O autor cria uma obra literária em que o texto não pode materialmente ser distinguido de um discurso

não literário. A questão que surge é: como podemos entendê-la como literatura ou que implicações ela pode trazer para nosso modo de lidar com o literário?

### Teoria e lugar comum

Jonathan Culler, em seu livro *Literary Theory* (2000), nota que perguntas acerca do conceito de literatura estariam fora do lugar nos atuais estudos literários. Fato que, como Culler antecede, pode parecer um tanto estranho para alguém que, não familiarizado com o cenário atual, procure em seu livro por tal resposta. Em grande parte, essa recusa pode estar configurada a partir de uma longa compreensão normativa do literário que, depois dos questionamentos pós-estruturalistas e dos estudos culturais, não é mais aceitável. Não obstante, mesmo Culler recusando uma definição precisa, ele acaba delineando diversas linhas de força desta que chamamos de obra literária.

O que vale notar é que, diante de uma renúncia de definições dos atuais estudos literários, outros campos do saber têm prosseguido com tais questionamentos de maneira mais proveitosa. Entre eles está a filosofia analítica anglófona dentro do amparo de uma análise conceitual. De forma resumida, e pensando-a com relação ao literário, trata-se de entender a pergunta “o que é a obra de arte literária” não como busca por uma normatividade do literário, mas sim como uma pergunta acerca de uma ontologia do literário, compreendendo essa, como bem coloca Celso R. Braida (2013), como a explicitação e análise de “conceitos, esquemas e proposições, implícitos nas nossas práticas discursivas – filosóficas, científicas, políticas, poéticas e técnicas – como pretensão objetiva de sentido, validade e verdade”.<sup>3</sup> Destarte, mesmo afirmando prescindir de um conceito de obra de arte literária, ainda operamos com conceitos implícitos em nossas práticas diárias de dizer, pensar e perceber coisas e eventos sob a rubrica do literário. O que poderíamos então ter como central seria pensar como um caso limite – como *Traffic* – nos força a reavaliar como lidamos com o literário.

O literário tem sido, em grande parte, pensado como um fora do comum, fora da mesmice diária do uso da língua. Longe de um essencialismo, que poderia assumir algum inefável e absoluto ser-

---

<sup>3</sup> BRAIDA. *Tópicos em ontologia*, p. 6.

literário, Viktor Shklovsky (2007), no início do século vinte, propôs a literariedade como conceito relativo a partir das noções de estranhamento ou desfamiliarização (oscilando entre seu lugar social e linguístico propriamente dito). Mesmo diante da dificuldade de manter tal hipótese – sobretudo nos momentos em que o caráter relacional do ser literatura na tese de Shklovsky parece beirar ao estático binarismo entre uma linguagem prosaica/cotidiana e uma linguagem poética/estranha –, o formalismo russo ainda preenche nossas ânsias de uma distinção mais ou menos clara pelo literário.

O crítico contemporâneo Derek Attridge (1995), por exemplo, quando fala em uma “heightened language”, pensando um registro elevado ou não usual, ainda parece operar dentro deste espectro (talvez devido ao seu foco em um discurso metrificado ou rimado). Ao mesmo tempo, este conceito parece ainda operar com instâncias demasiadamente fixas para nós. Em grande parte, porque opera sobre elementos materiais e sociais que, em tempos atuais, pouco tem de fixo. As distinções de Shklovsky são frequentemente criticadas por tenderem a pensar os elementos sociais da linguagem como estáveis. Nesse sentido, ainda resta o “é arte” em que o “é” soa como marca de alguma permanência que não comporta a ambiguidade aparente de um “é e não é arte”. Parece haver nessa tese, mesmo com sua base relacional, uma tentativa de identificar o artístico de uma forma que remonta a preceitos dos séculos XVIII e XIX de um fora da realidade ou fora do cotidiano indicados no uso do conceito de gênio. É necessário buscar as bases para compreensão de *Traffic* em outro lugar.

Isso porque a obra torna a linguagem do dia a dia estranha para nós, mas, em certo sentido, faz isso mantendo-a exatamente como é – absolutamente diária – e simplesmente deslocando-a. Seria o estranhamento do extremamente normal, do hiper-real, uma espécie de subversão da tese formalista que parte da indistinguibilidade material e sensorio-perceptiva da linguagem para com a determinação entre arte e não arte. É, em parte, o que fizeram a arte conceitual e arte pop nos anos 60 e 70, e é deste contexto que vem Goldsmith, de certa forma, compreendendo a pouca penetração que as ideias destes movimentos tiveram no meio literário norte-americano e aproveitando este espaço ainda semi-desconhecido.

Podemos então compreender *Traffic* dentro de uma concepção de *foundart*, ou arte encontrada, na linha de Joseph Kosuth e Christine

Kozlov, i.e., de algo retirado de seu lugar comum e deslocado para um âmbito institucional artístico e, ao mesmo tempo, dentro da concepção de uma proposta ou conceito a ser seguido – transcrever 24 horas de uma rádio de trânsito –, aos moldes do grupo Fluxos e Sol LeWitt (ALBERRO, 1999), de quem Goldsmith diretamente se apropria em seu “Paragraphs<sup>4</sup> on Conceptual Writing” (2007).

Outro eixo central à obra de Goldsmith, que esse diálogo com a arte conceitual deixa claro, para usar os termos de Goldsmith e Dworkin (2011), é seu caráter propositalmente não criativo e não expressivo. Tendo em vista a atual onnipresença da ideia de uma escrita criativa no âmbito norte-americano, a proposta de Goldsmith surge como extrema irreverência. Ela se configura como uma escrita que não possui a característica comumente vista como essencial para a escrita literária, i.e., o “criativo”. Esse adjetivo que, com certa abrangência, prolonga uma tradição romântica de valorização da individualidade – gênio – como base do artístico (plenamente presente nas teorias da arte dos séculos XVIII e XIX). Com Goldsmith, há uma escrita sem a marca de um *criador* de uma obra e, nesse sentido, sem algo que a marque como literária. Há uma escrita indistinguível de uma escrita “comum”.

### A indistinguibilidade fenomênica

*Traffic* pode então ser compreendido a partir do que o filósofo estadunidense Arthur Danto denomina de indistinguibilidade fenomênica da obra de arte, noção desenvolvida em seu livro *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). Essa tese implica a insuficiência do sensorio-perceptivo – do estético – para dar conta do conceito de arte. Ou seja, é impossível determinar se algo é ou não é arte a partir de sua materialidade ou da coisa real. Danto indica o problema da indistinguibilidade da obra de arte ao tratar de duas obras fisicamente indistinguíveis, como o caso das *Brillo Boxes* de Andy Warhol e as caixas Brillo vendidas nos supermercados da época e a de um urinol e a *Fonte* de Duchamp.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> ALBERRO. Reconsidering conceptual art, p. xvi-xxxvii.

<sup>5</sup> Embora as caixas Brillo do supermercado e as de Warhol sejam diferentes, já que as de Warhol foram feitas por ele, de madeira compensada e impressas com serigrafia, e as do supermercado eram fabricadas em papelão, isso não altera a tese de Danto, de que elas sejam indistinguíveis à percepção, pois trata-se de uma impossibilidade

Trata-se de um fato posto diretamente em questão a partir dos *ready-mades* e a Arte Pop, mas que subscreve e questiona todo procedimento artístico a partir do qual a arte estaria diretamente ligada à estética – como *aisthesis* – e de que seria possível distinguir arte de não-arte apenas com base em elementos materiais apreensíveis pelos sentidos.<sup>6</sup> O questionamento de Danto, como o de Shklovsky, implica perguntar o que torna algo arte e o que diferencia um objeto real de uma obra de arte, entretanto, sua tese é que a nossa afecção diante de uma coisa – a materialidade desta – não pode ser tida como identificadora do ser-arte,<sup>7</sup> que, para Danto, está “em algo que o olho não pode discernir”,<sup>8</sup> mas que, ao mesmo tempo, não recorre a instâncias extra-mundanas. Se

---

de saber, por meios perceptivos, qual é arte. O ser-de-papelão ou ser-de-madeira não torna algo intrinsecamente arte. Interessante notar que nem mesmo o fato de ter sido produzida por um artista basta para constituí-las como arte, já que, originalmente, as caixas Brillo de supermercado tinham sido desenhadas por James Harvey, um pintor expressionista abstrato e designer. O mesmo pode ser inferido para *Traffic*. Mesmo no caso hipotético de que Goldsmith tenha inventado palavra por palavra, e não o transcrito de um noticiário, este ainda será indistinguível de um noticiário.

<sup>6</sup> Pode-se argumentar que tal tese só seria válida para a arte que coloca “coisas comuns” no lugar de arte (como a arte conceitual e a arte pop). Entretanto, a indistinguibilidade tem estado presente na pintura tanto por meio de cópias legítimas (incentivadas pelos próprios artistas como forma de aprendizagem e diálogo), quanto por meio de falsificações, estas que requerem especialistas treinados em técnicas de investigação, que vão desde localizar cores que ainda não existiam até, atualmente, utilizar procedimentos forenses como análise de carbono, análise química das tintas, raio-x e luz ultravioleta, entre vários outros procedimentos. Em cima do elemento indistinguível, o artista conceitual Doug Fishbone em parceria com a Dulwich Picture Gallery de Londres (especializada em obras do século XVI ao XIX) propuseram a intervenção *Made in China: A Doug Fishbone Project* em que, por três meses, um quadro da exposição permanente da galeria será trocado por uma cópia feita na China. Os frequentadores da galeria são convidados a estudar os 270 quadros em exposição e tentar descobrir qual é a réplica. Veja: 2015: MADE IN CHINA: A Doug Fishbone Project. Dulwich Picture Gallery, 2015. Se a indistinguibilidade não existisse em quadros “clássicos”, tal proposta não seria possível.

<sup>7</sup> “Objeto real” ou “coisa real” é a terminologia utilizada por Arthur Danto em contraste à “obra de arte”, mas deve-se ter claro que o “real” não indica uma “irrealidade” ou “fora da realidade” do artístico.

<sup>8</sup> “To see something as art requires something the eye cannot decry.” (DANTO. *The Artworld*, p. 580, tradução minha).

para Shklovsky esta se encontrava em elementos relacionais de base soltamente sociais (linguagem diária e linguagem estranha e difícil), para Danto, refletindo sua base analítica fundada em uma concepção de linguagem lógico-semântica, ela estará fundada na existência de uma teoria da arte que se configura como um sentido dizível dentro de um mundo da arte. Isto porque, para a compreensão analítica da linguagem, o objeto não tem sentido próprio, este será dado por algo externo via uma interpretação dependente do contexto. Não há natureza intrínseca de um objeto artístico. Por consequência, não há nenhuma obrigação que possa ser forçada sobre a obra de arte literária – beleza, edificação do humano, sabedoria, etc. Diferente de Shklovsky, não é possível indicar o artístico – o literário compreendido nesta categoria – a partir de sua materialidade discursiva ou uso da linguagem porque esta será sempre um lugar vazio a ser construído por uma interpretação externa.<sup>9</sup> Trata-se da recusa em igualar a experiência da arte com a experiência estética, de recusar, como bem nota Noël Carroll (2003) acerca de Danto, um preconceito fenomenalista ou perceptualista da teoria da arte, derivado da noção de indiferença existencial kantiana e enraizado na tradição das teorias de afecção. Afinal, se a arte fosse discernível pelo olhar, a história da arte, teorias e contexto seriam irrelevantes para discernir arte de não-arte.

Uma implicação da tese de Danto é que, ao mesmo tempo, a obra de arte pode ser a mesma, mas os objetos materiais estéticos podem ser diferentes. É o caso da *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, em que as cadeiras mudam de acordo com o gosto de quem monta a obra, podendo em um lugar haver uma cadeira baixa e troncuda de madeira e em outro uma cadeira fina de metal. É também o caso das *Brillo Boxes* de Warhol, na qual não importa bem quais caixas específicas estão diante de nós, ainda estaremos diante da obra. O que está em jogo é o problema ontológico da identidade da obra de arte. Essa implicação já é familiar e nativa à obra literária impressa, já que sua reproduzibilidade sempre implicou na distinção da matéria bruta. Não duvido do fato de que um amigo e eu possamos ler a *Commedia*, de Dante, mesmo que a minha edição seja de bolso e a dele um exemplar de luxo *in-fólio*. Há dezenas de edições diferentes de um mesmo livro, entretanto, para além de sua forma física, fonte, alinhamento textual e outras diferenças materiais, a

---

<sup>9</sup> E aqui vale frisar novamente que os contornos da tese de Shklovsky adquirem ares bastante fixos em seu desenvolvimento.

divergência textual é a única que gera uma distinção efetiva em termos da obra que se lê.<sup>10</sup>

Inversamente ao cenário “objetos materiais distintos, mas obra de arte igual”, Danto (2000) aponta o caso em que dois objetos materiais sensorialmente idênticos podem ser obras de arte completamente diferentes e, conseqüentemente, podem possuir características absolutamente distintas. É o caso da obra *Not Andy Warhol* de Mike Bidlo, conhecido por produzir réplicas de obras canônicas a partir de reproduções. Em uma exposição na Bruno Bischofberger Gallery, em Zurich, ele instalou oitenta e cinco caixas *Brillo*, que ele mesmo havia fabricado, conforme a mesma configuração na qual Warhol havia exposto em 1968 no Pasadena Museum of Art.

À maneira como ocorre em “Pierre Menard, autor del Quijote” (2005), de Jorge Luis Borges, temos caixas *Brillo* iguais às de Warhol, sensorialmente idênticas às que eram vendidas no supermercado. Ou seja, temos três ordens de caixas indiscerníveis, três ordens de objetos estéticos completamente iguais, mas que são obras de arte (e uma não-arte) completamente diferentes: uma é uma embalagem descartável de produtos diários. A obra de Warhol é uma marca da arte pop (de certa forma também uma brincadeira com a distinção entre arte comercial e “belas-artes”); finalmente, as de Bidlo são uma paródia pós-moderna da obra de Warhol. A reação, compreensão e posicionamento prático que temos não é igual para todas. A obra de Bidlo faz referência direta a de Warhol, a de Warhol, às caixas do mercado (que são uma tentativa de chamar a atenção do consumidor para as qualidades de seu produto). Mas nenhuma diferença poder ser derivada do objeto estético ou da nossa afecção sensorio-perceptiva, pois ela se depara em todos os três casos com a mesma coisa real. A diferença está na obra de arte, ou seja, no artístico e não no estético. O que nos leva a compreender que a obra de arte carrega um grau de complexidade intencional, contextual e histórica que o objeto estético não carrega. Temos, nas artes plásticas, exemplares efetivos do que Borges ficcionalmente propõe.

O que estes exemplos deixam claro é a inadequação de igualar a obra de arte e o seu correlato material e a necessidade da distinção

---

<sup>10</sup> Com a devida exceção para obras que incorporam estes elementos materiais como parte da construção de sentido (caso do Concretismo brasileiro e do Experimentalismo português).

entre estes, sendo esta necessária para que possa haver qualquer relação estética com a obra de arte. Diante da mesma problemática, George Dickie (1997) nota uma disjunção entre as propriedades que podem ser consideradas artisticamente relevantes na obra. A pergunta de cunho ontológico que sublinha esta problemática seria: quais os limites da entidade “obra de arte”, já que sabemos que não podemos subsumi-la ou limitá-la ao objeto real? O que fica claro é que existe uma necessidade de saber o que pode ser a obra de arte para que possamos apreendê-la e apreciá-la. O problema é que, como vimos em Danto (1981), não é possível derivar essa resposta de uma análise estética material da obra, dado que nem mesmo saberemos quais elementos sensoriais-perceptivos devemos contar como parte da obra de arte antes de saber o que é a obra de arte. Se essa resposta, às vezes, parece simples, como seria o caso de um tríptico como o *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, de Francis Bacon, isto é porque ele opera dentro de convenções que se tornaram institucionais no contexto artístico em que o quadro se insere e, por convivermos nesse contexto, temos conhecimento dessas convenções (dentro das especificações de gênero, tipo, local, etc.). Ou como coloca Dickie, “as convenções utilizadas ao apresentar obras de arte dão um guia geral limitado”,<sup>11</sup> elas não indicam restrições normativas, apenas dão um eixo geral para compreensão. O que implica duas coisas: 1) trata-se de uma convenção, logo, de um elemento intencional-pragmático contextual dependente que permite nossa identificação dos limites da obra de arte e 2) como convenção, este é um elemento contingente construído.

### Propriedades e propriedades

Se aceitarmos a presente distinção, torna-se vigente que, como afirma Danto, “as obras possuem propriedades que não são as propriedades de sua contraparte material”.<sup>12</sup> Trata-se de dizer que existem características que, se identificáveis a uma obra de arte como *Traffic*, não fazem sentido se aplicadas ao discurso de uma rádio de trânsito

---

<sup>11</sup> “The conventions used in presenting works of art give guidance of limited generality” (DICKIE. *The Art circle*, p. 106, tradução minha).

<sup>12</sup> “the works will in the nature of the case have properties that are not properties of the material counterpart” (DANTO. *The Transfiguration of the commonplace*, p. 104, tradução minha).

materialmente idêntica a esta. *Traffic* pode ser descrita como ousada, imprudente, irreverente, contestadora, satírica, cômica, masoquista, péssima; pode ser entendida como crítica à noção de romance na contemporaneidade, como continuação desta tradição, como reflexão acerca da morte na sociedade atual, como sátira ao modo de vida maquínico e irrefletido das grandes cidades, como efetivação de preceitos da arte conceitual em meio literário, entre tantas outras possibilidades, enquanto que atribuir tais descrições ao discurso de uma rádio de trânsito não-arte parece um fato minimamente inusitado. Podemos então traçar as propriedades que *Traffic* compartilha com outros tipos de notícias em termos de uma aproximação material discursiva de seu uso de linguagem. Seria o caso de pensarmos em relação a notícias de clima e tempo, jornais criminalísticos, informativos turísticos, guias de trânsito, entre outros. Ao mesmo tempo, seu lugar como obra de arte literária permite que a compreendamos, ao lado da prosa de Samuel Beckett, como o romance *Watt*, em termos de sua enumeração constante e angustiante, ou ao lado da prosa pós-moderna estadunidense, como os romances de Thomas Pynchon. Seu *status* literário permitiria empreitadas diversas, como posicioná-la dentro de uma tradição de listagens e violência narrativas em que a *Iliada* talvez seja o caso paradigmático, e tentar compreender como *Traffic* dialoga com estas. Algo próximo é o que faz Craig Dworkin, na contracapa do livro, associando-a a obras em que a estrada automotiva tem destaque, como por exemplo, *On the Road* de Jack Kerouac, *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald e também a obras cinematográficas como a famosa cena do trânsito em *Week-End* de Jean-Luc Godard. É também o que faz Marjorie Perloff (2013) ao relacionar *Traffic* ao livro de poemas de Hart Crane, *The Bridge*, em que um marco de engenharia civil automobilística nova-iorquina é assunto poético e eixo a partir de onde se estrutura a realidade. Há nestas associações um duplo movimento de afirmar *Traffic* como uma obra de arte literária a partir de sua relação com uma tradição, ao mesmo tempo em que, ambigualmente, esta relação com outras obras de arte só se torna possível a partir do momento em que aceitamos *Traffic* como arte, e não como uma mera transcrição de uma rádio de trânsito (digamos, para fins de um arquivo público).

Um caso paralelo é o da obra *Fonte*, de Marcel Duchamp. Ela pode ser compreendida diante da tradição ocidental de esculturas como ruptura perante uma tradição, zombando da idolatria neoclássica pela brancura, retomando elementos de outras obras, como uma crítica/brincadeira à

noção kantiana de arte, uma alusão à relação sexual masculina-feminina, etc. Estes são todos modos de compreensão da obra que não podem ser extraídos do objeto estético, pois, se assim fosse, poderíamos extraí-los de qualquer urinol. A questão é que são justamente características da obra de arte de base não-sensório-perceptiva. E devemos notar que essas características, em geral contextuais, não são necessariamente pertinentes a uma apreciação ou depreciação da obra de arte, i.e., elas são posicionamentos sobre e compreensões interpretativas da obra que não necessariamente tocam na afecção do sujeito, mas dizem respeito ao como aquela obra existe, ou ao seu modo de ser (não que essas características não possam levar ou fundar uma valoração do objeto pelo sujeito, apenas se quer dizer que elas não são imediatamente de base de qualificação e afecção como seriam os descritivos relativos ao sujeito, como “belo”, “agradável”, “feio”, “revigorante”).

É essa diferença entre artístico e estético, entre a obra de arte e o objeto real que irá levar Danto (1981) a dizer que há uma transfiguração do lugar comum gerada por uma interpretação fundada em uma teoria da arte. Há uma alteração ontológica da coisa, de um tipo de entidade para outra. Os elementos materiais e estéticos de dois indiscerníveis não mudam com relação ao exemplar “arte” e o exemplar “não-arte”. Isso quer dizer que uma caixa de sabão ou um noticiário de trânsito que venham a se tornar obras de arte, por qualquer meio que seja, não adquirem novos traços e características materiais estéticas (não é necessário mudar o uso da linguagem). Trata-se do mesmo objeto estético. O mesmo objeto estético é indiferente a ser ou não arte, a ser ou não ser descrito e reconhecido como tal. Contudo, existe uma série de características não-estéticas que somente vem a ser quando algo se torna – é reconhecido como – uma obra de arte, e aqui a distinção artístico/estético é de suma importância:

as qualidades que um objeto possui quando ele é uma obra de arte são, de fato, tão diferentes aos de sua contrapartida indiscernível como uma mera coisa real, que seria absurdo supor que eu deixei de notar estas qualidades no objeto comum. Elas não estavam lá para que eu pudesse não as notar. Nenhum exame sensório do objeto me dirá que ele é uma obra de arte, uma vez que, qualidade por qualidade, ele poderia ser equiparado a um objeto que não é arte, pelo

menos no que diz respeito às qualidades perceptíveis aos sentidos normais.<sup>13</sup>

A questão é que a apreensão de valor irá mudar porque há agora (na obra de arte em oposição à sua contraparte material) outras características – histórica, contextuais, interpretativas – que são pertinentes à obra de arte e não ao objeto estético. Mas a mudança na valoração não é por si, mas porque a obra de arte é outro tipo de entidade, diferente do objeto real, ou seja, a valoração muda porque estamos diante de outro tipo de entidade (e a valoração dá conta desta mudança). Assim, as qualidades materiais sensório-perceptivas do objeto não mudam, mas minha apreensão dele muda quando passa de objeto real a obra de arte.

George Dickie (1997) dirá, em uma perspectiva um pouco diversa da de Danto, que apesar de dois indistinguíveis serem materialmente idênticos – o urinol e *Fonte* – há elementos estéticos – proporção, cor, brilho – que somente notarei quando sei que estou diante de uma obra de arte. Não se trata de dizer que estes não estivessem lá anteriormente, mas de dizer que meu conhecimento de algo como arte conduz à uma apreensão diferente do objeto, diferente de eu tomá-lo apenas como um objeto não-arte (um utensílio, por exemplo). Tal formulação indica que é necessário saber que algo é arte para que possamos saber o modo adequado de apreciar (esteticamente ou não) a obra, até mesmo permitindo que atentemos para elementos e relações que, por exemplo, em um utensílio doméstico, seriam ignoradas por nós (identificação essa que, como já vimos, nossa afecção estética não pode nos dar).

Todavia, precisamos observar com clareza que as qualidades que estavam e para as quais não atentávamos marcam uma mudança nossa com relação ao objeto. Diferentemente, a mudança de um objeto material comum para uma obra de arte é uma mudança do tipo de entidade ontológica em questão, que acarreta o surgimento de uma variedade de características não-estéticas que anteriormente não havia no objeto

---

<sup>13</sup> “the qualities an object has when an artwork are in fact so different from what an indiscernible counterpart has when a mere real thing that it is absurd to suppose I *missed* these qualities in the latter. They were not there to be missed. No sensory examination of an object will tell me that it is an artwork, since quality for quality it may be matched by an object that is not one, so far at least the qualities to which the normal senses are responsive are concerned” (DANTO. *The Transfiguration of the common place*, p. 99, grifo do autor, tradução minha).

(elas vêm a ser com o ser-arte). Isto é, a mudança para obra de arte não é apenas uma mudança de atitude subjetiva minha, mas uma mudança ontológica com relação ao ser da coisa.<sup>14</sup>

## Conclusão

Por fim, aceitar *Traffic* como obra de arte literária implica em uma revisão de nossa compreensão do que é ser literatura, pois esta nos força a questionar como uma mesma configuração linguística discursiva pode, ao mesmo tempo, ser e não ser arte, diferenciando o objeto real do objeto artístico literário dentro de uma complexidade ontológica, em que este se coloca como totalidade emergente intencional contextual que não pode ser nivelada ao objeto material estético. Essa questão produz consequências para toda nossa compreensão e apreciação do literário. Podemos não apreciar um noticiário de trânsito, mas apreciar uma obra de arte que consista em um noticiário de trânsito. O que apreciamos na obra de arte pode não ser as características linguísticas do noticiário, mas da obra de arte noticiário, sua relação com o tédio, sua disposição com relação a outros objetos e nosso local de acesso, como crítica a uma dada concepção de arte, ou sua constância como metáfora da morte. Vale dizer, portanto, que nossa possibilidade de identificar uma obra de arte se estabelece em um contexto e está fundada sobre nosso conceito de arte.

O literário do século XXI pode ser pensado como um campo aberto. A tese de Danto implica dizer que *Traffic*, ou qualquer obra de arte, não tem arte nem sentido próprio; tais rubricas só serão atributos à obra se aceitarmos certas teorias da arte. A obra só terá sentido dentro da interpretação contextual. Se essa tese tem um forte fundo racional por trás – em uma concepção de linguagem guiada por um princípio lógico-semântico – é de se perguntar se *Traffic*, em seu modo de ser construído e operar não está, de alguma forma, se aproveitando destas noções como uma brincadeira na qual, a partir de um pluralismo ontológico, tudo pode e não pode ser arte ao mesmo tempo.

---

<sup>14</sup> George Dickie (1997) talvez seja mais feliz que Danto ao localizar a fonte dessa mudança ontológica não na interpretação e no sentido como elementos cognitivos, mas sim no fato intencional institucional.

## Referências

2015: *MADE IN CHINA: A Doug Fishbone Project*. Dulwich Picture Gallery, 2015. Disponível em: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/curatorial-displays/2015-made-in-china-a-doug-fishbone-project/>. Acesso em: 27 mai. 2019.

ALBERRO, Alexander. Reconsidering conceptual art, 1966-1977. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. xvi-xxxvii.

ATTRIDGE, Derek. *Poetic rhythm: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BRAIDA, Celso R. *Tópicos em ontologia*. Florianópolis: Rocca Brayde, 2013.

CARROLL, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University, 2003.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University, 1981.

DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Pennsylvania, v. 61, n. 19, p. 571-584, oct. 1964. Doi: <https://doi.org/10.2307/2022937>. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2022937>. Acesso em: 30 nov 2018.

DANTO, Arthur. Art and meaning. In: CARROLL, Noël (ed.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin, 2000. p. 130-140.

DICKIE, George. *The Art circle: a theory of art*. Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997.

DWORKIN, Craig. Texto de contra capa. In: GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. Los Angeles: Make Now, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. Los Angeles: Make Now, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Weather*. Los Angeles: Make Now, 2005.

GOLDSMITH, Kenneth. *Sports*. Los Angeles: Make Now, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. Paragraphs on conceptual writing. In: *POETRY FOUNDATION*. Chicago: Poetry Foundation, 2007. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/05/paragraphs-on-conceptual-writing>. Acesso em: 02 dez 2017.

GOLDSMITH, Kenneth; DWORKIN, Craig (ed.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.

PERLOFF, Marjorie. *O Gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. A Poesia conceitual e a questão das emoções. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 51-106.

SHKLOVSKY, Viktor. Art as technique. In: RICHTER, David H. *The Critical tradition: classic texts and contemporary trends*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2007. p. 775-784.

Recebido em: 31 de dezembro de 2018.

Aprovado em: 7 de maio de 2019.