

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

MARCELO NAIR DOS SANTOS

DOCUMENTO COMO OBRA:
CONTRIBUIÇÕES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Belo Horizonte
2013

MARCELO NAIR DOS SANTOS

DOCUMENTO COMO OBRA:

CONTRIBUIÇÕES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Organização e Uso da Informação

Orientadora: Dr^a Cristina Dotta Ortega.

BELO HORIZONTE

2013

(CIP) Dados internacionais de publicação na fonte

025.3201

S237d

Santos, Marcelo Nair dos, 1973-

Documento como obra: contribuições para a Organização da Informação / Marcelo Nair dos Santos. - 2013.

229 p.

Orientadora: Dra. Cristina Dotta Ortega.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2013.

Inclui referências.

1. Catalogação. 2. Obra (entidade bibliográfica). 3. Documentos. 4. Ordenação de documentos. 5. Organização da Informação. I. Ortega, Cristina Dotta. II. Título.



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

FOLHA DE APROVAÇÃO

"DOCUMENTO COMO OBRA: CONTRIBUIÇÕES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO"

Marcelo Nair dos Santos

Dissertação submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de "**Mestre em Ciência da Informação**", linha de pesquisa "**Organização e Uso da Informação**".

Dissertação aprovada em: 02 de setembro de 2013.

Por:

Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega - ECI/UFMG (Orientadora)

Profa. Dra. Marilda Lopes Ginez de Lara - USP

Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias – Aposentado ECI/UFMG

Profa. Dra. Maria-da Conceição Carvalho - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI

Profa. Marlene Oliveira Teixeira de Melo

Sub-Coordenadora

Versão final Aprovada por

Profa. Cristina Dotta Ortega

Orientadora



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE **MARCELO NAIR DOS SANTOS**, matrícula:
2011710540

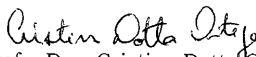
Às 14:00 horas do dia 02 de setembro de 2013, reuniu-se na Escola de Ciência da Informação da UFMG a Comissão Examinadora aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação em 23/08/2013, para julgar, em exame final, o trabalho intitulado **Documento como obra: contribuições para a Organização da Informação**, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, área de concentração: Produção, Organização e Utilização da Informação, Linha de Pesquisa: Organização e Uso da Informação. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega, após dar conhecimento aos presentes do teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

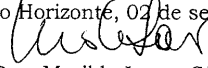
Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega - Orientadora	APROVADO
Profa. Dra. Marilda Lopes Ginez de Lara	APROVADO
Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias	APROVADO
Profa. Dra. Maria da Conceição Carvalho	APROVADO

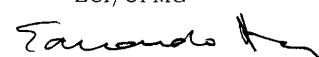
Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

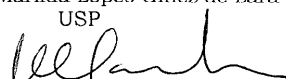
O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

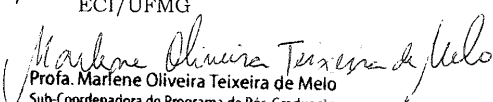
Belo Horizonte, 02 de setembro de 2013


Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega
ECI/UFMG


Profa. Dra. Marilda Lopes Ginez de Lara
USP


Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias
Aposentado - ECI/UFMG


Profa. Dra. Maria da Conceição Carvalho
ECI/UFMG


Profa. Marlene Oliveira Teixeira de Melo
Sub-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Ciência da Informação

Obs: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora.

Dedicatória

À Rita, amada esposa e companheira.

Ao Deus que me suporta.

AGRADECIMENTOS

De modo especial à Cristina Ortega, que me instigou a refletir além dos horizontes da Catalogação, sendo paciente em realinhar a trajetória que, por vezes, teimava em sair. Sua perspicácia mostrou-me um caminho mais excelente em minha carreira acadêmica, sinto-me privilegiado em assentar-me a seus pés.

Aos amigos mineiros, colegas e professores, que me acolheram ao convívio desta estimada Escola de Ciência da Informação.

Aos amigos capixabas, especialmente os meus colegas da Universidade Federal do Espírito Santo, que apoiaram sem reservas, contribuindo com conselhos e incentivos.

Aos familiares e aos amigos mais chegados que, de alguma forma, compreenderam as minhas ausências no convívio social.

Aos meus vizinhos barulhentos.

E, demais disto, filho meu, atenta: não há limite para fazer livros, e o muito estudar é enfado da carne. (ECLESIASTES, 12:12).

RESUMO

Este estudo trata o documento como obra em Organização da Informação nos processos relativos à catalogação e à ordenação de documentos. A Organização da Informação é área da Ciência da Informação que abrange os fundamentos e os métodos de produção e de gestão de sistemas de informação documentária. Tais fundamentos e métodos são usados em processos da área, dentre os quais destacamos a catalogação e a ordenação dos documentos, nos quais a noção de obra é mais efetiva. Desse modo, este estudo tem como objetivo explorar o documento como obra em Organização da Informação, buscando contribuir para a construção de conceitos pertinentes – documento, obra e item – em Ciência da Informação, no intuito de: avançar na elaboração de conceitos mais fundamentais aos processos da Organização da Informação que envolvam a noção de obra; propor alternativas produtivas à variação terminológica em torno do objeto com o qual se trabalha em Organização da Informação; discutir os processos e produtos que envolvem a noção de obra em Organização da Informação de forma a fornecer quadro conceitual que facilite as operações concretas; e promover o avanço em Ciência da Informação ao discorrer sobre as contribuições da Biblioteconomia e da Documentação no que tange ao tema deste trabalho. Para tanto, realiza-se pesquisa de caráter exploratório em abordagem qualitativa, que adota a pesquisa bibliográfica como procedimento metodológico. Nesse modo, a pesquisa é desenvolvida em duas partes: a primeira explora aspectos fundamentais que tratam da criação, da materialização e da recepção de obra de modo amplo, inclusive os conceitos de noção de documento e de unidade documentária; a segunda parte discute aspectos procedimentais da obra em função do registro bibliográfico, de modelos conceituais e instrumentos normativos da catalogação e de método de ordenação de documentos. Em catalogação, as análises indicam que as noções integradas de documento, de unidade documentária e de obra são um caminho viável para a fundamentação do processo de elaboração de registros bibliográficos de base de dados documentária.

Palavras-chave: Catalogação. Ordenação de documentos. Obra (entidade bibliográfica). Documento. Unidade documentária. Registro bibliográfico.

ABSTRACT

This study deals with document as work in Information Organization on processes related to documents cataloging and arrangement. Information Organization is the area of Information Science which includes the fundamentals and methods for production and management of documentary information systems. Such fundamentals and methods are used on processes for that area. Among them, we highlight the documents cataloging and arrangement where the notion of work is more effective. Thus, this study aims to explore the document as work in Information Organization, seeking to contribute to the construction of these concepts (as document, work and item) in Information Science, in order to: advance our formulation about the fundamentals concepts to the processes for the area which involve the notion of the work; offer productive alternatives to the terminological variation around the object from which Information Organization works on; discuss the processes and products involving the notion of work in Information Organization in order to provide a conceptual framework, for facilitating concrete operations; and promote the advancement in Information Science from the contributions of Science Library and Documentation, regarding the subject of this work. This research is carried out in an exploratory qualitative approach and it uses bibliographic research as methodological procedure. In this way, there are two parts: on the first, we explore fundamental aspects of the work that deals with its creation, materialization, and reception, including the concepts of the notion of document and documentary unit; on the second part, we discuss procedural aspects of the work on the bibliographic record, conceptual models, normative tools of cataloging, and documents arrangement. On cataloging, the analyses indicate that the integrated notions of document, documentary unit, and work are a viable way for the fundamental processes for preparing bibliographical records in the database.

Keywords: Cataloging. Documents arrangement. Work (bibliographical entity). Document. Documentary unit. Bibliographic record.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Referencial teórico dos aspectos fundamentais _____	34
Figura 2 – Referencial teórico dos aspectos procedimentais _____	38
Figura 3 – Bissociação e <i>matrix</i> _____	49
Figura 4 – Relacionamentos primários do FRBR _____	64
Figura 5 – Família das Obras _____	64
Figura 6 – Relacionamento todo/parte _____	67
Figura 7 – Relacionamentos parte/parte _____	68
Figura 8 – Relações bibliográficas de Tillett (2001) _____	69
Figura 9 – Instanciações de Smiraglia (2004) _____	70
Figura 10 – Aspectos cronológicos das instanciações _____	71
Figura 11 – Tipologia das instanciações de conteúdo _____	72
Figura 12 – Dados de localização em extrato do Catálogo Bodleiano de 1738 ____	127
Figura 13 – Referências em extratos dos Catálogos Bodleianos de 1674 _____	128
Figura 14 – Referências em extratos dos Catálogos Bodleianos de 1738 _____	129
Figura 15 – Agrupamento de obras em extrato do Catálogo Bodleiano de 1738. _	130
Figura 16 – Indicação das analíticas no Catálogo Bodleiano de 1738 _____	131
Figura 17 – Exemplo de registro que representa um livro _____	161
Figura 18 – Exemplo de descrição na norma ISBD _____	164
Figura 19 – Estrutura do registro de autoridade: formato manual _____	166
Figura 20 – Atributos da entidade obra _____	173
Figura 21 – Registros de autoridade exemplificados pela GARR _____	178
Figura 22 – Modelo conceitual de dados de autoridade _____	180
Figura 23 – Exemplo sob Regra 246 da “ <i>Rules for a Dictionary</i> ”, 4th ed. _____	188
Figura 24 – Acréscimos ao título uniforme _____	190
Figura 25 – Título uniforme como título coletivo _____	191
Figura 26 – Extrato da Tabela de Cutter-Sanborn _____	196
Figura 27 – As partes da notação de autor _____	196
Figura 28 – Emprego de inicial de título em obras de mesmo autor _____	197
Figura 29 – Notação de autor para obras traduzidas (1) _____	197
Figura 30 – Notação de autor para obras traduzidas (2) _____	198
Figura 31 – Obra como ponto de acesso _____	209

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Noção e abordagem do documento _____	112
Quadro 2 –	Comparação entre características do livro e do documento _____	122
Quadro 3 –	Regras e categorias das “91 Regras” de Panizzi _____	134
Quadro 4 –	Relação entre unidade documentária representada e o registro de informação _____	168
Quadro 5 –	Os documentos e os FRBR _____	171
Quadro 6 –	Tipologia, áreas e símbolos das GARR _____	177
Quadro 7 –	FRAD: bloco de entidades _____	179

LISTA DE SIGLAS

AACR – *Anglo-American Cataloguing Rules* (1967)
AACR2 – *Anglo-American Cataloguing Rules*, 2ª ed. (1978)
AACR2R – *Anglo-American Cataloguing Rules*, 2ª ed. rev. (1988; 1998; 2002)
ADI – *American Documentation Institute*
ADBS – *Association des Documentalistes et Bibliothécaires Spécialisées*
ALA – *American Library Association*
ASIS – *American Society for Information Science*
ASIS&T – *American Society for Information Science and Technology*
CDNL – *Conference of Directors of National Libraries*
CCAA2 – Código de Catalogação Anglo-Americano, 2ª. edição
CDU – Classificação Decimal Universal
DGM – Designação geral de material
FEBAB – Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições
FID – Federação Internacional de Informação e de Documentação
FRAD – *Functional Requirements for Authority Data*
FRANAR – *Functional Requirements and Numbering of Authority Records*
FRBR – *Functional Requirements for Bibliographic Records*
FRSAD – *Functional Requirements for Subject Authority Data*
GARR – *Guidelines for Authority Records and Reference*
IBBD – Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, atual IBICT
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IFLA – *International Federation of Library Associations and Institutions*
IIB – Instituto Internacional de Bibliografia
IID – Instituto Internacional de Documentação
ISADN – *International Standard Authority Data Number*
ISBD – *International Standard Bibliographical Description*
ISBN – *International Standard Book Number*
Libras – Língua Brasileira de Sinais

LISA – *Library and Information Science Abstracts*

MARC – *Machine Readable Cataloging*

RDA – *Resource Description and Access*

RPG – *Role-Playing Game*

RTP-Doc – *Réseau thématique pluridisciplinaire: Documents et contenu*

Sitcom – *Situation Comedy*

SLA – *Special Library Association*

UFOD – *Union Française des Organismes de Documentation*

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	25
1.1 INTRODUÇÃO AO TEMA	25
1.2 JUSTIFICATIVA	27
1.3 O PROBLEMA DA PESQUISA	28
1.4 OBJETIVOS	32
1.5 METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO	33
1.5.1 ASPECTOS FUNDAMENTAIS	33
1.5.2 ASPECTOS PROCEDIMENTAIS	37
2 A NOÇÃO DE OBRA	41
2.1 O ATO DE CRIAÇÃO DA OBRA	45
2.1.1 CRIAÇÃO VERBAL	50
2.1.2 CRIAÇÃO VISUAL	57
2.2 MATERIALIZAÇÃO DA OBRA: INSTANCIÇÕES E RELACIONAMENTOS	63
2.3 AS INSTANCIÇÕES DE OBRA	72
2.3.1 A NOÇÃO DE OBRA EM REPRODUÇÕES	72
2.3.2 A NOÇÃO DE OBRA EM DERIVAÇÕES	75
2.3.3 A NOÇÃO DE OBRA EM MUTAÇÕES	82
2.3.3.1 A tradução da obra	83
2.3.3.2 A <i>performance</i> da obra	89
2.3.3.3 A adaptação da obra	92
2.4 A RECEPÇÃO DA OBRA PELO PÚBLICO	96
3 A NOÇÃO DE DOCUMENTO EM DOCUMENTAÇÃO	103
3.1 A CONSTITUIÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO	103
3.1.1 A CONCEPÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DA DOCUMENTAÇÃO NA EUROPA	103
3.1.2 CONTROVÉRSIAS TERMINOLÓGICAS	104
3.1.3 A DOCUMENTAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS	107
3.1.4 A DOCUMENTAÇÃO NO BRASIL	108
3.2 O DOCUMENTO	110
3.2.1 A MENSAGEM DOCUMENTADA	115
3.2.2 A MENSAGEM DOCUMENTÁRIA	119

3.3	A UNIDADE DOCUMENTÁRIA _____	120
4	A NOÇÃO DE OBRA EM BIBLIOTECONOMIA _____	125
4.1	A OBRA NOS CATÁLOGOS DA BIBLIOTECA BODLEIANA _____	125
4.2	A OBRA NAS 91 REGRAS DE ANTONIO PANIZZI _____	131
4.3	A OBRA NAS “ <i>RULES FOR A DICTIONARY CATALOG</i> ”, DE CHARLES AMMI CUTTER _____	138
4.4	OS ESTUDOS DE SEYMOUR LUBETZKY E DE EVA VERONA _____	144
4.4.1	OS ESTUDOS DE SEYMOUR LUBETZKY _____	145
4.4.2	OS ESTUDOS DE EVA VERONA: AS UNIDADES LITERÁRIA E BIBLIOGRÁFICA _____	152
4.4.3	A CONFERÊNCIA DE PARIS _____	154
4.5	A OBRA EM MODELOS E EM INSTRUMENTOS NORMATIVOS DA CATALOGAÇÃO E DA ORDENAÇÃO DE DOCUMENTOS _____	158
4.5.1	A OBRA NO REGISTRO BIBLIOGRÁFICO _____	158
4.5.2	A OBRA EM MODELOS CONCEITUAIS DA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO _____	169
4.5.2.1	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records</i> (FRBR) _____	170
4.5.2.2	<i>Functional Requirements for Authority Data</i> (FRAD) _____	176
4.5.3	A NOÇÃO DE OBRA NO AACR2 E EM NOTAÇÃO DE AUTOR _____	185
4.5.3.1	<i>Anglo-American Cataloging Rules</i> , 2ª edição (AACR2) _____	185
4.5.3.2	A obra na ordenação de documentos: notação de autor _____	194
5	A OBRA E O DOCUMENTO EM ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO _____	201
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	215
	REFERÊNCIAS _____	219

1 INTRODUÇÃO

1.1 INTRODUÇÃO AO TEMA

A Organização da Informação é área da Ciência da Informação que abrange os fundamentos e os métodos de produção e de gestão de sistemas de informação documentária. Tais sistemas coletam, manipulam, armazenam e disseminam documentos, informação fixada em suporte que objetiva o conhecimento, ampliando, assim, sua utilidade de modo substancial.

O componente fundamental de um sistema de informação documentária é a base de dados, composta por registros estruturados em campos de modo a facilitar o acesso à informação presente nos documentos. Ela é construída de modo sistemático por uma ou mais pessoas, com o propósito de representar entidades do mundo real para os usuários de um dado contexto institucional.

Os fundamentos e os métodos da Organização da Informação são usados em processos de descrição, de tematização e de ordenação dos documentos que subjazem ao registro que representa uma dada entidade bibliográfica.

O processo de descrição de documentos em base de dados documentária, conhecido como catalogação descritiva ou simplesmente catalogação, tem como propósito elaborar registros bibliográficos, produto da catalogação composto pela descrição bibliográfica e pelos pontos de acesso, enquanto elementos relativos às características que singularizam um documento, seja em sua parte, seja em sua unidade ou em seu conjunto.

O processo de tematização objetiva evidenciar os aspectos dos conteúdos temáticos do documento por meio de classificação, indexação e elaboração de resumos. Os produtos desse processo são notações alfanuméricas, cabeçalhos de assunto, descritores e resumos. Esse processo não será objeto desta análise, embora sua menção, em algumas partes, seja oportuna para fins de contextualização.

A intenção do processo de ordenação de documentos é desenvolver métodos que os organizem numa sequência predeterminada por algum critério: autor, assunto, tipo de material, proveniência, híbrido e outros. O produto gerado pelos métodos se refere a um código de localização documental ou a uma ordenação documental sem código.

O entendimento estabelecido sobre um termo, como é o caso da obra, pode estar tão enraizado que não se discute ou não se percebe a utilidade nem o alcance do conceito. Conhecer a construção de um termo, contudo, é caminho válido para o seu enten-

dimento, pois compreendemos que o seu desenvolvimento histórico-conceitual influencia a função, a natureza e o uso do termo.

Concentramos o estudo de noção de obra nos processos de catalogação e de ordenação documentais da Biblioteconomia, área em que ela se evidencia, e na noção de documento da Documentação, visto que o documento é a materialização da obra. Nesse sentido, buscamos promover diálogos entre as duas áreas nas quais o documento é o objeto sobre o qual incidem as ações delas.

Em catalogação e em ordenação de documentos foram desenvolvidos modelos conceituais do universo bibliográfico, com o fim de fornecer fundamentos para a elaboração de instrumentos normativos (normas, códigos, tabelas, formatos bibliográficos ou padrões de metadados) que orientam os processos.

Os instrumentos normativos variam no propósito, na função, na abrangência, no alcance e no ambiente em que são empregados. Em comum, orientam a elaboração de registro bibliográfico em bases de dados documentárias, o qual é o elo entre o documento e o usuário de informação, quando este opta em satisfazer suas necessidades de informação em algum sistema de informação documentária.

Os produtos gerados pela catalogação, pela tematização e pela ordenação de documentos são reunidos no registro bibliográfico, que é a unidade de representação em base de dados documentária de fontes potenciais de informação para usuários. Em conjunto, os registros bibliográficos compõem produtos documentários, como: bibliografias, catálogos (em forma de livro ou em forma de fichas de papel), catálogos eletrônicos, bases de dados bibliográficos em geral, repositórios institucionais, portais de informações, bibliotecas digitais e outros.

Nos processos da Organização da Informação, a obra é entidade que ocupa um lugar relevante no universo bibliográfico, analogia com o universo físico, que é citada na literatura. Tal analogia é adequada e nos permite afirmar que a obra é visível em sistema presente no espaço e no tempo e que se relaciona com outras entidades do universo bibliográfico. Ademais, ela está submetida a fenômenos complexos, nasce, tem ponto de gravidade, tem brilho conforme a grandeza, expande-se, encolhe, interage com outras obras, pode ser destruída, morre, renasce... E gera instâncias documentais.

A complexidade da noção de obra se evidencia na observação da obra 'prolífica', ou seja, aquela que gera diversidade de reproduções, de expressões (edições, versões, revisões, traduções e outras) e, inclusive gera novas obras. A descendência da obra materializa-se em documentos de diversos tipos e formatos nos quais a essência da obra original

pode ou não ser mantida. Cada membro da descendência é um instante da obra, uma instanciiação no sentido de temporalidade ou de um ponto específico no tempo.

Obra e documento são entidades que se relacionam mutuamente. Ambas são objetos de interesse em Organização da Informação para fins de representação em registro bibliográfico dos aspectos descritivos e de ordenação dos documentos.

Assim o estudo espera preencher, em parte, as lacunas conceituais da noção de obra em Biblioteconomia, estabelecendo diálogos com a noção de documento desenvolvida pela Documentação, de modo a verificar complementos ou distinções, e os motivos de ambas as abordagens. Nesse aspecto, esperamos fortalecer os fundamentos da Organização da Informação para fins de operacionalização do processo de catalogação e de ordenação de documentos.

1.2 JUSTIFICATIVA

Estudar o documento como obra é tema legítimo em Organização da Informação, embora pouco explorado efetivamente em aspectos teóricos, pois observamos que o ensino e a prática da catalogação e da ordenação documental encontram-se direcionados ao uso de instrumentos normativos com pouca reflexão acerca dos fundamentos que os sustentam e dos modelos conceituais sob os quais foram elaborados. Igualmente, salvo exceções, a literatura pertinente dos processos é composta de forma marcante por manuais ou textos referentes ao uso de instrumentos normativos, particularmente no Brasil. Nessa direção, parece que tais processos são desprovidos de princípios, sendo geralmente explicados mediante instrumentos normativos de catalogação, como o “*Anglo-American Cataloging Rules*”, 2nd edition¹ (AACR2), o formato de intercâmbio de registros bibliográficos MARC21² ou algum método de ordenação de documentos, como a notação de autor elaborada conforme a tabela de Cutter-Sanborn.

Do mesmo modo que os estudos sobre fundamentos das linguagens documen-

¹ Título em português: “Código de Catalogação Anglo-Americano”, 2ª. edição (CCAA2). A primeira edição desse instrumento normativo foi publicada em 1967 e a segunda edição, com mudanças profundas, em 1978. À segunda edição seguiram-se três revisões que não alteraram substancialmente e estruturalmente tal norma: AACR2R de 1988, AACR2R de 1998 e AACR2R de 2002. A Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições (FEBAB) traduziu a revisão de 2002 em português a qual citamos neste trabalho.

² MARC, acrônimo de “*Machine Readable Cataloging*” que em português corresponde a “Catalogação Legível por Computador”, é um formato de intercâmbio de registros bibliográficos. Variações deste formato surgiram com o tempo consoante a região ou ao propósito em que foi adotado: USMARC (Estados Unidos), CANMARC (Canadá), UKMARC (Inglaterra), IBERMARC (Espanha), CALCO (Brasil), dentre outros. O MARC21, fusão dos formatos estadunidense e canadense, tem sido adotado por vários países, causando o abandono dos formatos nacionais, segundo Estivill Rius (2012). Sua estrutura está disponível no site na *Library of Congress* (2013): <http://www.loc.gov/marc/>.

tárias na Biblioteconomia brasileira remetem à Documentação, embora isso não esteja explícito, a retomada da noção de documento, em especial aquela proposta pela Documentação pode contribuir para pensar o documento como obra em Organização da Informação, ou seja, faltaria explorar as contribuições da Documentação para pensar a noção de obra.

Além disso, a pesquisa foi motivada pelos estudos e debates gerados em torno da aplicação de modelo conceitual do universo bibliográfico conhecido como “*Functional Requirements for Bibliographic Records*”³ (FRBR). O advento do Modelo tem motivado pesquisadores sobre Catalogação⁴ a se dedicarem ao estudo da verificação e da comprovação do que se representa no universo bibliográfico para fins de recuperação da informação e, nessa direção, conforme mencionado anteriormente, tais estudos ressaltam mais os padrões do que os princípios que lhes são subjacentes.

O estudo dos FRBR é importante e salutar, pois deixou evidente que é preciso revisar a terminologia e as regras dos instrumentos normativos, de modo a torná-los mais consistentes. Todavia, antes de se lançar às revisões, acreditamos que as mesmas devem ser precedidas por reflexões e por estudos que analisem as entidades e os relacionamentos bibliográficos que os compõem à luz do corpo teórico da área. Para compreender tais relacionamentos, a entidade precisa ser definida e discutida de forma mais efetiva.

Desse modo, entendemos que o estudo de documento como obra interessa diretamente a bibliotecários e a pesquisadores da Organização da Informação, na qual é estudada em disciplinas, como Representação Descritiva. Em sentido *lato*, o estudo também é pertinente a programadores, a editores que publicam as obras, aos que lidam com Direitos Autorais e, de outro modo, aos usuários da informação.

1.3 O PROBLEMA DA PESQUISA

A estrutura dos códigos de catalogação, como o AACR2, mostra que a distinção entre os diversos suportes documentais que portam a informação e a informação em si é confusa. Tais fatos são percebidos ainda no sumário do AACR2 e, no corpo do texto, é possível verificar, por exemplo, que há ausência de clareza na concepção de elementos como “designação geral de material” (DGM⁵) – braile, microforma, multimeios, música, rélia e outros – e “designação específica de material” – página, mapa, partitura, cassete sonoro,

³ Em português, “Requisitos Funcionais dos Registros Bibliográficos”.

⁴ Nos termos de Ortega (2009b, p. 1), grafamos a área como substantivo próprio para designá-la enquanto fundamentos teórico-metodológicos, em contraponto ao substantivo comum que designa os processos de produção de descrição bibliográfica e pontos de acesso. Essa distinção estende-se a situações similares.

⁵ A controvérsia gerada em torno do DGM causou a inserção simultânea de duas listas distintas no AACR2: uma para atender às agências bibliográficas da Grã-Bretanha e outra para atender as da Austrália, do Canadá e dos Estados Unidos.

videocassete, diorama e outros. Tais designações misturam dados relativos ao suporte, ao meio e ao conteúdo. A *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA)⁶ percebeu tal incongruência e estabeleceu uma nona área da descrição bibliográfica para a “*Internacional Standard Bibliographical Description*” (ISBD⁷), em 2009, denominada por “*Área 0 – Forma de Conteúdo e Tipo de Mídia*”, mas a aplicabilidade ainda precisa ser avaliada.

O desenvolvimento da tecnologia eletrônica aplicada ao processo de catalogação ressaltou ainda mais as lacunas ocultas na estrutura dos registros bibliográficos elaborados conforme o AACR2, embora possamos presumir que o mesmo ocorreu em menor ou maior grau em outros instrumentos normativos da catalogação.

Além disso, em outro aspecto, a tecnologia eletrônica também contribuiu para a diversificação e aumento de suportes documentais reunidos nas coleções de serviços de informação, antes compostas majoritariamente por documentos impressos. Não devemos esquecer, inclusive, que a tecnologia permitiu outros modos de apropriação dos suportes documentais pelo usuário de informação.

Em catalogação e ordenação de documentos, as novidades desenvolvidas para o processo, especialmente as tecnológicas, parecem induzir a comunidade de catalogadores a adotá-las de imediato sem as devidas reformulações, como se deu, desde o início, com os catálogos automatizados que imitavam os catálogos em ficha. Nesse movimento, os avanços da catalogação ocorridos no passado foram esquecidos na ficha catalográfica, como aconteceu com a remissiva que foi ignorada por muitos catálogos *on-line*. O mesmo parece ocorrer nos FRBR porque, de modo parecido, a comunidade reinvidica soluções imediatas para sua aplicação sem as devidas reflexões e diálogos com a produção sobre Catalogação. Nesse sentido, há pouco engajamento do profissional na pesquisa teórica que fundamenta a elaboração de base de dados documentária, inclusive, de modo recorrente, adota-se uma postura passiva deixando que outros determinem o rumo da catalogação.

Essas e outras lacunas foram identificadas em estudos desenvolvidos no Brasil e no exterior sobre a aplicabilidade de modelos conceituais do universo bibliográfico (MORENO, 2006; FUSCO, 2010; BRENNE, 2004; O’NEILL, 2007), às quais acrescentamos:

- dificuldades na estruturação dos limites entre as entidades bibliográficas;
- embora os FRBR particularizem os relacionamentos entre as entidades bibliográficas, quando suas orientações são aplicadas na elaboração de

⁶ Em português, Federação Internacional de Associações Bibliotecárias.

⁷ ISBD é sigla da norma internacional que em português corresponde a “Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada”.

registro bibliográfico, em alguns casos, falsas associações e pouca explicitação dos relacionamentos podem ocorrer;

- incompatibilidade de concepções entre os diferentes instrumentos normativos empregados no processo, como entre modelo bibliográfico e formato de intercâmbio de registro bibliográfico;
- os FRBR são estudados ou analisados isoladamente em torno de si mesmos sem considerar as contribuições dos estudos que os antecederam;

O Modelo FRBR não apresenta claramente as contribuições que ensejaram o seu estabelecimento. Um exemplo é dado por Alfredo Serrai (2002 *apud* LE BŒUF, 2005) que cita um artigo de Michael Heaney, publicado em 1995, no qual o autor propõe um modelo de catalogação orientado a um objeto constituído por três elementos: obra abstrata, publicação e cópia. Serrai se queixa de que tais estudos foram ignorados pela IFLA, a ponto de ele insinuar que os consultores dos FRBR plagiaram as ideias de Heaney. Desse fato, podemos notar que o resgate histórico de estudos da obra em Catalogação é oportuno.

Além disso, a maioria dos estudos do FRBR tem uma abordagem mais geral do Modelo, dando pouca contribuição para as questões relativas aos aspectos conceituais das entidades bibliográficas, que podem compor a catalogação – alguns, sem considerar o entendimento das entidades e dos atributos representados. Identificamos muitos estudos que focam alguma tipologia mais específica: obra musical, obra literária, obra cinematográfica, obra cartográfica e outras. Abordagens mais específicas, como as que há na coletânea coordenada por Le Bœuf (2005), são importantes e devem ser consideradas, porém, nossa análise busca compreender a noção de obra independentemente de tais qualificações.

Nessa perspectiva, o estudo da entidade obra não pode ser reduzido à definição proposta nos FRBR, criação de conteúdo intelectual ou artístico diferenciados. Aliás, a noção de obra é questão insuficientemente tratada em Organização da Informação. Nesse sentido, é necessário explorarmos o conceito de obra de modo mais amplo, buscando aportes teóricos em áreas como a Comunicação, a Literatura, a Linguística, dentre outras.

Há que se investigar os artifícios empregados para a criação da obra pelo criador que a imagina, bem como o modo em que ela se realiza e se materializa em suporte documental. Para tanto, o criador participa diretamente de revisões, de ampliações, de atualizações e de alterações de sua obra durante o tempo em que tiver condições físicas e mentais para tal. Quando a participação do autor se torna impossível, a versão final da obra pode ser considerada a mais apurada. Podemos pressupor que o processo de criação da obra estende-se por toda a vida do autor, salvo se houver edição crítica póstuma. Diante

disso questionamos: qual o sentido e as implicações em Organização da Informação do processo de revisão, de ampliação e de alteração a que a obra se submete? Qualquer alteração póstuma no conteúdo pode implicar em outra obra? Diante dessas questões, parece haver uma espécie de ‘arqueologia’ da obra que precisa ser considerada.

Na catalogação de obra musical, há lacunas que precisam ser exploradas, por exemplo: letra e melodia criadas por diferentes autores, usadas em obra musical, podem ser tratadas como obras distintas ou integradas? Além disso, há que se considerar a variação desta obra em diferentes materializações, como: a música vocal em expressão sonora, em expressão textual, em expressão notacional em variações tonais, em expressão audiovisual e em outras proliferações, inclusive se é extrato, parte ou versão de obra. Como se cataloga situações similares a estas? São questões que não foram suficientemente tratadas em Catalogação de modo conceitual, pois, em grande parte, são tratadas de modo circunstancial no processo.

A obra também é produto social, do que decorre que apresenta as características do grupo que a criou. Compartilha a língua, a estética, a história, o pensamento de seu contexto social e pode interessar a outros contextos independentemente de limites do espaço, do tempo e da comunidade em que foi criada. Essas características devem ser observadas quando a obra é identificada e selecionada para compor um sistema de informação documentária.

Quando submetido à catalogação, o documento que porta a obra precisa ser analisado de modo consistente para designar o que se representa e para quem se representa ou, dito de outro modo, o documento como obra precisa ser analisado como entidade de interesse para um dado contexto institucional, caracterizado por um público usuário de base de dados documentária, na qual a obra pode ser buscada por uma ou mais pessoas para diferentes propósitos.

Assim, o que precisa ser explorado é o conceito, a criação, a materialidade e a representação do documento como obra em registro bibliográfico para fins de acesso, de modo que atenda a previsão de busca da informação pelos usuários. Nesses termos, há que se investigar em que medida o registro bibliográfico estabelece distinção clara entre as entidades obra e documento. Acreditamos que, ao discriminar entidades bibliográficas, o registro será estruturado de modo mais consistente.

Levando esses problemas em consideração, as questões centrais que conduzem a análise são apresentadas abaixo:

- quais os sentidos que o termo ‘obra’ pode apresentar?

- como a obra é constituída nos atos criativos empreendidos pelos seus criadores, inclusive nos modos em que é materializada e recebida pelo público?
- que aspectos dos estudos da Documentação do documento como obra podem contribuir para a catalogação?
- como a entidade obra é tratada historicamente no âmbito da Catalogação?
- que aspectos do documento como obra devem ser expressos claramente no registro bibliográfico de modo que este atenda à previsão de busca dos usuários de informação que buscam uma determinada obra?
- ao se estabelecer diálogos entre Documentação e Biblioteconomia, de que forma podemos estabelecer o documento como obra em Organização da Informação?

1.4 OBJETIVOS

Buscamos atingir ao objetivo geral e aos objetivos específicos enunciados abaixo. O objetivo geral é,

- explorar o documento como obra em Organização da Informação, buscando contribuir para a construção de conceitos pertinentes em Ciência da Informação.

Os tópicos enunciados a seguir mostram os objetivos específicos que pretendemos atingir:

- avançar na elaboração de conceitos mais fundamentais aos processos da Organização da Informação que envolvam a noção de obra;
- propor alternativas produtivas à variação terminológica em torno do objeto com o qual se trabalha em Organização da Informação, quais sejam: documento, obra e item;
- discutir os processos e produtos que envolvem a noção de obra em Organização da Informação de forma a fornecer quadro conceitual que facilite as operações concretas;
- promover o avanço em Ciência da Informação ao discorrer sobre as contribuições da Biblioteconomia e da Documentação no que tange ao tema deste trabalho.

1.5 METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

Em função das características e dos objetivos do estudo, trata-se de pesquisa de caráter exploratório em abordagem qualitativa, que adota a pesquisa bibliográfica como procedimento metodológico. Fundamenta-se, portanto, na análise crítica da literatura científica que dá sustentação teórica às unidades de análise e aos contextos do estudo. Ademais, a construção do objeto apropria-se de instrumentos normativos de catalogação como material empírico.

Para fins de sistematização, a pesquisa bibliográfica apoia-se em dois aspectos – fundamentais e procedimentais –, os quais serão detalhados a seguir mediante o referencial teórico ilustrado por um esquema que apresenta os pesquisadores mais significativos da pesquisa. Boa parte do referencial teórico pertence às disciplinas aplicadas da Biblioteconomia (em especial, Catalogação) e da Documentação.

1.5.1 ASPECTOS FUNDAMENTAIS

O primeiro aspecto, que explora a **noção de obra**, subdivide-se em três perspectivas: noção de obra; noção de documento em Documentação; e noção de obra em Biblioteconomia, conforme quadro teórico da página seguinte.

Na primeira perspectiva, entendemos que a noção de obra precisa ser compreendida nos termos apresentados em dicionários etimológico e plurilíngue e nas abordagens que estudiosos, como Michel Guérin (1995), Hannah Arendt (2007) e Martin Heidegger (2010), fizeram dessa entidade. Posteriormente, buscamos compreender a obra nos processos envolvidos no ato de sua criação, de sua materialização e de sua recepção pelo público.

A noção de obra nos aspectos relativos ao **ato de criação** pode ser analisada a partir dos textos de Arthur Koestler (1964), Fayga Ostrower (2012) e Antoine Compagnon (2007; 2012), os quais discutem os atos da criatividade e os modos que antecedem e levam à criação de obras em diferentes contextos.

Em termos de **materialização**, a noção de obra implica considerar os instantes em que ela é criada e materializada, bem como as entidades e os relacionamentos que ela apresenta, os quais são discutidos por pesquisadores como Barbara Tillett (1992; 2001; 2003), que apresenta as entidades e os relacionamentos da obra, Richard Smiraglia (2001a; 2001b; 2002; 2003; 2004; 2005), que discute os instantes da obra em processo a que ele denomina de instanciamento, e Robert Maxwell (2008), que apresenta reflexões sobre expressões da obra.

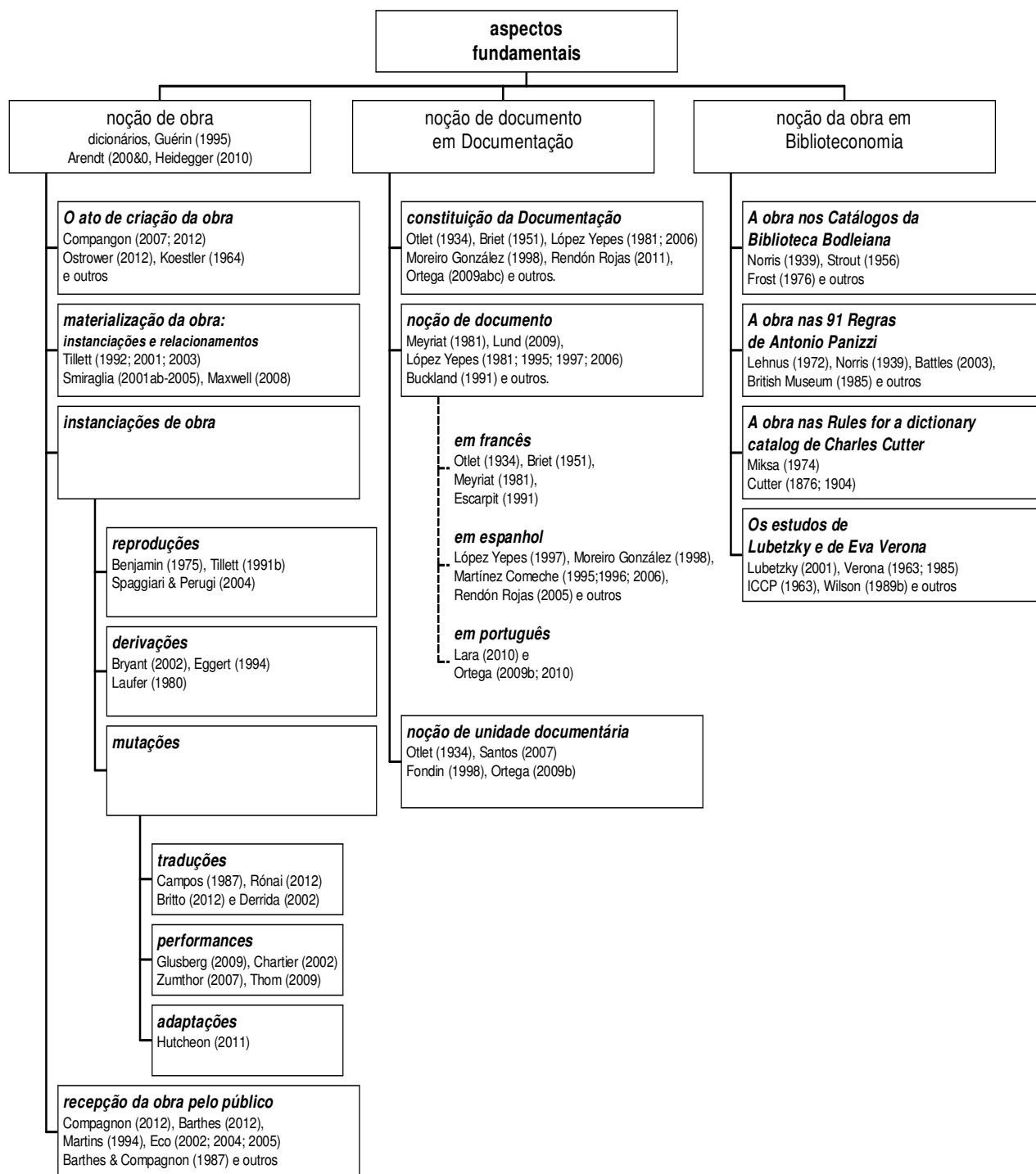


Figura 1 – Referencial teórico dos aspectos fundamentais

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir das análises desses autores, identificamos que o significado das instanciações, que podem ser reunidas em três grupos (reprodução, derivação e mutação), é um aspecto pouco explorado pelos autores e, por isso, recorreremos a outros autores, a maioria de áreas distintas da Organização da Informação, como segue.

A **reprodução** é um processo discutido por Walter Benjamin (1975) e aborda sua evolução tecnológica como meio de representação visual – como ocorre na fotografia. Ele, no entanto, não distingue a reprodução como representação e a reprodução em série, no sentido de réplica, aspecto que é tratado por Barbara Tillett (1991b). A propósito, este aspecto é o fundamento da entidade ‘item’ dos FRBR (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b). Completamos a discussão apresentando alguns conceitos pertinentes à reprodução nos termos de Barbara Spaggiari & Maurizio Perugi (2004).

A **derivação** refere-se às alterações e às revisões textuais que inevitavelmente provocam outras instanciações documentais de uma obra, sem, no entanto, descaracterizá-la, pois a intenção é que ela seja reconhecida como tal, apesar das alterações, das revisões e de outros processos derivativos. Nesse sentido, John Bryant (2002), que discute a fluidez do texto, Paul Eggert (1994), que compara e percebe similaridades entre restaurações de pintura e os processos de editoração de publicação, e Roger Laufer (1980), que aborda a textologia, discutem aspectos relativos a tais instanciações. Os estudos desses autores nos permitem afirmar que a instabilidade do texto de uma obra é regra, pois, em muitos casos, a derivação começa antes da materialização da obra, embora haja exceções difíceis de determinar.

A **mutação** da obra em tradução, em *performance* e em adaptação, altera a mesma de modo substancial, acirrando ainda mais a instabilidade da obra quando comparada às instanciações anteriores, mas isso não implica que a obra se torne irreconhecível. Em ‘tradução’, de forma geral, os estudos de Geir Campos (1987), Paulo Rónai (2012) e Paulo Britto (2012) mostram que os tradutores buscam oferecer aos leitores da língua meta, para a qual se traduz, a mesma experiência dos leitores da língua nativa da obra original; em *performance*, analisamos a obra destinada a ser ou que é encenada, declamada, interpretada, executada ou submetida a qualquer outra *performance* a partir dos aportes teóricos de Roger Chartier (2002), Jorge Glusberg (2009) e Paul Zumthor (2007); e em adaptação, Linda Hutcheon (2011) chama a atenção para três modos de se adaptar (contar, mostrar e participar), que podem ser replicados aos processos de criação de qualquer obra.

Na **recepção pelo público**, a noção de obra implica compreender a sua significação para o público-alvo que a aprecia ou avalia em nível sensorial, emocional e racional. Nesses termos, a obra está aberta a interpretações independente do seu criador e do seu leitor, desde que elas sejam plausíveis. Tais aspectos são abordados nos estudos de Umberto Eco (2002; 2004; 2005), de Antoine Compagnon (2012), de Roland Barthes (2012), de Lúcia Santaella (2011), de Maria Helena Martins (1994) e de Roland Barthes & Antoine

Compagnon (1987).

Na segunda perspectiva, **noção de documento** em Documentação, buscamos explorar o documento como obra a partir dos aportes teóricos da Documentação, pois é a ele que o usuário de sistema de informação documentária acessa para chegar à obra.

O estudo da obra em Biblioteconomia parece desconsiderar a teoria do documento produzida pela Documentação. A causa provável pode ser explicada historicamente, pois esta área desenvolveu-se com mais intensidade na Europa Continental. Em outro viés, a Documentação nos Estados Unidos seguiu um caminho mais associado à informação especializada produzida em suportes distintos do papel. Embora, no início, antes dos anos 1950, o papel fosse o principal suporte, já havia audiovisuais, por exemplo, mas não o documento eletrônico. Desse modo, acreditamos que o viés europeu da Documentação, que explorou de modo efetivo a noção de documento, pode contribuir relevantemente para a noção de obra em Organização da Informação.

Esses e outros fatos históricos são discutidos por autores como Paul Otlet (1934), Suzanne Briet (1951), José López Yepes (1981; 2006), Jose A. Moreiro González (1998), Miguel Rendón Rojas (2011) e outros, inclusive no cenário nacional, como Cristina Ortega (2009a; 2009b; 2009c) e Marilda Lara (2010).

A **noção de documento** é amplamente debatida desde os primórdios da Documentação, com Paul Otlet (1934) e Suzanne Briet (1951), passando por autores posteriores de expressão francesa, como Robert Escarpit (1991) e Jean Meyriat (1981) e por pesquisadores de expressão espanhola como José López Yepes (1981, 1995, 1997, 2006), Jose A. Moreiro González (1998), Juan Martínez Comeche (1995; 1996; 2006) e Miguel Rendón Rojas (2005), dentre outros. Tais autores nos permitem analisar a evolução do termo documento nos aspectos filológicos e nas mensagens que ele carrega, funcionando como instrumento de comunicação, de cultura e de fixação do conhecimento.

Além da noção de documento, há que se considerar a **noção de unidade documentária** discutida por Suzanne Briet (1951), mas iniciada no Princípio Monográfico de Paul Otlet (1934). A análise de autores como Hubert Fondin (1998), Paola Santos (2007) e Cristina Ortega (2009b), mostra que tal conceito permite identificar a unidade de representação em registro bibliográfico, seja em subconjuntos, em conjunto ou em sobreconjuntos documentais de modo independente da unidade física documental.

Dissemos anteriormente que o Modelo FRBR não dá os devidos créditos àqueles que possibilitaram a sua elaboração, pois não faz o resgate histórico dos aportes teóricos da Catalogação. Considerando que tal resgate é pertinente, na terceira perspectiva,

noção de obra em Biblioteconomia, constatamos que a maior parte da literatura existente inicia a abordagem da entidade obra nos aportes teóricos de Antonio Panizzi, italiano que, no final do século XIX, elaborou as “*Rules for the Compilation of the Catalogue*”, conhecidas como “*91 Regras*” da Biblioteca do Museu Britânico. Todavia, a trajetória histórica da obra em Biblioteconomia não pode ser ignorada, pois, ainda que sua existência não se apresentasse explicitamente ou ainda que não formulada como fundamentos, estava presente nos estudos e em catálogos anteriores ao de Panizzi.

Nessa direção, buscamos explorar a noção de obra na Biblioteca Bodleiana (da Universidade de Oxford, Inglaterra), nos textos de autoras como Dorothy Norris (1939), Ruth Strout (1956) e Carolyn Frost (1976), que abordam os precedentes históricos do catálogo inventário e dos catálogos dicionários. Inclusive, nesse período, o catálogo era um reflexo da ordenação de documentos em estantes.

A partir da Biblioteca Bodleiana, traçamos a trajetória da análise explorando a noção de obra: nas “*91 Regras*” de Panizzi (BRITISH MUSEUM, 1985), abordadas por Donald Lehnus (1972), por Dorothy Norris (1939) e por Matthew Battles (2003); nas Regras de Charles Cutter (1876; 1904), discutidas por Francis Miksa (1974); e nos escritos de Seymour Lubetzky (2001), reunidos em uma coletânea organizada por Elaine Svenonius & Dorothy McGarry, e nos textos de Eva Verona (1963; 1985), os quais são discutidos por Patrick Wilson (1989).

1.5.2 ASPECTOS PROCEDIMENTAIS

O segundo aspecto, ‘procedimentais’, explora o documento como noção de obra em registro bibliográfico, nos modelos conceituais e instrumentos normativos que orientam a elaboração do produto documentário, nos termos apresentados no quadro teórico da página seguinte.

Inicialmente, há que se compreender a forma e a estrutura do **registro bibliográfico** a partir dos estudos de Hubert Fondin (1998), de Ríos Hilário (2003), de Ernest Abadal & Lluís Codina (2005), Cristina Ortega (2009b) e Gunilla Jonsson (2004).

Discutida a estrutura do registro bibliográfico, analisamos a noção de obra em dois **modelos conceituais** do universo bibliográfico mutuamente relacionados, publicados pela IFLA (2009a; 2009b). O primeiro modelo, os FRBR, orienta aspectos descritivos da catalogação e foi analisado com as contribuições de Naira Silveira (2013) e de Patrick Le Bœuf (2004). O segundo Modelo, o “*Functional Requirements for Authority Data*”⁸ (FRAD),

⁸ Em português, “Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade”.

apresenta fundamentos para o estabelecimento de pontos de acesso que individualizem uma entidade bibliográfica. O Modelo FRAD foi estabelecido nas bases definidas nos FRBR e na “*Guidelines for Authority Records and Reference*”⁹ (GARR), publicado em 2001. Nessa direção, os estudos do trio Marin Doerr, Pat Riva & Maja Žumer (2012) sobre a identidade e a identificação de entidades dos FRBR apresentam perspectiva importante à noção de obra.

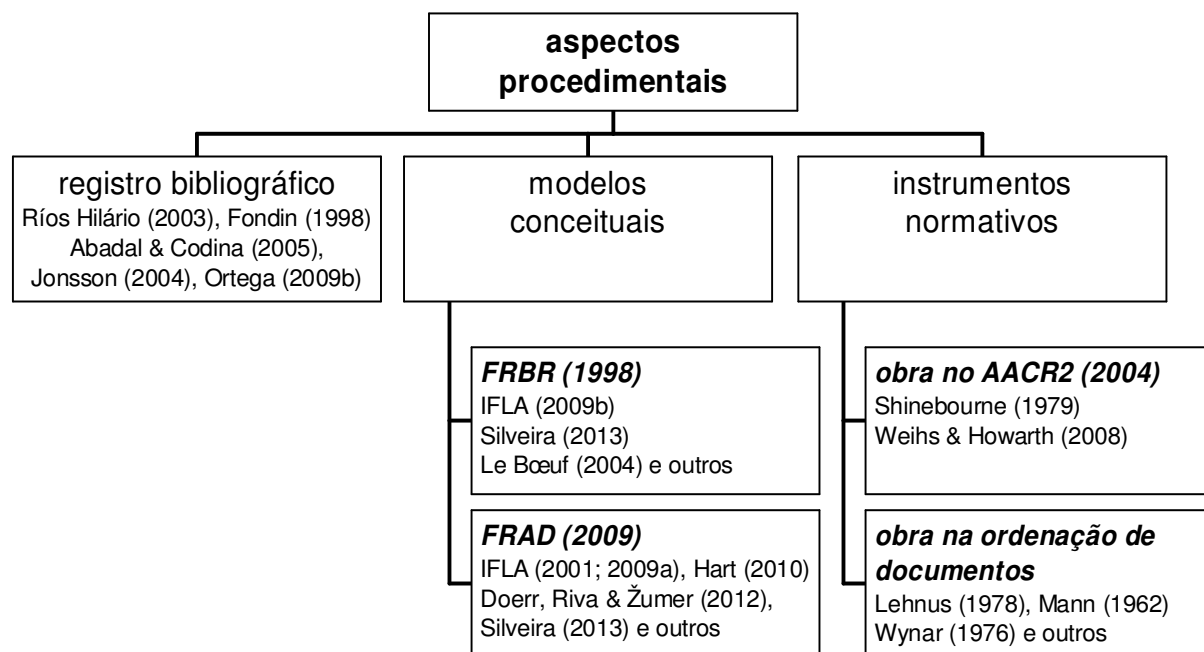


Figura 2 – Referencial teórico dos aspectos procedimentais

Fonte: Elaborado pelo autor.

Finalizando o segundo aspecto, fazemos um estudo da noção de obra em dois **instrumentos normativos**: um da catalogação, o AACR2 (2002), apoiado nos estudos de Shinebourne (1979) e de Weihs & Howarth (2008); e outro, em um método de ordenação de documentos, notação de autor, que é tema tratado por Donald Lehnus (1978), Margaret Mann (1962), Bohdan Wynar (1976) e outros.

Em resumo, o texto está organizado da seguinte forma: no capítulo introdutório, apresentamos uma exposição geral do tema, a justificativa, o problema, inclusive citando alguns estudos relacionados, o objetivo e a metodologia da pesquisa; no capítulo 2, além da definição de obra, buscamos compreender os artifícios de sua criação, bem como o significado de suas instâncias documentais em reprodução, em derivação e em mutação e como a obra é recebida pelo seu público; no capítulo 3, exploramos a noção de documento como obra em Documentação, com atenção especial às variáveis que desequilibram a

⁹ Em português, “Diretrizes para Registro de Autoridade e Remissiva”.

forma – unidade e subunidades documentais –, e o conteúdo – unidade documentária de interesse do usuário; no capítulo 4, exploramos os marcos referenciais significativos em que as instanciações documentais da obra foram consideradas em processos de catalogação e de ordenação de documentos. Além disso, analisamos a obra em registro bibliográfico elaborado conforme orientações de modelos conceituais e de instrumentos documentários; no capítulo 5, a partir das análises efetuadas nos capítulos anteriores, buscamos promover diálogos entre a noção de obra, de documento e de unidade documentária, buscando apontar caminhos com fundamentos orientadores à representação em registros bibliográficos; finalmente, no capítulo 6, concluímos, resumindo e destacando as contribuições mais relevantes que a análise identificou e, oportunamente, sugerir estudos futuros.

2 A NOÇÃO DE OBRA

Obras são conhecidas e qualificadas pelas pessoas nas mais variadas formas: obra cinematográfica, obra arquitetônica, obra pictórica, obra literária, obra aberta, obra capital, obra de consulta, obra musical, obra-prima, obra de empreitada etc. Etimologicamente, o termo obra é oriundo do latim *opera*, que denota trabalho ou atividade de alguém ou alguma coisa, inclusive dia de trabalho, trabalhador ou operário. O verbo *operatu* abrange ações como praticar, exercer, produzir e efetuar (MACHADO, 1987, v. 4, p. 233).

O dicionário de Aurélio Ferreira (2009, p. 1421) atribui ao termo sentidos como: trabalho manual; ação moral; a produção total de um escritor, artista ou cientista; trabalho literário, científico ou artístico; qualquer impresso tipográfico contraposto a jornal; e pessoa ou coisa bonita, perfeita. Nas palavras de Houaiss (2009, p. 1372), “[...] conjunto das ações de alguém ou dos efeitos de alguma coisa em vista de um certo resultado [...]”, inclusive trabalho, reparação ou modelação de construção civil.

Nos dicionários em português, podemos constatar, então, que o termo obra é amplo e genérico, qualidades que também ocorrem em outras línguas com variações para mais ou para menos. Em inglês, o termo obra (*work*) apresenta o sentido de ‘funcionar’ e energia que se expande, segundo consta no dicionário “*Webster's Third New International Dictionary*” (WORK, 1986, p. 2634).

Em francês, o termo para obra (*œuvre*) apresenta sentidos próximos ao da língua portuguesa, mas acrescenta um sentido pertinente à análise que nos propomos: obra é produção do espírito (BURTIN-VINHOLES, 1986, p. 347). Em espanhol, identificamos outro sentido do termo ‘obra’ além dos citados: malícia, ardil, engano ou armadilha (ORTEGA CAVERO, 1975, p. 653).

Em grego, a obra (*ergon*), refere-se a “[...] ação, realização, execução || obra, trabalho, ocupação || terra cultivada, quinta || guerra, combate || manobra, intriga || negócio, assunto || trabalho difícil e penoso || necessidade || dificuldade, embaraço, estorvo || coisa || acto [sic], feito, sucesso.” (PEREIRA, 1984, p. 228). Para Heidegger (2010), o sentido grego denota que a obra traz consigo o ‘ser’, que é a “[...] *energeia* [força, energia, eficácia e virtude], que reúne infinitamente em si mais movimento do que as modernas ‘energias’.” (2010, p. 213). Arendt (2007, p. 28) constata que *ergon* denota obras e feitos que são suficientemente duráveis e grandiosos para serem lembrados, embora não os distinga.

De todos os sentidos apresentados nos dicionários, interessa-nos explorar a obra como a produção empreendida por um ou mais indivíduos; como espírito ou energia; e

como efeito em vista de certo resultado. Advertimos que a obra como produção total de um autor não é o interesse primário desta pesquisa, mas cada obra produzida de modo individual. Evidentemente, as obras de um autor em seu conjunto serão observadas quando for pertinente.

A noção de obra é discutida pelo francês Michel Guérin (1995), que tenta constituir um *pensamento da obra* que não se reduza a uma meditação sobre arte. Inicialmente, diferencia os termos ‘trabalho’ e ‘obra’, pois para ele a diferença básica é que “trabalhamos para viver; vivemos para criar” (1995, p. 25). O trabalho é cansativo, árduo, vergonhoso, infundável e, em termo bíblico, amaldiçoado. O trabalho é uma necessidade que nos consome e que nos desgasta. Nos termos de Arendt, “a condição humana do labor [i.e. trabalho] é a própria vida.” (2007, p. 15).

Obra, por outro lado, procede de uma necessidade querida, pois essa é a sua essência (ARENDT, 2007, p. 15), “a condição humana da obra é a mundanidade.” A obra produz um mundo artificial das coisas distintas do ambiente natural e ela nos cerca de produtos duráveis, sendo também um produto que vai além de nossos dias, pois deixa rastros e marcas.

“A obra e seu produto, o artefato humano, conferem uma medida de permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano.” (ARENDT, 2007, p. 16). Nessa perspectiva, parafraseando Guérin (1995), a obra estabelece diálogo entre o passado, o presente e o futuro ou, em outras palavras, com as civilizações perdidas do passado, com os nossos contemporâneos e com as gerações futuras, produzindo e preservando o mundo para os recém-chegados.

A tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos e palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. (ARENDT, 2007, p. 27-28).

Ademais, concordamos com Guérin (1995, p. 29), quando ele afirma que a obra “*desenvolve sua própria energia criadora*”, no sentido de que “haveria toda uma física da obra a ser escrita [...] (pois também existe um eletromagnetismo e até mesmo uma mecânica), como a obra remete ao seu criador, por irradiação, a energia que ele lhe forneceu” (1995, p. 33). Disso, depreendemos que, à semelhança do que ocorre na Física, na obra parece haver uma acumulação de energia potencial (informação potencial) a qual pode ser convertida em energia cinética (informação cinética) pelo leitor, energia recuperada ou renovável que é transformada e que não é destruída.

Ainda dentro da metáfora da Física, a obra resplandece para se tornar visível

àqueles que a querem ver; por outro lado, há aqueles “[...] que não a recebem, não a reconhecem, não a querem [...] a obra torna alguns lúcidos e outros cegos [...]” (GUÉRIN, 1995, p. 47).

Ademais, a obra tem a capacidade de provocar outra entidade parecida ou completamente diferente e nisso ela se mostra maior do que nunca (GUÉRIN, 1995, p. 34-35). Por exemplo, determinada obra pode provocar variadas adaptações: versão de canção, videogames, versão cinematográfica, parques temáticos, peças teatrais etc. (HUTCHEON, 2011). O destino de uma obra que gera outras, assim, é medido, conforme Compagnon, “[...] pela sua influência sobre as obras posteriores, não pela leitura dos que a amam.” (2012, p. 145).

Martin Heidegger (2010) é outro autor que apresenta contribuições pertinentes à noção de obra no âmbito da Arte, mas suas contribuições são extensíveis a obras de qualquer natureza. O filósofo alemão afirma que a obra deve ser vista em seu aspecto originário, não origem, no sentido de que é “[...] aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é [...]” (2010, p. 35). O criador da obra é a origem da obra e, nesse aspecto, ambos são inseparáveis: “[...] nenhum dos dois porta sozinho o outro.” (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

O termo *ursprung*, usado por Heidegger em alemão, corresponde aos termos ‘originário’ e ‘origem’, mas, seguindo a linha dos tradutores Idalina Silva e Manuel Castro (HEIDEGGER, 2010, p. 225-226), adotamos o primeiro porque é mais adequado à noção de obra que abordamos. Os dois termos são procedentes do latim *oriri*, mas **origem** diz respeito a um começo e a uma causa identificável ou o primitivo sem futuro que “[...] não pode enviar a nada fora de si, porque nada contém senão aquilo e que está aprisionado.” (2010, p. 195); **originário** não se identifica nem com começo ou com causa enquanto essência no sentido de estar sempre principiando e constituindo realidade. Esse é o salto primordial a que se refere *ursprung*, originário no sentido de eclodir algo, trazer algo ao ser em salto fundador (HEIDEGGER, 2010, p. 199).

Parafraseando Heidegger, a pergunta pelo originário da obra é a pergunta pela essência de uma obra, a qual nos permite experienciá-la de modo contínuo e inesgotável, tal como a fonte que não cessa seus recursos.

Nessa direção, segundo Barthes, há um processo de filiação e de apropriação entre o autor e sua obra, reconhecido pela sociedade mediante Direitos Autorais, nos quais os manuscritos e as intenções do autor devem ser respeitados (2012, p. 71). Esse autor distingue obra e Texto (grafado por ele como substantivo próprio) do seguinte modo:

[...] a obra se vê; [...] o texto se demonstra, [...]; a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem [...]; O Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. [...] o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira da biblioteca); seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras). (BARTHES, 2012, p. 67).

Por isso, prossegue esse autor, embora o autor seja reputado por pai e proprietário da obra, o Texto é lido sem a inscrição do pai e, nesse sentido, não se deve nenhum respeito ao Texto, porque ele pode ser quebrado. O Autor passa a ser um dos personagens do Texto e “[...] sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra [...]”, e finaliza com a seguinte assertiva: “[...] também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.” (BARTHES, 2012, p. 72).

Os aspectos levantados por Barthes são importantes, pois tratam a obra e o texto em relação ao seu autor. No entanto, há outro aspecto que precisa ser considerado – a noção de autoria.

A autoria está extremamente relacionada à obra, pois ela pode ser compreendida como um tipo de relação entre o autor e a obra, em que aquele seria o criador desta. Quando uma obra é criada por mais de um autor, os sujeitos envolvidos neste processo são denominados coautores, ou colaboradores e a autoria é denominada ‘autoria compartilhada’. Portanto, a autoria e o autor podem possuir diversas características reconhecidas através da constituição de uma obra. (SILVEIRA, 2013, p. 26).

Determinar o autor da obra permite ancorar o seu texto em uma situação comunicativa determinada. Nesse sentido, ele compõe um dos fatores de contextualização citada por Koch & Travaglia (2012). Há dois tipos de fatores: 1) contextualizadores em si, que situam o texto da obra, dando-lhe coerência: data, local, elementos gráficos e outros; e 2) perspectivas e prospectivos que oferecem expectativas acerca do conteúdo e a forma do texto: título, autor e outros.

Em paralelo, podemos afirmar que a contextualização da obra também é feita mediante paratextos, nos termos propostos por Genette (2009): conjunto de elementos que buscam potencializar ou promover o texto de uma obra, pois “[...] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (2009, p. 9). O paratexto pode se localizar dentro do texto (peritexto): dados de publicador, informações do autor, títulos apresentados, encartes, dedicatórias, epígrafes, prefácios, apresentações, notas e ilustrações, por exemplo; ou fora do texto (epitexto): entrevistas, diários, cartas, pré-publicações, páginas *Web* e conversas com o autor,

por exemplo (inclusive registro bibliográfico). Ademais, o paratexto varia no tempo e pode ser acrescido, retirado ou atualizado.

Do que foi exposto até o momento, podemos inferir que a obra é reconhecida nos textos, é abstrata e imaterial e pode mudar livremente de suporte documental e mesmo assim ser reconhecida, conforme constata Domanovszky: a obra “[...] pode materializar-se ao mesmo tempo em diferentes suportes. Sua existência é independente de cada materialização.” (1974, p. 91, tradução nossa).

Além disso, nas palavras de Barthes (2012), “[...] seria vão tentar separar materialmente as obras dos textos.” (2012, p. 67). O texto, inclusive qualquer mensagem, frase ou termo isolado, é entendido como a “[...] manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado por meio de um sistema de signos.” (FÁVERO; KOCH, 2005, p. 34). Nesses termos, o texto é compreendido como um dispositivo que apresenta potencialidades pelas quais o “[...] leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo [...]” (COMPAGNON, 2012, p. 147).

Entendemos que a obra qualifica e situa o texto no tempo e no espaço, especialmente quando se sabe sua origem, seu criador mediante contextualizadores. A obra tem a faculdade de ser eterna, pois possui energia própria, como indica Compagnon (2012, p. 138): “[...] o livro, a obra, cercados por um ritual místico, existem por si mesmos, desgarrados ao mesmo tempo de seu autor e de seu leitor, em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais [...]”.

A partir desse entendimento, nas seções que se seguem, buscamos compreender a noção de obra nos aspectos relativos à criação, à materialização e à recepção pelo público.

2.1 O ATO DE CRIAÇÃO DA OBRA

Antoine Compagnon (2007; 2012) apresenta reflexões relativas à criação da obra. Nesse processo, ele faz uma analogia entre recorte e colagem realizados por crianças na tenra idade e a citação empreendida no processo de criação de um texto. À semelhança do recorte e da colagem das crianças, o indivíduo pode criar sua própria obra. Tal processo é evidente em obra musical vocal cuja letra é criada por um poeta e cuja melodia é criada por um compositor, resultando na composição de uma nova obra, e pode ser observado em qualquer obra, mas em muitos casos, o conjunto de recortes é mais complexo.

A citação é um fragmento que se escolhe em um texto e que se coloca à parte

ou em espera. Posteriormente, ela mesma pode se tornar um texto a ser enxertado em outros textos, inclusive para criar outro texto. “É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.” (COMPAGNON, 2012, p. 13). Nesse sentido, o intérprete de um texto desbasta-o até chegar a uma forma que sirva a seu propósito (RORTY *apud* ECO, 2005, p. 29). Tal movimento é necessário porque,

É a partir dos conhecimentos que temos que vamos construir um modelo do mundo representado em cada texto – é o *universo (ou modelo) textual*. Tal mundo, é claro, nunca vai ser uma cópia fiel do mundo real, já que o produtor do texto recria o mundo sob uma dada ótica ou ponto de vista, dependendo de seus objetivos, crenças, convicções e propósitos [...] (KOCH; TRAVAGLIA, 2012, p. 76).

Quando um livro é lido, há frases ou ideias que chamam mais atenção do que outras: “[...] aquelas que me prendem e que afixo no meu mostruário, com certeza eu as cito.” (COMPAGNON, 2012, p. 13-14). Então é possível que o mesmo ocorra em obra musical, quando uma parte da canção permanece insistentemente na memória; em obra cinematográfica, quando nos lembramos de alguma cena tocante de um filme; em obra de arte de Leonardo da Vinci, quando admiramos o sorriso enigmático da “*Mona Lisa*”; e assim por diante. Nesse sentido, concluímos que são as citações ou os recortes que nos permitem internalizar uma dada obra.

A propósito, “todo o conhecimento origina-se em percepções”, dizia Leonardo da Vinci. As percepções e as experiências de vida podem ser consideradas como um tipo de citação ou recorte. Podemos ilustrá-las a partir do relato de Eco (2005, p. 101) sobre o seu romance “*Il Pendolo di Foucault*”¹⁰, publicado originalmente em 1988. Depois que o romance foi publicado, Eco questionou o motivo pelo qual dera um nome espanhol a Amparo, que é personagem brasileira da ficção, descendente de colonizadores holandeses de Recife casados com indígenas e com negras do Sudão. Essa aparente incoerência indica que Amparo é um recorte externo ao ambiente do texto. Um amigo de Eco lembrou-lhe que o nome espanhol era citado numa canção cubana que menciona um monte chamado Amparo. “Meu Deus! [...] Era cantada, em meados da década de 50, por uma moça por quem eu estava apaixonado. Ela era latino-americana, e muito bonita.” (2005, p. 101). O escritor italiano reconhece que a imagem da moça, embora não fosse brasileira, estava em seu inconsciente, bem como o nome do monte na canção que ela cantava. Esse emaranhado de recortes – canção, monte, latinidade, paixão, moça bonita etc. – transmigrou-se do subconsciente para as páginas do romance.

À citação, segue-se um processo similar à ruminação que pode ser exemplifi-

¹⁰ Título em português: “O Pêndulo de Foucault” (1989).

cado através da vida de Ludwig van Beethoven. Conta-se que o compositor “[...] levava anos trabalhando e retrabalhando suas obras. Nos cadernos que sempre trazia debaixo do braço, anotava ideias, corrigia-se, rejeitava-as, recolocava-as, ampliava-as, modificava-as, e retomava-as novamente.” (OSTROWER, 2012, p. 35).

A citação ou o recorte são rearranjados para dar forma a algo novo. Nessa direção, Ostrower (2012) afirma que o ato de criação refere-se à capacidade humana de compreender por relacionamento, por ordenação, por configuração e por significação. O homem “[...] precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas.” (OSTROWER, 2012, p. 9-10). Ressalvamos que Ostrower (2012) discute a ‘ordenação’ como ato criativo de dar forma, para que uma mensagem seja compreensível por alguém. Por sua parte, a forma,

[...] é o modo por que se relacionam os fenômenos, *é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto*. [...] forma não seria uma mancha isolada, seria a mancha relacionada a alguma coisa. Se a mancha estiver sozinha no plano pictórico, estaria relacionada ao fundo branco. [...] Se a mancha vermelha for colocada ao lado de uma mancha verde, teremos *outra forma* [...]. (OSTROWER, 2012, p. 79).

Por isso, quando uma poesia é musicalizada para ser interpretada teremos outra forma de obra, legítima, porque é outro modo de ordenar. Isso vale para a pintura, para arquitetura, para dança ou para qualquer outra prática. Formar ordenadamente, no sentido de fazer, “[...] é experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la.” (OSTROWER, 2012, p. 69). Nesses termos, é importante ressaltar que, parafraseando Ostrower, enquanto o ato de criar obra existe somente na intenção, ela ainda não se tornou forma, logo, ela não existe. O criador deve, então, dar uma forma-ordenação a sua obra.

“Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem.” (OSTROWER, 2012, p. 24). São ordenações que se tornam significativas para nós, desde que haja projeção de sentido: “uma rosa que se cheire, uma lama que se pise, uma porta que se bata. Mas somente quando na forma se estruturam aspectos de *espaço* e *tempo*, mais do que assinalar o evento [...]” (2012, p. 25).

No âmbito da criatividade individual do artista, do sábio e do palhaço, o ato de criação é apresentado por Koestler (1964), que observa semelhanças entre a técnica empregada pelo cartunista que cria a essência de um rosto e a técnica do cientista que representa algum processo em diagrama. Nos dois casos o criador,

[...] está empenhado em fazer modelos de fenômenos em seu meio específico, utilizando um determinado conjunto de fórmulas e concentrando-se nos aspectos da realidade, em detrimento de outros, que sejam significativos para ele ou para os hábitos e as convenções de sua época. (KOESTLER, 1964, p. 306, tradução nossa).

Entendemos que a análise de Koestler (1964) sobre o ato de criação é válida em autoria colaborativa, ou seja, coautoria, que é um modo de criação recorrente na produção científica, nos termos abordados por Silveira (2013):

Independente da área estudada, é comum encontrar a colaboração entre autores, denominada como coautoria, que resultam em documentos de autoria múltipla ou coletiva. Nas disciplinas científicas, cresce o número de pesquisas realizadas em conjunto e a produção de textos em coautoria é uma consequência da colaboração entre os pares. (SILVEIRA, 2013, p.35).

Nesse contexto, é difícil mensurar a participação dos autores na criação de uma obra, ainda que seja possível determinar, segundo Monteiro *et al.* (*apud* SILVEIRA, 2013, p. 36), a importância de algum autor quando ele é citado primeiramente ou destacado de modo tipográfico. Mas esse critério torna-se inválido quando os autores são relacionados alfabeticamente ou quando o autor mais renomado encabeça a relação. Nestes casos, a ordem de citação não determina a importância de responsabilidade.

Alguns artigos possuem a autoria múltipla disposta em ordem de significância da colaboração entre os autores (aqueles que colaboraram mais em primeiro e assim sucessivamente); em outros momentos, os autores são dispostos em ordem de titulação (doutores, mestres e bolsistas); ou ainda, a utilização de equipamentos de um laboratório induz a adoção do responsável pelo laboratório como coautor de um artigo. (SILVEIRA, 2013, p. 36)

De qualquer modo, a autoria colaborativa é formada por indivíduos que, no ato criativo, valem-se de artifícios de criação verbal e de criação visual, que serão expostos nas seções a seguir. Em âmbito de criação de obra, não identificamos diferenças significativas nessa divisão, contudo será mantida para fins de exposição, no entanto, vale dizer que a intensidade dos artifícios varia de obra para obra.

Antes de abordarmos os artifícios, é importante ressaltar dois termos que Koestler (1964) emprega em sua discussão de modo recorrente: bissociação e *matrix*. O primeiro termo, 'bissociação', ele usa para designar a criatividade que emerge como resultado da interseção de dois planos de pensamento que ele ilustra na figura que se segue.

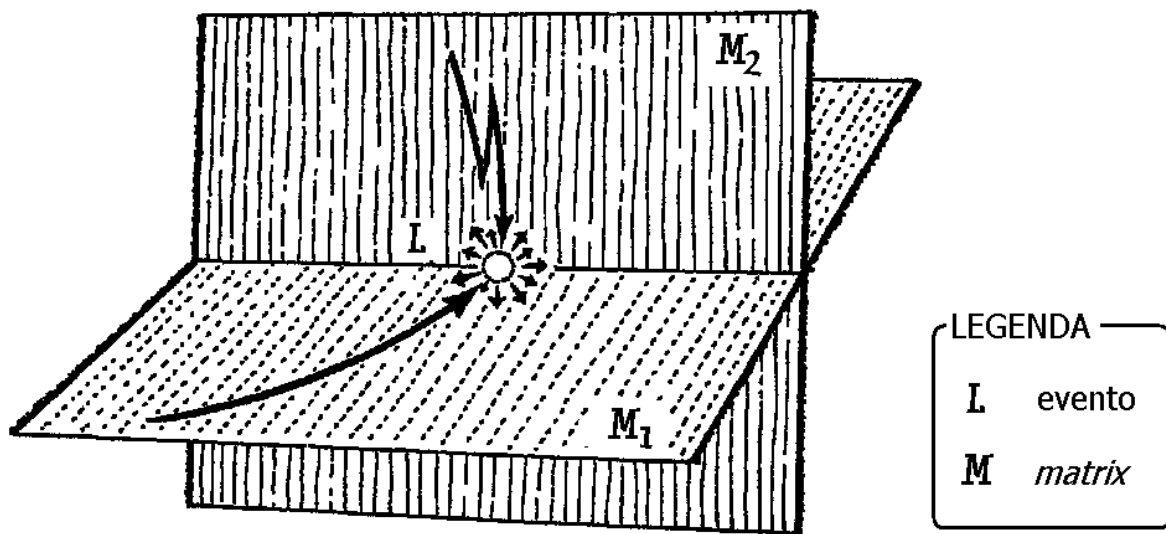


Figura 3 – Bissociação e *matrix*

Fonte: Koestler (1964, p. 35, tradução nossa).

Um evento ou ideia ‘L’ não está meramente associado a um contexto, mas bis-sociado com dois ou mais planos de referência “M1” e “M2”, consistentes habitualmente incompatíveis. A bissociação pode ser assim exemplificada: certa vez, John Wilkes, jornalista defensor dos pobres e dos abandonados, foi informado de que um de seus colaboradores tinha virado a casaca. “Impossível”, respondeu Wilkes, “nenhum deles tem casaca para virar” (KOESTLER, 1964, p. 36). Nesse trecho, a casaca é bissociação de modo metafórico e literal, gerando um “*quid pro quo*” (tomar alguma coisa por outra). A bissociação é similar ao processo de inferência nos termos abordados por Koch & Travaglia: “operação pela qual, utilizando seu conhecimento de mundo, o receptor (leitor/ouvinte) de um texto estabelece uma relação não explícita entre dois elementos [...]” (2012, p. 79).

Koestler (1964, p. 38) atribui ao plano de referência expressões como ‘universo do discurso’, ‘contexto associativo’ ou ‘quadro referencial’. Para designá-las, ele adotou o termo *matrix*, que denota qualquer habilidade ou comportamento regidos ou controlados por dois aspectos:

- a) **código de regras fixas:** a ser seguido e que determina os movimentos permitidos dentro das regras do ‘jogo’ as quais são independentes de contextos, pois se referem a fatores fixos e invariáveis, ou seja, o código que governa a *matrix*;
- b) **estratégia flexível:** a *matrix* propriamente dita, refere-se às escolhas possíveis de modos ou de movimentos guiados pelas condições do contexto em que se executa algo.

No contexto apresentado por Koestler (1964, p. 50), o termo *matrix*, de origem

latina, é usado de modo figurado com o sentido de útero materno onde se molda ou se desenvolve algo. Assim, o exercício de um comportamento ou habilidade é moldado pela sua *matrix*.

Esse autor ilustra o uso do termo mediante vários exemplos, sendo um deles comparável a um jogo em que os participantes são convidados a proferir o nome de cidades que começam com a letra 'L'. Esse é o código da *matrix*, a regra do jogo na qual os membros citam os nomes das cidades que começam com a referida letra. A estratégia das menções se refere ao modo pelo qual cada participante adotará para se lembrar das cidades. Alguns podem projetar mapas, outros podem sussurrar as iniciais de 'L' (la, le, li, lis, lo etc.), outros podem pensar por adjetivos (grande, pequena, histórica, rústica, praiana etc.) e assim por diante.

No exemplo da casaca que mencionamos, há uma *matrix* que se refere ao vestuário masculino usado em cerimônia e uma segunda *matrix* que diz respeito a um ditado sobre mudança de opinião. Do encontro das duas *matrizes*, há uma bissociação que constitui o ato criativo. Assim, qualquer ato criativo é 'bissociação' de duas ou mais *matrizes* que moldam o hábito ou habilidade de cada sujeito.

Tendo tais conceitos em mente, nas seções seguintes apresentamos os artifícios do ato criativo verbal e visual conforme Koestler (1964).

2.1.1 CRIAÇÃO VERBAL

Os artifícios em criação verbal, segundo Koestler (1964), compreendem: a ilusão; o ritmo e a rima; a imagem em analogias; *infolding*¹¹, que é a combinação de ênfase, originalidade e economia; e a personagem e o enredo.

No ato de criação, o primeiro artifício citado por Koestler (1964) é a **ilusão**, artifício pelo qual o criador apresenta algo verossímil para o público, no sentido de representação de evento que acontece aqui e agora. Dito de outra forma, o criador de uma obra fictícia convida o público a acreditar em algo que não existe (KOESTLER, 1964, p. 301).

Nesse sentido, é possível fazermos analogias a obras não fictícias porque, de forma similar, o público é convidado a acreditar na verdade exposta pelo criador da obra, ou seja, a ilusão, nesse caso, é factual nos termos apresentados na obra. Nessa direção, uma obra estruturada de modo coerente é reconhecida como bem formada em um mundo possível.

¹¹ Em *Infolding* refere-se a envolvimento, a mistura ou a ato de remexer, no entanto, os termos correspondentes em português não são fáceis de assentar. Desse modo, preferimos manter o termo em inglês que designa em Koestler (1964) a composição de ênfase, de originalidade e de economia.

O público está ciente de que há dois universos: 1) o universo real, talvez racional, mundo em que o público sabe, por exemplo, que os atores de uma peça teatral estão atuando com o propósito de criar ilusão na plateia; 2) o universo imaginário, quicá emocional, refere-se às intensas emoções que o público experimenta as quais são induzidas pela ilusão criada no universo real. "É mais ainda notável que a capacidade [do ser humano] de viver em dois universos ao mesmo tempo – um real e outro imaginário, deve ser aceito sem espanto como um fenômeno comum." (KOESTLER, 1964, p. 301, tradução nossa).

Ao participar da ilusão, o público inibe sua tendência autoafirmativa, pois renuncia sua própria condição, despreocupando-se, por exemplo, de seus problemas e de seus desejos para, por outro lado, desdobrar a tendência autotranscendente quando se simpatiza e se identifica com os heróis e as vítimas de uma história qualquer (KOESTLER, 1964, p. 303).

O autor da obra cria a ilusão de que seus personagens são verossímeis, fazendo com que o público se identifique ou se apaixone por um ou mais personagens que só existem no papel, na tela do cinema, no computador ou em qualquer meio. Nesses termos, "o medo e a raiva experimentados pelo público são baseados na crença de outrem; a adrenalina lançada na corrente sanguínea é secretada para prestar a outrem, com excesso de energia para lutar ou fugir, a mágica da identificação que está na obra." (1964, p. 308, tradução nossa).

Nessa perspectiva, numa encenação, a emoção não é criada, mas é meramente estimulada pela atuação dos atores. Cabe ao público trabalhar as emoções. Nessa direção, a obra funciona como uma companhia energética pela qual a corrente 'elétrica' é transmitida para público, compara Koestler (1964, p. 307).

Em relação à ilusão, citamos ainda Ostrower (2012): "[...] criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer, e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos [...]" (2012, p. 28). Então podemos dizer que "a arte imita a vida" e vice-versa.

Outro artifício citado por Koestler (1964) para o ato de criação se refere **ao ritmo e à rima**, meios pelos quais a mensagem é receptiva e estimulada por padrões rítmicos. Ritmo e rima fazem parte do cotidiano das pessoas: nas batidas do coração, nos ritmos da respiração, na música, na dança, nas rodas do trem em ferrovia, nas rimas de poesias, nos ditados ou provérbios populares, na oscilação das chamas de uma vela e em outras situações.

Embora os termos ritmo e rima sejam derivados da mesma raiz grega, *rhutmos*, eles são distintos. A rima refere-se a palavras que apresentam similaridade sonora as quais, no processo de escrita, encontram-se próximas ou em final de certos grupos rítmicos, como o dos versos (DUBOIS *et al.*, 2009). Ritmo é repetição regular de impressões auditivas ou táteis criadas por algum estímulo. Nesse aspecto, o ritmo empreendido por um autor ao seu texto pode ser determinante à mensagem que deseja comunicar, pois, segundo Koestler, “um ritmo monótono, por exemplo, pode ser tanto sonolento quanto emocionante, de acordo com a mensagem que carrega, [...] pode ser calmante ou sexualmente excitante [...]” (1964, p. 313, tradução nossa).

Em abordagem paralela, Koch (2012, p. 54-55) diz que a sequenciação de textos escritos pode ser parafrástica ou frástica. Na primeira sequenciação, se o criador de um texto quer passar a ideia de mesmice, de estagnação e de monotonia, tornando-o pesado ou arrastado, pode lançar mão de recursos parafrásticos, explicação prolixa de algo, como, por exemplo, parágrafos extensos ou predominância de verbo no pretérito imperfeito do indicativo. De outro modo, o texto pode se tornar mais dinâmico em sequenciação frástica, na qual o texto se desenrola sem rodeios ou retornos. Isso pode ser feito, por exemplo, mediante parágrafos diretos que introduzam fatos novos com o uso de verbos no pretérito perfeito e de conectores que deem a ideia de progressão.

Outra característica importante do ritmo diz respeito ao fato de que ele penetra profundamente no inconsciente das pessoas, sendo, portanto, empregado de forma intensa na criação de obras expressas em linguagem sonora e visual.

A rima refere-se a duas ou mais sequências de ideias presas por nó acústico ou por associação sonora. A rima está ligada aos processos de repetição e de afinidade sonora que caracteriza a tenra idade, ou seja, ela pode ser observada nas crianças quando iniciam o processo de desenvolvimento da fala, pois as repetidas palavras que elas falam são um tipo de rima (KOESTLER, 1964).

A afinidade sonora, explícita nos trocadilhos, é desencorajada na linguagem racionalmente controlada porque, de acordo com Koestler (1964), pode comprometer a coerência e o sentido de modo a alterá-los, pois, uma vez que se instala a *matrix* de associações sonoras, um turbilhão de rimas e trocadilhos invade a mente. Mesmo na poética, Graves (*apud* KOESTLER, 1964, p. 322) percebe que algumas pessoas podem ler autores devido ao esplendor das rimas de seus versos.

Apesar disso a afinidade sonora, seja no ritmo ou na rima com ou sem trocadilho, é artifício importante no ato criativo, pois esse processo sempre envolve a regressão “[...] às formas de pensamento e às expressões primitivas e infantis, em que o som e

significado são magicamente entrelaçados e a associação por afinidades sonoras é tão legítima quanto à associação com base em outras semelhanças.” (KOESTLER, 1964, p. 315, tradução nossa).

Outro artifício importante da criação, a **imagem em analogias**, é o que nos permite converter o pensamento abstrato em imagem e sensação: “[...] é transmitir-me principalmente, o cheiro fresco do vento e das chuvas [...]” (KOESTLER, 1964, p. 322, tradução nossa). Evidentemente, essas sensações variam de pessoa para pessoa, pois dependem do potencial emotivo dos indivíduos. “No nível mais simples e geral, as potencialidades emotivas sensoriais – visão, som, cheiro, tato – diferem amplamente entre as pessoas.” (KOESTLER, 1964, p. 321, tradução nossa). Dito de outro modo, a minha percepção de praia é diferente de sua praia.

Nesse artifício, a analogia e a metáfora são mecanismos importantes no processo de pensar por imagens, “[...] a cor ‘quente’, a voz ‘doce’, a luz ‘afiada’, os ‘lábios cegos’ de Swinburne, as ‘mãos cegas’ de Blake.” (KOESTLER, 1964, p. 321, tradução nossa).¹²

Em outro artifício, Koestler (1964, p. 333-344) usa o termo **infolding** para designar três qualidades do ato da criação: ênfase, originalidade e economia. Combinadas, exigem que o público exercite a imaginação com mais intensidade, na medida em que desempenham papel essencial no processo de compreensão.

A primeira qualidade do *infolding*, ênfase, é determinada pelos limites do meio empregado para materializar a obra, obrigando o criador a fazer escolhas conscientes ou não, nas quais seleciona aspectos relevantes e descarta os irrelevantes ou aqueles limitados pelo meio. Numa pintura, por exemplo, o espaço de representação do artista se limita ao tamanho da tela e, quase sempre, será menor do que a paisagem que se deseja pintar. Ademais, as cores da paisagem que o artista vê numa paisagem não correspondem com exatidão às que ele emprega na tela que pinta, pois “a natureza do meio sempre exclui imitação direta.” (KOESTLER, 1964, p. 333, tradução nossa).

Também não é possível reproduzir o aroma das flores ou a temperatura agradável do ambiente, dentre outras sensações. De acordo com Fothergill & Butchar (1992), as tentativas de se utilizar cheiro durante a exibição de filmes para apoiar o efeito de certas cenas fracassaram, porque é impossível tirar o cheiro do ar rapidamente. A cena passa, mas o cheiro permanece.

A direção a ser seguida pelo criador depende da sua mente e da *matrix* que

¹² Algernon Charles Swinburne (1837-1909) e William Blake (1757-1827) são poetas ingleses.

modela sua experiência, o estilo do criador, por assim dizer, que é imposta ao criador por pressões externas – gosto do público ou dos críticos, por exemplo – ou por pressões internas – ele mesmo.

Os códigos que regem as *matrizes* de percepção são persuasores ocultos; suas influências permeiam toda a personalidade, moldam o seu padrão de visão, determinam que aspectos da realidade devem ser considerados significativos, enquanto outros são ignorados, como o tique-taque de um relógio. (KOESTLER, 1964, p. 334, tradução nossa).

Persuasores ocultos referem-se, conforme Koestler (1964), aos controles de habilidade que operam abaixo do nível de consciência: por exemplo, ao se afastar de nós, uma pessoa que anda não se torna um anão; o vermelho permanece vermelho mesmo na penumbra. Ao vermos uma foto ou ao assistirmos um filme em 2D, estamos cientes de que a imagem não tem profundidade a rigor, mas são os persuasores ocultos que atuam para corrigir a ausência das condições essenciais para a verdadeira percepção de profundidade.

A segunda qualidade do *infolding*, originalidade, é medida e se revela nas ênfases que eram negligenciadas, esquecidas ou ocultas, ainda que elas já estivessem presentes. Dito de outra forma, a originalidade abre novas fronteiras mediante as ênfases inesperadas que fogem ao comum e à norma convencional, estabelecendo novos padrões de relevância (KOESTLER, 1964, p. 334). Para ilustrar, por muitos séculos, os pintores usavam a cor preta para pintar sombras, ignorando o fato de que elas podem ter variações de cores. Durante o Impressionismo¹³, alguém percebeu que as sombras poderiam ser pintadas com outras cores em jogo de luzes diretas e refletidas.

No entanto, a originalidade é um processo que se constrói em *continuum*, iniciada a partir de algum ponto ou de alguma referência em um processo de maturação, essencial para a criação de obras singulares. Por exemplo, o jovem Rembrandt pintava à maneira de Pieter Lastman, seu professor.

Todos os grandes artistas, os criadores, os artistas revolucionários da arte, todos eles eram convencionais em sua juventude, conservadores até. [...] ainda tinham que amadurecer [...]. Adultos continuam a crescer. [...] Ao lidar com as tradições vivas de sua época, ao revivê-las a nível pessoal e ao absorver as influências que lhes dizem respeito, conseguem reformular essas influências de tal modo que em sua obra a forma expressiva surge como algo de novo, totalmente novo, como se fora vista por uma primeira vez, estranhamente transformada em visão única e universal. (OSTROWER, 2012, p. 138-139).

¹³ Impressionismo foi um movimento de pintura surgido na França, durante a década de 1860, que tinha a ambição de capturar as impressões visuais imediatas e, nesses termos, os pintores desse movimento pintavam com rapidez, terminando a pintura antes que as condições de luz mudassem de modo significativo. Nesses termos, “as sombras não eram pintadas em cinza ou preto, mas numa cor complementar à cor do objeto. Com a supressão dos contornos o objeto tendia a perder importância, e as pinturas impressionistas tornaram-se pinturas de luz e atmosfera, jogos de luzes diretas e refletidas.” (IMPRESSIONISMO, 2001, p. 267-269).

A terceira qualidade do *infolding*, economia, é colocada por Koestler (1964) com o sentido de aquilo que está implícito, recurso do ato criativo em que se diz muito em poucas palavras, sem ser breve, necessariamente. A intenção não é obscurecer a mensagem, mas torná-la mais clara mediante declarações curtas, nas quais o público é instigado a cooperar e a exercer um esforço intelectual mais intenso sobre as lacunas lógicas não preenchidas (KOESTLER, 1964, p. 84).

É um recurso recorrente em piadas bem contadas, quando as melhores não precisam ser explicadas. Se houvesse resposta explícita nas linhas anteriores, o ouvinte seria privado de uma recompensa e não se sentiria obrigado a realizar esforço para tê-la. Não haveria piada alguma (KOESTLER, 1964, p. 84).

Aliás, a piada ilustra bem o emprego de ênfase, originalidade e economia. Uma boa piada enfatiza situações, apresenta características de originalidade, quando a narrativa toma um rumo inesperado (ruptura lógica) e é econômica, narrativa breve sem rodeios. “Assim, existem várias dimensões de *infolding* – direções em que o observador deve exercer sua imaginação e completar o estímulo.” (KOESTLER, 1964, p. 398, tradução nossa).

Outro artifício importante do ato criativo refere-se à dupla **personagem** e o **enredo** da obra presente num mundo imaginário descrito detalhadamente pelo criador da obra. Por sua vez, “[...] o leitor cria a partir de si mesmo uma cópia, que aceita ser como o original, embora isso não seja necessariamente o caso.” (KOESTLER, 1964, p. 346, tradução nossa). Além disso, “o personagem pode de fato estar ‘vivo’ com extrema nitidez na mente do leitor, mas a nitidez não precisa ser de natureza visual [...] uma construção multidimensional de uma variedade de aspectos da sua aparência geral, [...]” (KOESTLER, 1964, 348-349, tradução nossa).

A envergadura do personagem de um conto depende da intensidade que o indivíduo lhe concede. “Devo projetar parte de mim em Hamlet ou parte de Hamlet em mim – ‘projeção’ e ‘introjeção’ são metáforas que se referem à quebra parcial da casca da identidade pessoal.” (KOESTLER, 1964, p. 345, tradução nossa). O mergulho e o envolvimento com os personagens podem ser tão intensos a ponto de que alguns fantasmas podem ser mais reais do que a agulha que espeta o corpo.

Entendemos que tais fatos ocorrem de forma similar em obras não fictícias. Numa obra científica, por exemplo, um ou mais temas expostos pelo criador funcionam como personagens de um enredo, que é o desenvolvimento dos temas na obra. Uma vez que o tema se estabelece na mente, o leitor avalia-o aceitando ou rejeitando parcial ou totalmente, pois é ele que dá, por projeção e introjeção, a envergadura que entende ser adequada.

Assim, o criador de uma obra projeta-se em personagens, interioriza-os emprestando-lhes a voz. Os personagens mostram e impõem caráter, comportamento e valores, estabelecendo uma *matrix* independente na mente de cada indivíduo do público. “Tendo adquirido essas múltiplas identidades, o espectador é levado a um clímax poderoso, em que ele é tanto assassino quanto vítima [...]” (KOESTLER, 1964, p. 351, tradução nossa).

O conflito entre e dentro dos personagens, implícito ou não, é uma característica presente no enredo de grandes obras literárias. “O conflito pode ser travado no coração dividido de um único personagem, entre duas ou mais pessoas ou entre o homem e seu destino.” (KOESTLER, 1964, 350, tradução nossa).

O conflito é inerente ao ser humano e, como qualquer instinto humano, afirma Koestler (1964, p. 351), não se altera. Por isso, esse autor afirma que não há novos temas na literatura. O que existe é uma atualização dos temas dentro de cada cultura e dentro de cada período, conforme o idioma. A criação, que se vê numa obra literária, é um eco distante de ações do passado, que estão sob o manto dos costumes e das convenções daquele período. Cada período subsequente contribui com novo conjunto de regras diferentes que variam, sublimam e configuram as velhas batalhas (KOESTLER, 1964, p. 351-352). E ainda, “[...] é possível reconhecer uma sensibilidade diferente em cada pintor, uma atitude seletiva diante das propostas do contexto cultural. [...] Sem isso, seria de fato impossível atribuir a obra a determinadas personalidades.” (OSTROWER, 2012, p. 37).

Por isso, há alguns arquétipos¹⁴, que Koestler (1964, p. 353) usa com o sentido de ‘estabelecidos’, sedimentados que sobrevivem aos diversos períodos literários. São exemplos de arquétipos: morte e ressurreição; a lógica masculina e a intuição feminina; mãe terra e pai celestial; o conflito entre gerações, dentre outros. “Sempre que algum tema arquetípico ecoa, a resposta é muito mais forte do que a garantia do seu valor de face – a mente responde como um diapasão ao tom nítido.” (KOESTLER, 1964, p. 353, tradução nossa). A mente criativa sabe usar os arquétipos sem degradá-los.

Há diversos padrões arquétipos mostrados pela literatura que se repetem com regularidade, como a história de Romeu e Julieta. Tais arquétipos são mostrados de forma mais alusiva no cinema, na televisão, nas histórias em quadrinhos e em meios similares. De resto, pode-se afirmar que “[...] em cada obra persiste o que fora criativo [...]. Ela não se esgota nem se repete na renovação, porque nós não nos repetimos em nossos momentos de vida.” (OSTROWER, 2012, p. 137).

Outro arquétipo bem característico da criação da obra exposto por Koestler

¹⁴ Arquétipo, do grego *arché* (principal ou princípio) e *typos* (impressão ou marca), é conceito explorado em campos como Filosofia, Psicologia e Narratologia.

(1964) é a **decadência e ascensão**, que ele denomina como ‘barriga da baleia’, no sentido de ‘culpa de Jonas’, alusão à condição do profeta hebreu quando foi engolido por uma baleia ao fugir de missão dada por Deus. Pode ser denominado de outras maneiras: “[...] a Jornada Noturna, morte e renascimento, mas poderia muito bem chamar-se a união de Planos trágicos e triviais [...]” (KOESTLER, 1964, p. 358, tradução nossa).

Nesse sentido, o personagem passa por uma crise existencial na qual ele questiona sua condição de vida. Movido por algum evento – fome, guerra, pragas, missão etc. – ou alguma experiência impactante – talvez segregado da vida em comunidade – estabelece contato com o plano trágico. O herói passa por provação ou passa por alguma purificação espiritual mediante ritos religiosos, secretos ou formais. Ele, subitamente, emerge purificado com nova percepção, regenerado e toma um significado que o leva a cumprir a jornada que o reabilita (KOESTLER, 1964, p. 358).

2.1.2 CRIAÇÃO VISUAL

Os artifícios em criação visual conforme Koestler (1964) abrangem: do tema ao meio; da imagem à emoção; a arte e o progresso; a estética do esnobe.

O artifício **do tema ao meio**, tratado por Koestler (1964, p. 366), refere-se ao processo de adaptação ou de transferência de um tema ou motivo para algum meio em que a obra se materializa. O autor constata que as pessoas ficam encantadas quando contemplam um floco de neve em microscópio, todavia o mesmo não ocorre quando este floco é desenhado ou fotografado. O mesmo pode acontecer quando o vermelho intenso de um pássaro perde o esplendor ao ser transposto à tela do pintor, à fotografia ou ao vídeo. Em obras musicais, a riqueza sonora de uma orquestra é perdida na gravação em disco sonoro e assim por diante. O mesmo pode acontecer na obra: “[...] quando o quadro de Van Gogh é reproduzido em preto e branco [ou simplesmente reproduzido] perdemos os caminhos de sua imaginação.” (OSTROWER, 2012, p. 37).

Esse artifício está próximo da ênfase a que apresentamos na seção anterior, mas se naquele havia certas escolhas, aqui não há opções, ou dito de outro modo, mesmo que se queira evitar, nas transposições do tema ao meio, perdas ocorrem necessariamente.

A transferência do tema ao meio é influenciada por *matrizes* conceitual, antropomórfica ou mitológica, as quais constituem o quadro de referência subjacente. Por exemplo, como nós, as civilizações antigas contemplavam a paisagem que hoje contemplamos, contudo viam-na com outro olhar que se evidenciava nas obras que criavam. “Para Homero, uma tempestade no mar significava a fúria de Poseidon; para o Sr. Babbitt, a majestade da natureza [...]” (KOESTLER, 1964, p. 367, tradução nossa).

No decorrer dos tempos, as *matrizes* das civilizações são modificadas. No Egito Antigo, o tamanho das figuras era proporcional à importância social do indivíduo que se pintava; na Grécia Antiga, a perfeição física era o objetivo perseguido; e assim por diante até chegar aos nossos dias em que, por exemplo, a beleza física de uma modelo magra e esbelta é valorizada.

“Que aspectos da realidade dominam a *matrix* visual de uma cultura ou grupo depende em última instância da sua concepção do propósito e significado da existência.” (KOESTLER, 1964, p. 369, tradução nossa). Às vezes, as *matrizes* podem diferir dentro de um mesmo tempo, como é o caso dos egípcios na Antiguidade, que tinham como referência o Nilo, único rio que conheciam.

O fato central do Egito é o Nilo que corre em direção ao norte. Traz a água necessária à vida. [...] Quando os egípcios chegaram a conhecer um outro rio, o Eufrates, que corria em direção ao sul, só podiam expressar sua surpresa por esse contraste, chamando o rio de ‘aquela água que corre rio abaixo indo rio acima’. (FRANKFORT, 1949 *apud* OSTROWER, 2012, p. 58).

Nessa direção, qualquer obra independentemente de estilo e de época, revela algum nível de consciência diante da realidade que vive o seu criador (OSTROWER, 2012, p. 125). E isso se revela quando transpomos algum tema para a tela do cinema, para a partitura, para o livro, para a escultura, para o disco sonoro ou para a pintura ou para qualquer meio. O criador da obra reproduz algo que vai além do objeto ou do evento que transpõe. Nesse sentido, afirmamos que as interpretações são dependentes das imagens referenciais do criador da obra. Depreendemos que a obra *é* e a obra **representa**. Assim, “[...] o pigmento na tela sempre se refere a alguma coisa além do quadro.” (KOESTLER, 1964, p. 368, tradução nossa). Um pintor, por exemplo, representa as,

[...] experiências ou as imaginações mentais do artista da natureza, das causas, da forma e da cor dos objetos e dos eventos. Ele não representa uma modelo, mas a visão do artista da modelo, não uma moça chamada Lisa, mas a forma como Leonardo viu a Lisa. (KOESTLER, 1964, p. 370, tradução nossa).

Na transferência do tema para o meio, há duas variáveis a considerar: limitações do meio e os preconceitos da visão. A limitação do meio obriga o criador a enganar, a inventar, a exagerar, a simplificar e a distorcer para adaptar o tema aos efeitos do meio. Por isso, o criador de uma obra deve pensar em termos do meio que será empregado para a transmissão do tema. “Ele deve pensar ‘em termos de’ pedra, madeira, pigmento, ou guache – mas, principalmente, pelas idiosincrasias de sua visão.” (KOESTLER, 1964, p. 372, tradução nossa).

Os preconceitos da visão, no sentido de ilusão óptica, referem-se ao engano

com subterfúgios que os olhos usam, ou seja, algum meio artificioso ou sutil para sair de dificuldades. Os olhos são pragmáticos e habilidosos para dar estabilidade de forma, de tamanho, de cor, etc. do objeto que percebe, mesmo que ele seja instável ou esteja em movimento. Uma luva, por exemplo, parece negra tanto no sol quanto na sombra até que você a vê através do microscópio ou na pintura de artista impressionista (KOESTLER, 1964, p. 373).

As várias constâncias são inferências inconscientes que tiramos para dar sentido às nossas sensações, para dar estabilidade ao fluxo instável de aparências. Elas transformam o que o olho vê, de modo a atender às necessidades ou à razão, de que nós *sabemos* sobre o mundo externo. Entre a retina e os centros superiores do córtex, a inocência de visão é irremediavelmente perdida – ela sucumbiu à sugestão de uma série de persuasores ocultos. (KOESTLER, 1964, p. 373, tradução nossa).

Ostrower (2012) também aborda o preconceito da visão à qual denomina imagem referencial: “[...] a constância de imagem com os nivelamentos e as simultâneas diferenciações – não somente cada imagem visual surge de início imbuída de significados, como também surge imbuída de valorações.” (OSTROWER, 2012, p. 62-64).

O artifício **da imagem a emoção** refere-se à imagem ou ao estímulo que nos provoca reações emocionais. Por exemplo, o forte apelo tátil provocado no espectador pelas imagens dos ferimentos e da violência sofridos por Cristo na obra cinematográfica dirigida por Mel Gibson: “*The Passion of the Christ*”¹⁵.

As reações emocionais variam entre extremos: gosto e desgosto; aceitação e reprovação; atração e repulsão, os quais são provocados no público pela força da imagem mostrada. Difere da imagem contada que discutimos na seção anterior somente no modo em que a imagem é mostrada.

O artifício **arte e progresso** refere-se ao ato de criação que se vale do progresso e dos avanços da arte e da ciência, no sentido de que o criador não precisa refazer os passos daqueles que o precedeu (KOESTLER, 1964, p. 366). Dito de outra maneira, no ato de criação, o gênio apoia-se nos conhecimentos estabelecidos anteriormente, como reconheceu Isaac Newton: “Se enxerguei mais longe que outros homens, é porque me ergui sobre ombros de gigantes”.

Não se trata de seguir cegamente, mas de aceitar ou de rejeitar descobertas anteriores. Tal rejeição deve ser seletiva no sentido de que deve ser feita com cuidado sem ignorar as criações anteriores. Na criação da “*Mona Lisa*”, de forma consciente, Leonardo Da Vinci rejeitou certos aspectos do cânone vigente à época. “As distorções deliberadas e as

¹⁵ Título em português, “A Paixão de Cristo” (2004), filme estadunidense que retrata as doze horas que antecederam a morte de Cristo

assimetrias no rosto de Mona Lisa e, igualmente, as ambiguidades deliberadas do contorno nos cantos da boca e dos olhos são desvios do cânone [...]” (KOESTLER, 1964, p. 394, tradução nossa).

Nessa constante aceitação ou rejeição seletiva, as descobertas que permitem o avanço da arte e da ciência são realizadas por caminhos tortuosos, entremeados por períodos de atividade intensa ou de aparente estagnação. “Veremos que todos os grandes inovadores ficaram no canto ventoso da história mundial, em que as correntes de ar de diferentes climas e culturas reúnem-se, misturam-se e integram-se.” (VASARI *apud* KOESTLER, 1964, p. 395, tradução nossa).

O progresso no ato de criação revela-se ainda no intercâmbio nem sempre amistoso entre diferentes culturas: as conquistas empreendidas por Alexandre Magno, por exemplo, disseminaram a cultura helênica por vastos territórios e, reciprocamente, ela foi influenciada por estes. A criação da obra não prescinde dessa miscigenação salutar, ao que Koestler (1964, p. 396, tradução nossa) denomina “[...] fertilização cruzada entre diferentes períodos, culturas e as províncias de conhecimento [...]”.

O último artifício discutido por Koestler refere-se à **estética do esnobe**, que não é propriamente um ato criativo, mas algo que poderíamos denominar de ato anticriativo a ser evitado.

[...] Esnobismo é, eu acredito, de forma alguma um fenômeno trivial, mas uma confusão de valores que, de diversas formas, permeia todos os estratos das sociedades civilizadas do presente e do passado [...], e é em muitas circunstâncias a negação do princípio de criatividade. (KOESTLER, 1964, p.408, tradução nossa).

Nesse sentido, esse autor expõe a estética do esnobe, caracterizada por duas qualidades: confusão e esterilidade, a partir da história que se segue. Certa vez, uma amiga de Koestler (1964), de codinome Catherine, fora presenteada com um desenho de Picasso. Ela o recebera como reprodução, mas posteriormente, ela reputou-o em original. Koestler (1964) questionou-a sobre tal mudança e ela, surpresa com o questionamento, respondeu que mudou a percepção quando soube que não era uma reprodução, mas um original feito pelo próprio Picasso.

Koestler (1964) continuou insistindo para que ela dissesse as razões pelas quais mudara de opinião. Ela replicou contando que levou em consideração a qualidade estética do desenho nos aspectos relativos à: composição, cor, harmonia, energia etc. “Ela acreditava sinceramente ser guiada por juízos de valor estético meramente baseados nessas qualidades, mas se fosse o caso, já que as qualidades do desenho não haviam mudado, como poderia a sua atitude ter mudado?” (KOESTLER, 1964, p. 403, tradução nossa).

A atitude esnobe de Catherine, que não lhe é exclusiva, não foi determinada pela qualidade estética do desenho, mas foi instigada por alguma informação recebida, correta ou não, externa às questões estéticas do desenho. Tendemos a acreditar que nossa atitude em relação a alguma obra é determinada somente por considerações estéticas, mas ela é determinada por outro fator de ordem diferente, ainda que alguém possa ficar ofendido quando se diz que a origem de um desenho é independente de seu valor estético. Isso acontece porque em nossas mentes é quase impossível decifrar período, autoria e autenticidade do valor estético de determinada obra (KOESTLER, 1964, p. 404).

Catherine não teria sido esnobe se dissesse que as características da reprodução eram tão belas quanto as do desenho original. Mudar a atitude não tem nada a ver com a estética do desenho ou com a própria Catherine. Tem a ver com aquela informação incidental que foi dada sobre o desenho, a qual serviu como raio de luz, “[...] não emitido pelo pigmento, mas pelo córtex cerebral da arte esnobe.” (KOESTLER, 1964, p. 404, tradução nossa).

Nesse contexto, Koestler (1964, p. 405) reforça que a apreciação de uma obra é resultado de processos independentes e simultâneos que interagem entre si. Um dos processos refere-se à experiência estética propriamente dita, “[...] sistema de valores e de certos critérios de excelência em que nós acreditamos apoiar o nosso julgamento.” (KOESTLER, 1964, p. 405, tradução nossa).

Há outros processos que interferem em nosso julgamento, todavia Koestler (1964, p. 405) menciona somente dois. O primeiro se refere ao contexto ou a origem do objeto. “Nossos antepassados acreditavam que um objeto que estava em posse de uma pessoa se tornou imbuído de suas emanções e, por sua vez, emanava algo de sua substância.” (KOESTLER, 1964, p. 405, tradução nossa).

Certa vez, conta Koestler (1964, p. 405), um colunista de jornal escreveu que o prazer de alguns britânicos era poder dar uma mordida num pêssego produzido em alguma propriedade da Família Real. A partir desse fato, Koestler sustenta que “você pode até sentir que é parte da família, se insistir por tempo suficiente nesse método um tanto indireto de transubstanciação.” (1964, p. 405, tradução nossa). O fato pode ser ilustrado exhaustivamente: relíquias de santo, a pena que algum escritor usou para escrever alguma carta, o telescópio de Galileu Galilei, os óculos daquele cientista famoso, a roupa que o *pop star* usava em vida e assim por diante.

O segundo processo mencionado por Koestler (1964, p. 406) refere-se à falácia dos antiquários que buscam valorizar a obra nos aspectos relativos ao tempo e ao espaço em que foi criada. Em parte, a obra afamada é apreciada em sintonia com valores e técnicas

da época de sua criação. É possível entrar no espírito e no clima do tempo e do espaço do ato criativo, mas tal ação, adverte Koestler (1964, p. 407, tradução nossa), pode degenerar “[...] em esnobismo antiquário no ponto em que o período emoldurado torna-se mais importante do que a imagem, e perverte a nossa escala de valores.”

Os sintomas do esnobismo podem ser reconhecidos: na reverência indiscriminada por qualquer coisa rotulada em termos como ‘clássico’, ‘primitivo’, ‘barroco’ e similares; na mudança coletiva de valorização de períodos ou de movimentos, como de antivitoriano para pró-vitoriano; e nas futilidades do estilo designados por termos como está “*in*” ou está “*out*”.

O ato criativo é realizado por meio de colisão de *matrizes* em padrões em que o criador *descobre*, por integração, e *vivencia* a experiência estética, por justaposição. O esnobe não segue tais padrões, confunde as *matrizes* aplicando regras de um jogo em outro ou usa “[...] um relógio para medir o peso e um termômetro para medir a distância.” (KOESTLER, 1964, p. 408, tradução nossa). Além disso, suas criações são estéreis como a lua que depende do sol para brilhar e, o que ele admira em público, enfada-o na vida privada. O esnobe está perdido num labirinto com uma bússola que aponta para várias direções.

Assim, o esnobe não se submete às dores da criatividade porque prefere o conforto da esterilidade, pois “[...] suas emoções não derivam do objeto, mas a partir de fontes alheias afins; suas satisfações são pseudossatisfações, os seus triunfos autoilusões. Ele nunca passou pelo ventre da baleia [...]” (KOESTLER, 1964, p. 408, tradução nossa).

Concluimos esta parte citando algumas considerações importantes relacionadas ao ato de criação da obra. O criador explora os artifícios da criação, combinando-os em processos, em geral inconscientes. “Aqui, a diversidade de variações de um escritor para outro – de uma obra para outra do mesmo escritor – é tão grande quanto à elaboração e à formulação de uma ‘descoberta nuclear’ na ciência.” (KOESTLER, 1964, p. 318, tradução nossa).

A consciência se torna evidente no corte, na trituração e no polimento da “pedra bruta” que o criador desenterrou. Desse modo, “[...] o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor: A obra de linguagem está na fala. A obra musical está na sonoridade.” (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

Vale citar ainda outro aspecto encontrado na abordagem de Koestler (1964, p. 408). Ele emprega o verbo inglês *spark off* para designar o ato criativo que parece bem relevante à noção de obra a que nos propomos. Esse verbo é usado para designar o que se traz à existência ou a ação; ativar ou iniciar para desencadear uma discussão; colocar em

movimento ou passar para agir, provocar uma reação, acionar os circuitos. A obra só é obra quando se realiza e se materializa em instâncias documentais, as quais discutiremos nas duas seções seguintes.

2.2 MATERIALIZAÇÃO DA OBRA: INSTANCIÇÕES E RELACIONAMENTOS

A materialização da obra será discutida em torno das instâncias, conceito proposto por Richard Smiraglia, e dos relacionamentos bibliográficos, estudados e categorizados por Barbara Tillett.

Smiraglia (2005) apresenta o conceito de instância da obra para indicar os modos em que ela se materializa: reproduções, expressões (edições, versões, revisões, traduções e outras) e, inclusive, novas obras: “obras (*oeuvres, opera, Werke* etc.), como obras musicais, obras literárias, obras de arte etc. [...]” (SMIRAGLIA, 2003, p. 553, tradução nossa).

A noção de instânciação (*Instantiation*), do latim *instantia*, é termo correlato a: instante (*instant*), instância (*Instance*), instanciar (*Instantiate*). Em português, *instânciação* designa ato ou efeito de fornecer instância concreta de algo¹⁶ e essa ‘instância’ designa a qualidade do que é instante¹⁷, no sentido de ocorrência¹⁸. Empregamos o termo instânciação documental para nos referir às instâncias de obra que se materializam em documentos.

Smiraglia (2005) discute o conceito de instânciação a partir de dicionários da língua inglesa, como o “*Oxford English Dictionary Online*”, no qual a instânciação é definida em dois sentidos: ato ou efeito de instanciar; e representação do instante, o qual deve ser entendido como o momento ou ponto no tempo. A instânciação existe empiricamente quando toma forma em ponto espacial e temporal específicos.

As instâncias documentais da obra podem ser compreendidas nos estudos de relacionamentos bibliográficos de Barbara Tillett (1991a; 1991b; 1992; 2001; 2003), os quais ela divide do seguinte modo, relacionamento bibliográfico: primário ou inerente; de conteúdo; de todo-parte; e de característica compartilhada.

Relacionamento bibliográfico primário é equivalente às entidades previstas no Grupo 1 do modelo FRBR, que será tratado de modo mais aprofundado adiante (seção 4.5.2.1). Antecipamos, contudo, as entidades do Grupo1 – ‘obra’, ‘expressão’, ‘manifestação’ e ‘item’ – por se referirem ao relacionamento bibliográfico primário o qual pode ser ilustrado

¹⁶ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa (PRIBERAM, 2012).

¹⁷ Ferreira (2010, p. 430).

¹⁸ Cunha & Cavalcanti, (2008, p. 418).

de acordo com a seguinte figura.

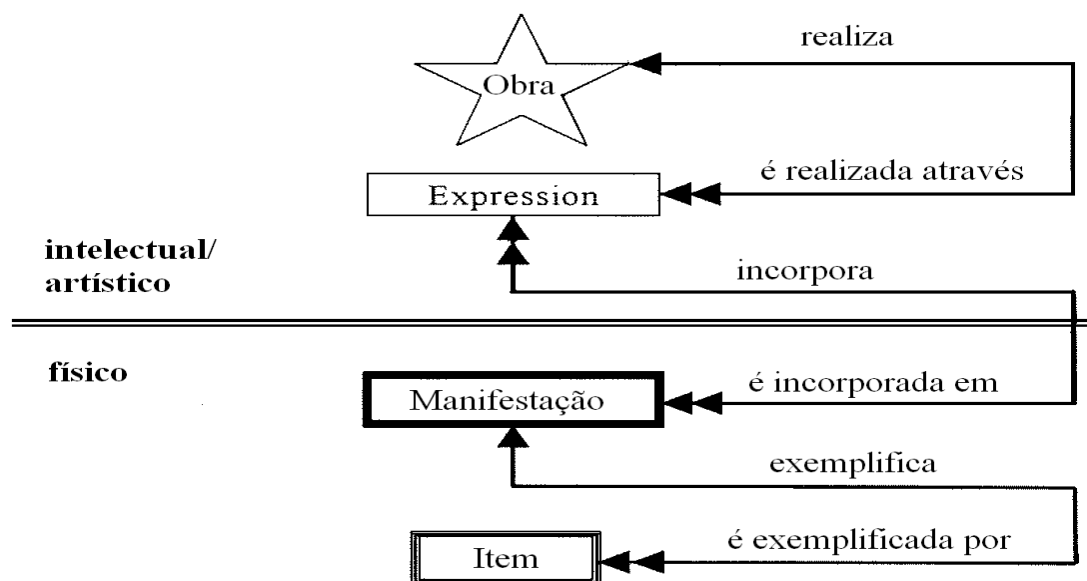


Figura 4 – Relacionamentos primários do FRBR

Fonte: Tillett (2001, tradução nossa).

Nota: seta simples $\Leftrightarrow$ um; seta dupla $\Leftrightarrow$ vários; traço duplo marca fronteira entre físico e abstrato.

Relacionamento bibliográfico de conteúdo é aplicado através dos distintos níveis das entidades dos relacionamentos primários e podem ser compreendidos a partir de três grupos mostrados na figura que segue.

Família de Obras

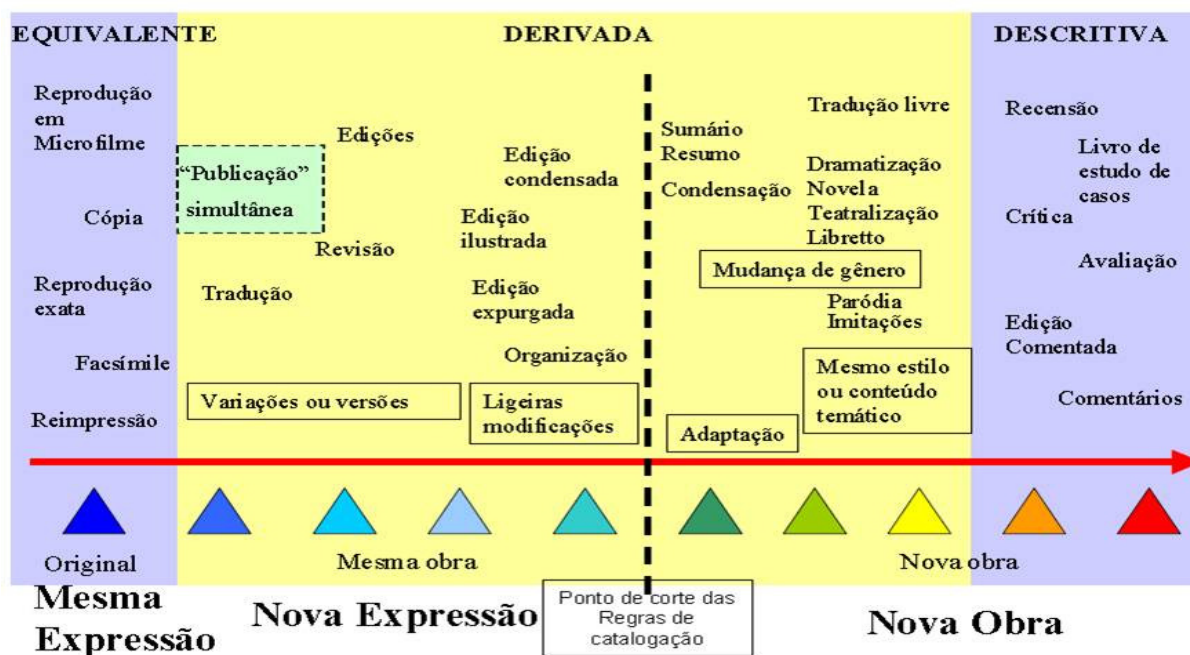


Figura 5 – Família das Obras

Fonte: Tillett (2003).

Os três agrupamentos são assim apresentados: relação equivalente; relação derivativa ou horizontal, composta por dois subagrupamentos que assinalam novas expressões e novas obras; e relação descritiva ou referencial. A figura revela que a expressão, meio de realização da obra que opera em nível abstrato, desempenha um papel primordial no estabelecimento dos agrupamentos de relacionamentos bibliográficos, pois é ela que determina a manutenção ou a alteração dos conteúdos da obra original. Nesse contexto, a realização é posta em sentido etimológico e torna alguma coisa real, ou seja, a obra não é real até ser notada como expressão (MAXWELL, 2008, p. 27).

A entidade expressão, notadamente o ponto de mudança de expressão, tem sido objeto de questionamentos constantes no âmbito dos FRBR. Inicialmente, o texto deste Modelo dizia que qualquer mudança da expressão criava outra expressão. Posteriormente, o texto foi suavizado de modo a permitir variações menores nos seguintes termos: “Se o texto for revisto ou modificado, a *expressão* resultante é considerada uma nova expressão. Pequenas alterações, como correções de ortografia e pontuação etc., podem ser consideradas variações dentro da mesma expressão.” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b, p. 20, tradução nossa).

Em “correções de ortografia e pontuação”, algumas situações podem não se mostrar claramente identificadas. Como se dá a comparação entre edições brasileiras e portuguesas de um mesmo texto? E as novas expressões surgidas para adequar um texto ao acordo ortográfico da comunidade lusófona? São questões que precisam ficar mais evidentes no Modelo, pois é outra expressão ou é variação de expressão? Há casos, porém, que a distinção entre expressões é clara: a encenação da ópera “*O Guarani*” é expressão distinta da obra literária homônima; o poema em formato eletrônico “*Ou Isto ou Aquilo*” da poetisa brasileira Cecília Meireles é uma expressão distinta da declamação gravada em disco sonoro; e assim por diante.

Não se pode apontar para um objeto físico e dizer que ele é a expressão de uma obra determinada, afirma Maxwell (2008, p. 28). Entretanto, o sentido que se aproxima da expressão pode ser observado mediante o autor de um texto que imprime várias cópias de um manuscrito em diferentes tamanhos, espaçamento e assim por diante. O que elas têm em comum? O próprio texto realizado.

De modo conceitual, entendemos que qualquer alteração na expressão de uma das cópias retiraria o aspecto comum que as caracteriza, portanto, outra expressão, distinta das demais.

Assim, parece-nos plausível afirmar que cada realização ou cada expressão da obra estabelece as instanciações documentais, desde que, reforçamos, seja registrada em

documento. Nessa direção, retomando os três agrupamentos de relacionamentos bibliográficos de conteúdo assinalados na figura, as relações bibliográficas estão assim compreendidas: o primeiro agrupamento refere-se à ‘relação equivalente’: “[...] partilham dos mesmos conteúdos intelectuais ou artísticos, percebidos através do mesmo modo de expressão” (TILLET, 2003, p. 4), ou seja, a expressão permanece inalterada.

Mudanças ou variações da expressão, inclusive novas expressões da mesma obra, levam-nos ao segundo agrupamento dos relacionamentos bibliográficos de conteúdo, ‘relação derivativa ou ‘relação horizontal’. Nesse tipo de relacionamento é que ocorre o ponto de corte em que se determina haver a existência de uma nova obra. Desse modo, a relação derivativa é composta por dois subagrupamentos: 1) novas expressões, como tradução, revisão, edição etc.; e 2) novas obras, como adaptação, condensação, dramatização etc.

O terceiro agrupamento dos relacionamentos bibliográficos de conteúdo consiste de ‘relação descritiva’ ou ‘relação referencial’ em nova obra, a qual inclui avaliação, crítica, comentários, revisões, edições anotadas, relativos a uma obra. Na figura da Família de Obras, “em direção à extrema direita desse *continuum* encontram-se relacionamentos ‘descritivos’ que envolvem novas obras descrevendo algumas obras originais”. (TILLET, 2003, p. 4).

O terceiro agrupamento não é consensual – reconhece Tillett (2001), citando outros estudos, mas sem detalhá-los. Ela acha que é plausível manter a relação descritiva com a derivativa, pois entre elas há uma delimitação sutil irrelevante em termos de conteúdo. Mesmo assim, ela tipifica a relação descritiva de modo separado com os outros relacionamentos bibliográficos de conteúdo.

Entendemos que a relação descritiva é um conteúdo retrabalhado e reconstruído conforme entendimento de um avaliador, crítico, comentarista ou alguma figura com função similar à que um adaptador ou um tradutor exerce em termos de relação derivativa. Por isso depreendemos que diferenciar relacionamento derivativo não traz avanços significativos para o processo de catalogação, contudo, não descartamos a necessidade de se estudar o significado do relacionamento descritivo para a Organização da Informação.

O terceiro grupo de relacionamentos se refere ao **relacionamento bibliográfico de todo/parte** ou relacionamento vertical. A rigor, toda obra é parte de outra de alguma forma (SMIRAGLIA, 2001b, p. 196), mas esse relacionamento diz respeito ao tipo de relação de uma obra que é parte ou integrante de outra obra, como: coletânea de textos, capítulos de livros, artigo de periódico, faixas musicais de disco sonoro e similares.

Há duas vertentes a considerar dentro do relacionamento bibliográfico todo

parte: aquele que há entre um todo e uma parte propriamente dito e outro que há entre as partes que formam um todo. O diagrama que se segue ilustra a primeira vertente.

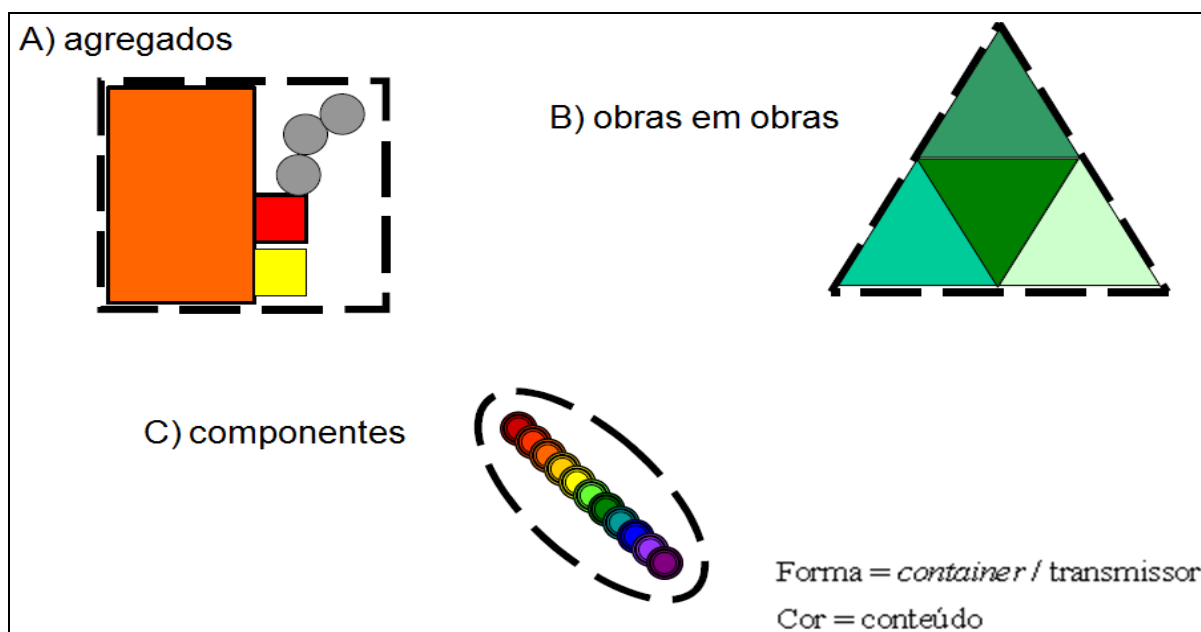


Figura 6 – Relacionamento todo/parte

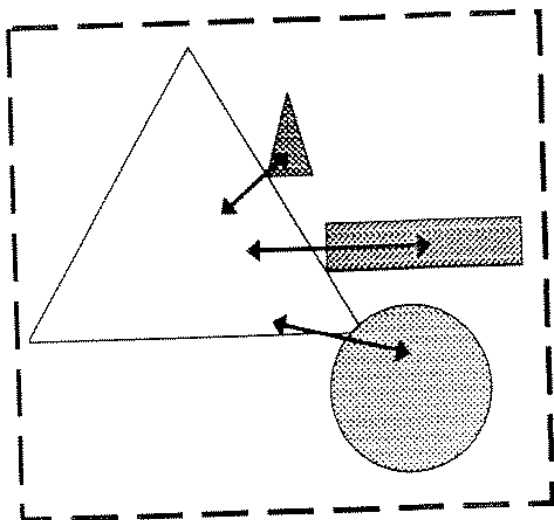
Fonte: Tillett (2001).

As formas geométricas do diagrama representam uma obra qualquer, as variações e contrastes de cores se referem a conteúdos diferentes ou parecidos dentro de uma dada obra. O diagrama mostra três variações de relacionamento bibliográfico todo/parte.

- **variação A** se refere a obras agregadas, no entanto, o exemplo apresentado por Tillett parece sugerir que variação ocorre somente em documentos eletrônicos cujo conteúdo precisa ser reunido para ser apresentado (2001, p. 25). Nesse aspecto, não há como compreender o alcance de tal variação.
- **variação B** se refere à obra com característica própria dentro de outra obra como é o caso de publicações com antologias ou com seleções de textos
- **variação C** ocorre com frequência em obra seriada em que as partes vão sendo incorporadas à obra maior paulatinamente.

Essas variações dizem respeito ao relacionamento que há entre a obra e seus componentes, ou seja, obra a parte. Na outra vertente, há que se considerar os relacionamentos bibliográficos que ocorrem entre os componentes, ou seja, parte a parte, ilustrados na figura seguinte.

Relacionamento de companhia



Relacionamento de sequência

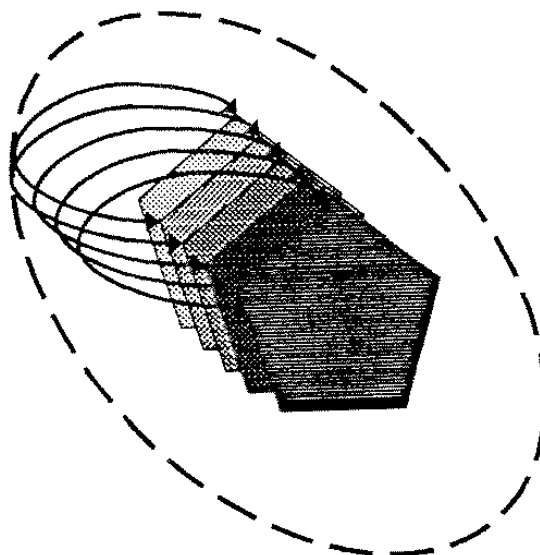


Figura 7 – Relacionamentos parte/parte

Fonte: Tillett (2001, p. 27).

No relacionamento entre as partes há dois tipos de relacionamentos bibliográficos: o ‘relacionamento de sequência’, que ocorre em situações, como as continuações e as sequências dos episódios de filmes ou das séries de TV, em que cada parte é sequência de outra; e o ‘relacionamento de companhia’, que se refere às partes dependentes ou separadas de uma obra que se acompanham mutuamente, pois são publicadas ou divulgadas dentro de um mesmo conjunto. “O relacionamento é ‘x acompanha y’ ou ‘x é companhia de y’ ou o inverso [...]” (TILLET, 2001, p. 26, tradução nossa).

Finalmente, o **relacionamento bibliográfico de característica compartilhada**, no qual a obra compartilha alguma característica com outras obras: mesmo autor, mesmo título, mesma língua, mesmo país de publicação e assim por diante.

Em resumo, podemos esquematizar os relacionamentos bibliográficos de Tillett (2001) nos termos apresentados na figura que se segue. Os segmentos destacados serão discutidos com mais intensidade na sequência.

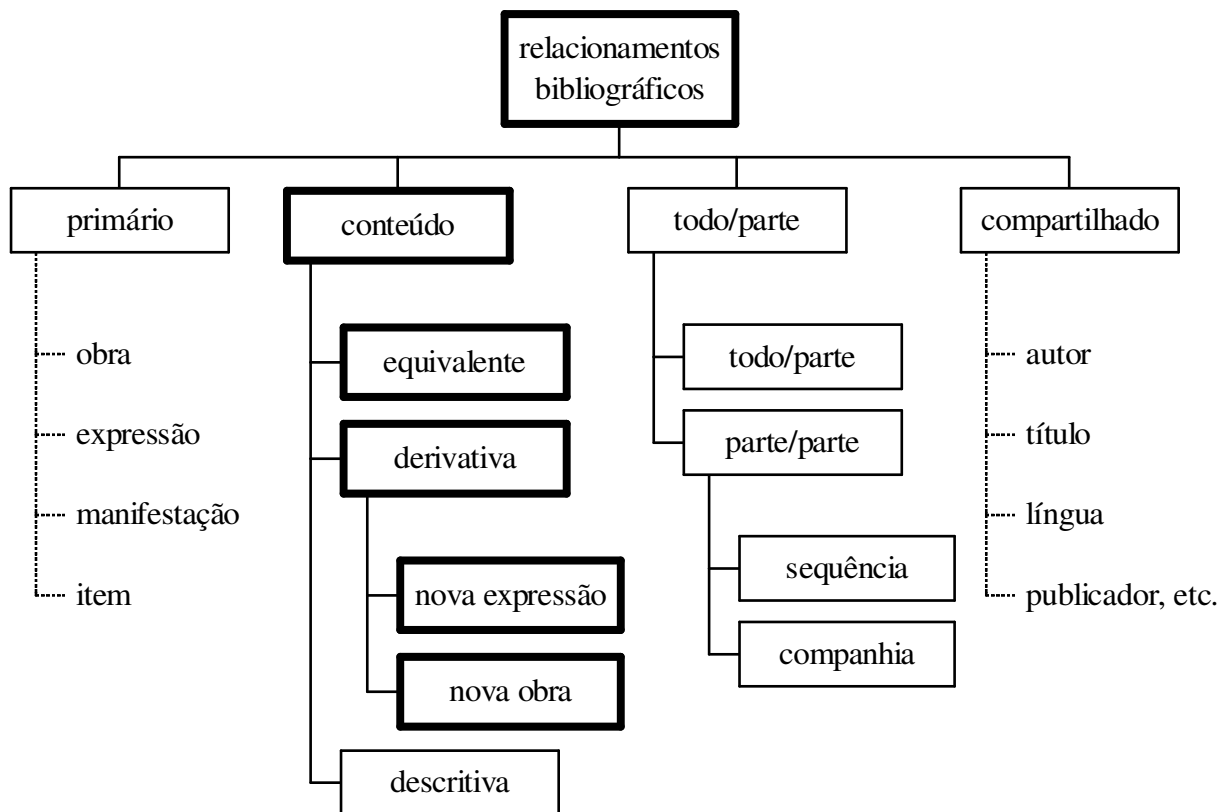


Figura 8 – Relações bibliográficas de Tillett (2001)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Smiraglia (2004) aprofunda a análise da relação derivativa dos relacionamentos bibliográficos de conteúdo, que é a mais complexa, dando pouca ênfase às relações equivalente e descritiva e aos demais relacionamentos bibliográficos como abordados por Tillett (1991a; 1991b; 1992; 2001; 2003). Ele deixa isso claro quando diz que “[...] investigou o relacionamento derivativo, que apresenta todas as versões da obra, refinando sua definição em várias categorias distintas de derivação.” (SMIRAGLIA, 2001b, p. 193, tradução nossa).

Smiraglia (2004) também não se ocupa em determinar em que ponto a obra se torna nova obra em relação descritiva, pois seu objetivo primordial é analisar os relacionamentos derivativos em dois tipos de instanciações documentais básicas: derivação propriamente dita e mutação. Dito de outro modo, Smiraglia (2004) não analisa subagrupamentos relativos a nova obra ou não.

Na **derivação**, o conteúdo ideacional e semântico das instanciações documentais de uma obra permanece inalterado ou apresenta pouca alteração. É o caso de ‘edição simultânea’, instanciação publicada simultaneamente em duas edições em lugares diferentes; ‘edição sucessiva’ e ‘novas edições’ revistas ou atualizadas; ‘edição ampliada’, instanciação em que o texto original é ampliado por ilustrações, por críticas ou por concordâncias;

e 'extrato', instanciação publicada em forma de resumo ou de condensação (SMIRAGLIA, 2004).

Na **mutação**, o conteúdo ideacional e semântico é alterado substancialmente. Neste caso temos: tradução; adaptação, instanciação, na qual a obra original é modificada para fins de simplificação, de roteirização, de rearranjo musical, de releitura e outras; e, *performances*, instanciação na qual a obra original é encenada, executada ou declamada (SMIRAGLIA, 2002; 2004).

Entendemos que as tipologias derivação e mutação são pertinentes e adequadas à noção de obra, contudo, percebemos que há algumas implicações incoerentes que precisam ser definidas. Edições ampliadas e reduzidas se relacionam a conteúdo ampliado ou recortado, ao passo que edições sucessivas e simultâneas se referem a aspectos cronológicos. Há, então, incongruências que ilustramos nas duas figuras que se seguem.

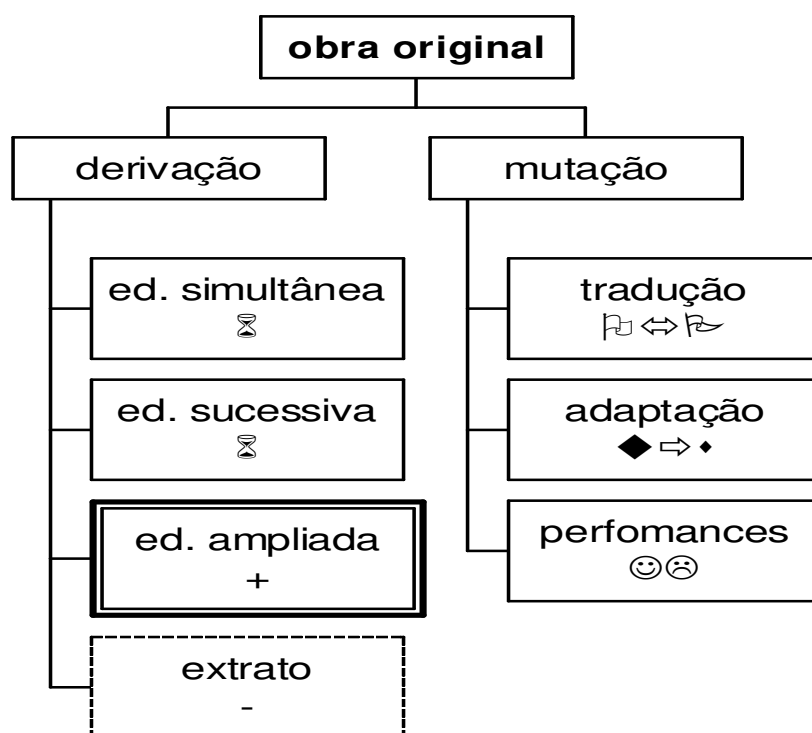


Figura 9 – Instanciações de Smiraglia (2004)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quanto aos aspectos cronológicos, as edições sucessivas e simultâneas devem ser examinadas em âmbito temporal independentemente do conteúdo, nos termos da figura que se segue.

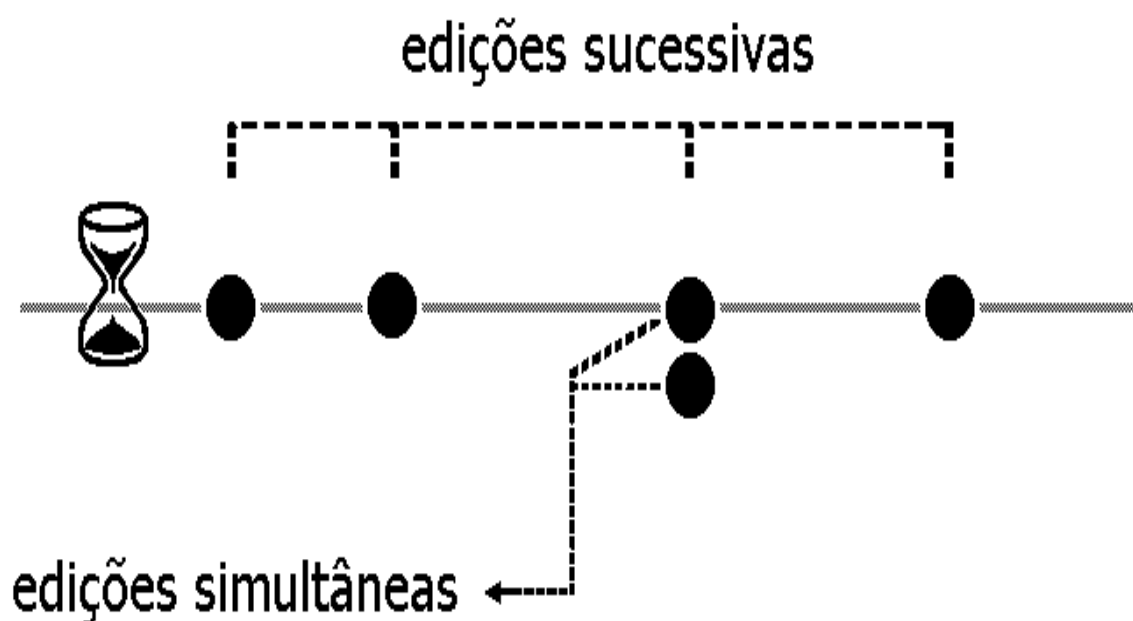


Figura 10 – Aspectos cronológicos das instâncias

Fonte: Elaborado pelo autor.

A mutação, nos termos apresentados na figura de Instanciações de Smiraglia (2004), refere-se às instanciações em que a obra é traduzida, é adaptada ou é passível de *performance*.

Retomando à relação descritiva do relacionamento bibliográfico de conteúdo proposta por Tillett (2001), comentários, críticas e avaliação, é possível que seja entendida como uma espécie de mutação porque apresenta aspectos parecidos com a tradução, no sentido de que se interpreta uma obra. Contudo, esse relacionamento não será tratado nessa análise.

Acreditamos que a relação equivalente (reprodução) do relacionamento bibliográfico de conteúdo proposta por Tillett (2001) precisa ser discutida no âmbito das instanciações associadas ao conteúdo como tipologia distinta de derivação e de mutação, pois a reprodução do conteúdo, exata ou equivalente, configura uma lógica disposta em três tipologias do seguinte modo: reprodução → derivação → mutação. As tipologias podem, então, ser rearranjadas na forma em que se ilustra a seguir.

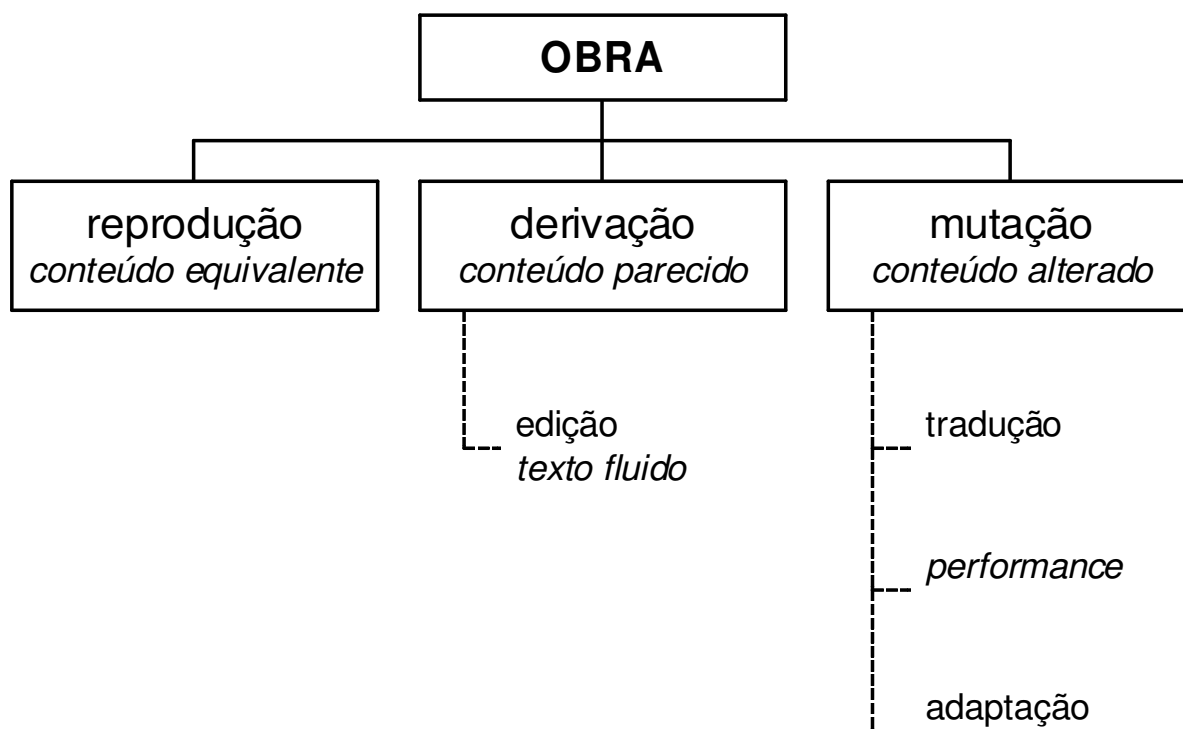


Figura 11 – Tipologia das instanciações de conteúdo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Observamos que tanto na família das obras de Tillett quanto nas instanciações de Smiraglia, há uma preocupação em agrupar e listar as instanciações documentais. Todavia, esses estudos não se aprofundam no alcance e no entendimento da noção de obra nessas instanciações documentais. Por exemplo, como a obra se apresenta em tradução? Como ocorre a derivação de uma obra? Qual o sentido da reprodução de uma obra? Buscamos discutir questões como essas na seção que se segue. No entanto, limitamos a discussão aos aspectos elencados na figura anterior.

2.3 AS INSTANCIAÇÕES DE OBRA

Nesta seção buscamos compreender o significado das instanciações relativas à reprodução, a derivações e a mutações da obra. Quanto às mutações, limitamos o estudo à tradução, à *performance* e à adaptação.

2.3.1 A NOÇÃO DE OBRA EM REPRODUÇÕES

O termo ‘reprodução’, constata Graham (1990, p. 20), é impreciso, pois às vezes é empregado para denotar as representações visuais de um objeto submetido a processos fotomecânicos, fotográficos ou digitais como: *slide*, fotografia ou arquivo digital. Por exemplo, quando uma catedral é fotografada, ela é o tema da fotografia, não a catedral,

tratando-se, portanto, de uma imagem dessa catedral. A representação da obra substitui a original em vários propósitos: ensino, estudo, leitura, ilustração, dentre outros (SHATFORD, 1988, *apud* YEE, 1995). Em outras situações, prossegue Graham (1990, p. 20), a reprodução refere-se à replicação de conteúdo de itens anteriormente existentes, como ocorre em fotocópias, reimpressões, *fac-símile* e microformas.

Benjamin (1975) analisa, em ensaio publicado originalmente em 1936, a obra de arte nos aspectos relativos à autenticidade e às reproduções, inclusive quanto à evolução e ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, os quais são relevantes à noção de obra. Entretanto, esse autor parece não explicitar as reproduções como representação e como réplica, no entanto, ele discute aspectos comuns aos dois modos.

Inicialmente, Benjamin (1975) faz um breve histórico sobre reproduções. Na Antiguidade, o processo de cópia ou de entalhe manual em tabuleta de barro, em papiro, em pedra ou em pergaminho, gerava um exemplar único e, portanto, o conjunto das cópias não resultava numa reprodução exata (BENJAMIN, 1975). Nesse período, as reproduções em série limitavam-se à cunhagem, à fundição ou à xilografia. Em termos de reprodução em série, foram os chineses que alcançaram maior êxito, como mostra Campos (1994) ao relatar o uso da xilografia para produzir livros, por volta do ano 1108. “Para imprimir o *Tsai king*, cânon budista, foi necessário gravar cento e trinta mil blocos de madeira, usadas [sic] em mais de uma dezena de edições.” (1994, p. 78).

Apesar disso, prossegue Benjamin (1975), a obra de arte sempre esteve suscetível a alguma reprodução: “Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material.” (BENAJMIN, 1975, p. 11).

Todavia, só no século XIX a litografia traria progresso substancial à técnica de reprodução, especialmente ao abrir novas perspectivas para a ilustração de jornais. Aliás, as técnicas de reprodução se desenvolveram com perspicácia em um tempo relativamente recente.

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. (BENJAMIN, 1975, p. 12).

No entanto, a fotografia suplantou a litografia, pois, pela primeira vez, as mãos foram dispensadas da tarefa árdua da reprodução. “O fotógrafo, graças aos aparelhos rotativos, fixa as imagens no estúdio de modo tão veloz como o que o ator enuncia as palavras. [...] a fotografia já continha o germe do cinema falado.” (BENJAMIN, 1975, p. 12).

Prosseguindo em sua exposição sobre a reprodução, Benjamin (1975) entende que a obra apresenta um *hic et nunc*, o aqui e agora da obra ou a presença no local em que ela se encontra durante a sua existência. Se considerarmos o *hic et nunc* proposto por Benjamin (1975), a primeira instanciamento da obra é marcante e é referência para as demais instanciações. Em termos de reprodução, à medida que ela é empreendida, o *hic et nunc* é afetado substancialmente, pois “multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente.” (BENJAMIN, 1975, p. 14).

Nesse sentido, as múltiplas cópias de uma instanciação documental da obra transformam-na em fenômeno de massas, ao menos resgatam o *hic et nunc* de uma instanciação documental específica, sendo que a primeira instanciação documental é o *hic et nunc* inicial da mesma, a partir do qual é reconhecida como obra.

O sentido de reprodução que nos interessa refere-se àquele que replica uma instanciação documental previamente existente, ou seja, reprodução se refere a cópias exatas de conteúdo de uma instanciação documental da obra em que a expressão não se altera. Nesse sentido, a reprodução só pode ocorrer dentro de uma determinada instanciação documental.

Relações de equivalência que há entre cópias exatas da mesma manifestação de uma obra ou entre um item original e suas reproduções, desde que o conteúdo e a autoria intelectual e artística sejam preservados. Incluem-se aqui as cópias, as publicações, os fac-símiles, as reimpressões, as fotocópias, as microformas e outras reproduções semelhantes. (TILLET, 1991b, p. 156, tradução nossa).

É importante ressaltar que a “reprodução exata” deve ser vista com valor relativo, pois “à mais perfeita reprodução falta sempre algo” (BENJAMIN, 1975, p. 13). Nesse processo, é necessário considerar alguns conceitos expostos por Spaggiari & Perugi (2004) que são importantes na reprodução. Em termos mais absolutos, ‘original’ refere-se àquilo que foi escrito pelo próprio autor (autógrafo) ou a obra escrita sob o seu controle direto (idiógrafo), e, de modo mais amplo, entendemos como originais cada instanciação da qual se faz cópias.

Em sentido estrito, a primeira cópia derivada de algum original é chamada ‘apógrafo’, todavia, em sentido *lato*, tal termo pode ser empregado para designar cópia derivada de qualquer exemplar, aliás, esses autores preferem empregar o termo ‘exemplar’ no sentido de ser aquilo do qual se copia. “Chama-se habitualmente antígrafo o exemplar do qual se tira uma cópia [...]. Portanto, cada manuscrito que possuímos é um apógrafo tirado de um exemplar; o exemplar, por sua vez, pode ser perdido, ou então igualmente conser-

vado.” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 19). Vale ainda acrescentar outro termo apresentado por esses autores: ‘hológrafo’, que designa o manuscrito escrito e assinado pelo autor.

Em termos de obra, original é tudo aquilo que foi escrito pelo autor, inclusive a obra escrita sob seu controle direto, em que cada instanciiação gerada é um original do qual se faz reproduções. Nesses termos, podemos, então, depreender que cada instanciiação de uma mesma obra supervisionada ou escrita pelo autor é original e, nesses termos, o exemplar que temos em mãos pode ser considerado como uma cópia do original. Além disso, cada instanciiação documental de uma obra gerada pelo autor é originária, nos termos apresentados por Heidegger (2010), que mencionamos anteriormente, ou seja, aquilo que está sempre principiando ou constituindo uma realidade (seção 2).

Vale citar que a reprodução replica uma dada instanciiação documental, como as reimpressões de uma versão específica. Nesse sentido, percebemos que a reprodução é uma instanciiação documental que se aproxima da noção de item nos termos estabelecidos pelos FRBR, nos quais o item é definido como um exemplar da manifestação (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b, p. 24).

2.3.2 A NOÇÃO DE OBRA EM DERIVAÇÕES

Diferentemente da reprodução, derivações produzem instanciiações documentais distintas porque, de alguma forma, a expressão é alterada. Em termos linguísticos, derivação designa a formação de unidades léxicas compostas por afixos que se ligam a um radical (DUBOIS *et al.*, 2009, p. 172). Por exemplo, ‘vindo’ em ‘bem-vindo’, ‘dizer’ em ‘contradizer’ e assim por diante. Outra variação do termo ‘descrição’ refere-se a “um processo pelo qual as regras de base geram frases a partir do elemento inicial.” (2009, p. 173). “Chama-se também derivação o conjunto de seqüência [sic] assim geradas, do elemento inicial à seüencia [i.e., seqüência] terminal, passando pelas seqüências [sic] intermediárias.” (2009, p. 174). De modo semelhante, a obra recebe afixos nas sucessivas derivações que se materializam.

Em geral, os termos mais empregados na instanciiação derivada são edição e versão associados a qualificadores que denotam o ato derivativo: atualizada, revisada, aumentada, corrigida, crítica, expurgada, clássica, bilíngue, abreviada etc. A análise ontológica do estado ou da distinção das versões parece recorrer a critérios arbitrários ou mercadológicos.

Bryant (2002, p. 65) afirma que a ideia de edição para muitas pessoas se refere à instanciiação documental que apresenta diferenças físicas na aparência quando comparada a outras edições. Tecnicamente falando, prossegue Bryant (2002), edição envolve a

redefinição do texto motivada por interesses acadêmicos ou comerciais, explícitos ou não. Cada editora proclama a sua edição como ‘nova’, ‘definitiva’ ou ‘autorizada’. A pretensa nova edição pode ser apenas um engodo para o público, produzindo “[...] a falsa impressão de que a ‘nova edição’ é nada mais do que a reimpressão de um texto com nova introdução, nova paginação e nova capa.” (BRYANT, 2002, p. 66, tradução nossa). Sobre a edição autorizada, versão do texto que corresponde à vontade do autor, Scheibe decreta: “a autorização dada pela vontade do autor põe fim a sua incapacidade futura de tomar uma nova decisão sobre o texto.” (*apud* BRYANT, 2002, p. 74, tradução nossa).

A questão vai além de definir ou adjetivar edições ou versões. Verificamos que há diferentes entendimentos sobre qual dos termos, edição ou versão, é mais abrangente ou mais adequado a ser empregado. Não temos a pretensão de discutir essas distinções de modo mais profundo, pois não é o foco deste trabalho. Os termos serão usados de forma equivalente, salvo em situações em que a distinção seja necessária.

De acordo com Bryant, “a causa fundamental de qualquer versão é a revisão.” (2002, p. 70, tradução nossa). A revisão pode seguir duas vertentes: uma que refina e outra que transforma ou metamorfoseia a obra. Buscamos abordar somente a primeira, pois ela corresponde à instanciiação derivativa, a qual discutimos nesta seção. A segunda, transformação ou metamorfose, será abordada na seção relativa à obra em mutações (seção 2.3.3).

Apoiamo-nos na abordagem de Bryant (2002) sobre o texto fluido. A analogia é adequada, pois fluido refere-se a líquidos ou gases que têm a qualidade de fluir, como é o caso da água. Etimologicamente, fluido é originário do latim *fluidus* e o verbo fluir, do qual provém, denota ações como manar, proceder, derivar (CUNHA, 2010, p. 296).

É o texto fluido, prossegue Bryant, que provoca derivações de uma obra em duas ou mais versões. Nesta direção, aparentemente, a obra com edição única não é fluida, contudo uma análise mais próxima revela que todas as obras apresentam textos fluidos porque um pretense ‘texto definitivo’ de cada versão é resultado de uma multiplicidade de textos anteriores. Por isso, Bryant entende, e ele assevera, que o texto fluido é um fato, não uma teoria (2002, p. 1).

Antes da publicação, o texto de uma obra passa por vários estágios de revisão mediante originais, rascunhos, provas, bonecas, contraprovas e outros estágios. As revisões, vestígios das mudanças feitas pelo autor ou à revelia deste, ocupam um espaço e refletem uma passagem temporal que revelam opções e escolhas. “Vemos camadas de revisão sobre revisão, e os restos de versões dispersas aqui, ali e muitas vezes em outros lugares.” (BRYANT, 2002, p. 77, tradução nossa). O texto fluido, então, vai se efetivando em tipos numerosos de revisões, mesmo após a morte do autor.

Mesmo após a publicação, o texto fluido prossegue em edições acadêmicas, censuradas, expurgadas, traduzidas e adaptadas. O texto fluido é regra em obras afamadas, como, Bíblia, “*Romeo and Juliet*”¹⁹ (de William Shakespeare), “*Moby-Dick*” (de Herman Melville) e outras (BRYANT, 2002, p. 3).

O texto fluido não se restringe à linguagem escrita, pois apresenta correspondência em outras linguagens. A pintura, por exemplo, apresenta menos fluidez que o texto escrito, mas fundamentalmente são correspondentes. Um exemplo disso foi constatado por Eggert (1994, p. 67), ao examinar a conservação de obras, como a pintura da Capela Sistina, discutindo como essa obra sofreu intervenções, algumas inadequadas, no transcurso do tempo. Esse autor cita o fato de que os acréscimos feitos à pintura em 1565 para encobrir a nudez, considerada repugnante pelos clérigos do Concílio de Trento, foram mantidos, apesar de poderem ser removidos de modo simples.

A análise de Eggert (1994) compara os testes de raios X e similares, que revelam as camadas de uma pintura enquanto revisões e versões anteriores intrincadas na superfície pintada, aos processos empreendidos pelos editores, que tentam recuperar o texto original de determinado autor em edições críticas. Sobre edição crítica, Miranda afirma que:

1) ela deve tentar alcançar com a maior fidelidade imaginável a última forma desejada pelo autor do texto – o que implica a conservação da língua do tempo em que o texto foi escrito e da língua peculiar do autor, [...]; 2) realiza o estabelecimento, a fixação ou apuração do texto; 3) tem por finalidade restituir ao texto sua forma genuína – o que está implícito na ideia de ‘última forma desejada pelo autor’; e 4) deve facilitar a leitura do texto, conferir-lhe legibilidade, [...]. (2011, p. 89-90).

Para atingir objetivos tão complexos, quiçá inatingíveis, edições críticas são submetidas a processos similares aos “raios X” nas camadas de uma pintura. Então, pela perspectiva de Eggert (1994), constatamos que qualquer instanciação documental da obra está em constante construção e, também, a cada publicação ou exposição da obra, temos outra instanciação.

Nessa direção, há forças colaborativas que interveem no texto e provocam a fluidez do mesmo de forma intencional ou acidental, a saber: editores, revisores, colaboradores, avaliadores, críticos, impressores, restauradores, detentores de Direitos Autorais e outros que participam da instanciação de uma obra. Nem todas as intervenções dos atos de revisão ocorrem sem problemas ou com a mesma intensidade, ainda que, em princípio, a colaboração seja entendida como dois indivíduos que trabalham em harmonia e em conjunto para um bem comum. Parte considerável do texto fluido deriva de colaboração conflituosa, contraditória ou amistosa dos segundos leitores (o primeiro é o próprio autor).

¹⁹ Título em português: “Romeu e Julieta”.

São os segundos leitores que sugerem, exigem ou executam mudanças que fornecem novas perspectivas que alteram a obra, quiçá as mutila (BRYANT, 2002, p. 7).

Por isso, não é possível ter certeza de que o texto atual de algumas obras, em especial as mais antigas, foi produzido originalmente por seu autor. Conhece-se o texto de “*Hamlet*”, todavia, não se pode afirmar que seja o mesmo texto dos contemporâneos de Shakespeare (WILSON, 1968, p. 8). Do mesmo modo, em que medida “*Het Achterhuis*”²⁰ é relato autêntico produzido pela menina judia durante a Segunda Guerra Mundial? Podemos ainda citar os casos relativos às edições póstumas e às edições demandadas pelo detentor do Direito Autoral movido por fatores mercadológicos, o qual, de modo intencional, intervém no texto. Vale dizer que as várias versões de uma obra causam perturbações que a deformam e, às vezes, acabam por tratá-las como se fossem outros textos (BRYANT, 2002, p. 2).

Em obras audiovisuais, Turner & Goodrum (2002) identificaram variáveis correspondentes ao texto fluido apresentado por Bryant (2002). A emissora de TV, por exemplo, ajusta o vídeo à audiência movida por interesses comerciais, por tempo de exibição na grade de programação, por legislação local de afiliadas e assim por diante. Em outras situações, a mesma obra pode ser editada para ser exibida em viagem aérea (pode ser uma versão reduzida para ajustar-se ao tempo de voo ou para evitar cenas de desastres aéreos) ou pode ser comercializada em lojas de departamentos que, nessa versão, pode não sofrer cortes e, ainda, ter extras, bastidores, cenas excluídas, comentários do diretor e outros bônus.

Turner & Goodrum (2002) prosseguem o relato baseado em matéria jornalística dos eventos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001: a imagem bruta do evento sofreu cortes e edição no próprio local da notícia; posteriormente, foi assunto de reuniões, de debates e de decisões dos conteúdos que deviam ser exibidos, evitados ou censurados (nem sempre no sentido negativo) para a audiência. Antes da exibição, a matéria foi preparada, editada e temporalizada segundo a segundo, inclusive considerando retransmissões, reedições, adaptações, edições especiais, exibições internacionais e extratos de vídeo.

Em obras destinadas à *performance*, constatamos que os ensaios de uma peça teatral ou de uma música executada por uma orquestra apresentam similaridades com o processo de revisão textual ou de edição de vídeos. O ensaio é o momento em que se busca aprimorar a interpretação dos atores ou dos músicos. O diretor intervém, o contrarregista sugere algo, o ator sugere falas, o maestro altera alguma parte da partitura etc. O ensaio, afirma Hamilton (*apud* THOM, 2009, p. 72), é um bom momento de experimentação que eventualmente leva à escolha de detalhes do que será feito na *performance*.

²⁰ Título em português: “O Diário de Anne Frank” (2011).

Além das forças colaborativas, o próprio autor pode intervir sobre o texto quando exerce “[...] um direito de arrependimento patrimonial e não moral” (LAUFER, 1980, p. 11): uma palavra mal colocada, algum trecho que denote preconceito etc. são exemplos de motivos que levam o autor a revisar o texto. Nas palavras de Tomachevski, “[...] o autor que retoma uma de suas obras modifica-lhe o sistema poético, seja na sua totalidade ou em suas partes. Quanto mais próxima estiver essa retomada do momento da criação da obra, mais organicamente ligada à obra ela estará [...]” (*apud* LAUFER, 1980, p. 13).

No texto teatral, por exemplo, o autor poderia alterar o tempo de duração para adequar-se às circunstâncias da apresentação (CHARTIER, 2002, p. 72). Em obra cinematográfica, o texto fluido se revela quando o diretor altera as cenas do filme com o uso de tecnologia avançada, tornando-a mais branda ou politicamente correta ao momento da intervenção.

Além disso, em obras textuais, por exemplo, o sentido pode mudar substancialmente dependendo da apresentação gráfica da obra que varia de editora para editora: formato, paginação, emprego de ilustrações, organização e segmentação (MACKENZI, 1985 *apud* CHARTIER, 2002, p. 52). Evidentemente, a aplicação de alguns elementos da apresentação gráfica é invariável, pois são regidos por normas próprias. Manuais de redação, por exemplo, adotam soluções diferentes em situações idênticas.

Adotamos decididamente o emprego moderno, fazendo uso inclusive dos pontos de exclamação, formamos alíneas, distribuímos em colunas certas enumerações que não se encontravam assim dispostas, empregamos travessões, parênteses e aspas ali onde julgamos que tais recursos seriam de utilidade. (BOULENGER, 1910 *apud* LAUFER, 1980, p. 57).

Intervenções ou erros acidentais, em geral, são de caráter tipográfico nos quais o “[...] copista ignora um determinado signo e lê um outro em seu lugar” (LAUFER, 1980, p. 47), além de erros de leitura, saltos, repetições, haplografias²¹, trocas de caixa ou inversão na disposição dos tipos gráficos. Os erros podem ser descobertos antes, durante ou após a impressão e, às vezes, no momento em que se faz uma nova composição tipográfica. O efeito causado pode ser bizarro, engraçado, desconexo ou, por acaso, melhorar o texto: “Vai **tomar** refrigerante!” por “vai **tornar** refrigerante!” é um exemplo plausível em português.

Outro fenômeno relacionado ao texto fluido diz respeito às versões ‘piratas’, por assim dizer. Autores teatrais do século XVII, relata Chartier (2002), inicialmente não tinham o costume de publicar as peças que criavam. À revelia deles, impressores publicavam-nas em edições não autorizadas. Thomas Heywood, por exemplo, ao advertir o leitor de uma

²¹ “Haplografia é um erro de escrita que consiste em escrever uma só vez um grupo de caracteres repetidos. Ex.: haplogia por haplogia.” (DUBOIS *et al.*, 2009, p. 321).

das peças que estava publicando, reclamava que,

[...] minhas peças chegaram (sem meu conhecimento e sem nenhuma das minhas diretivas) acidentalmente às mãos dos impressores, e de modo tão corrupto e mutilado (pois tomadas somente de ouvido) que fui incapaz de as reconhecer e tive vergonha de as contestar, dispus-me a fornecer esta peça na sua roupa original. (*apud* CHARTIER, 2002, p. 44).

A peça era transcrita por memorização por um espectador-pirata que a assistia repetidas vezes. No ato de transcrição, o pirata podia cometer uma série de erros enquanto procurava se lembrar das palavras que ouvira. No entanto, o erro nem sempre vinha do pirata, pois podia ser provocado pela atuação do ator ou pelo contexto da cena: o ator pode improvisar ou trocar as palavras por outras de igual sentido, por exemplo. Nesse sentido, é plausível supor que alguma edição pirata de peça teatral circule em nossos dias como texto original.

Chartier (2002) compara as diferenças textuais de duas edições de “*George Dandin, ou, Le Mari Confondu*” de Molière: uma editada em Paris, autorizada pelo próprio dramaturgo, e outra em Lyon, não autorizada. A comparação revelou os seguintes erros: **omissão**, trechos esquecidos em diferentes passagens; **substituição** de textos por outros textos; **confusão**, palavra substituída por outra com prejuízo do sentido; e **acréscimo**, passagens inexistentes na edição autorizada são acrescentadas à edição pirata.

Diante de tantas revisões e variações, Bryant (2002) questiona se o texto fluído incitado por elas é capaz de provocar uma nova obra. Baseado em McLavert, Bryant (2002, p. 82) faz uma analogia a partir de uma parábola do “*Navio de Teseu*”, na qual as partes velhas do navio eram substituídas por partes novas de modo a parecer que o navio que partia para viagens marinhas era o mesmo que retornava. Um mastro danificado, por exemplo, quando substituído, já não é mais o mesmo mastro.

Em termos de versão, o texto revisado é a mesma coisa da obra original? Pela analogia não, mas se considerarmos que há continuidade de matéria, de estrutura e de função do navio nos diferentes estágios de sua manifestação, podemos, então, manter a analogia para a noção de obra. O navio remodelado será sempre uma versão do navio original enquanto o vínculo puder ser sustentado (BRYANT, 2002, p. 84).

Nesse sentido, entendemos que a versão de um texto não pode ser uma obra independente, pois o “[...] texto derivado de outro texto sempre será uma versão daquele texto.” (BRYANT, 2002, p. 85, tradução nossa). Da mesma forma, versões de uma obra serão sempre aquela obra, “[...] um descendente é sempre um descendente, nenhuma quantidade de rasura material pode remover o vínculo cromossômico.” (BRYANT, 2002, p. 85, tradução nossa). Parece claro que a versão de uma obra não pode ser outra obra, porque se fosse

separada ou independente, já não seria a mesma obra, mas originada de outra.

Para reforçar, Bryant (2002, p. 87) faz outra analogia com o desenvolvimento de um sapo. Em termos de texto fluido de obra, cada etapa de desenvolvimento do sapo corresponde a alguma versão: ovo, girino e sapo. O sentido da analogia se apoia no fato de que vemos a obra como 'obra em processo', em termos parecidos com as ideias de Eggert (1994). Tal processo se desenvolve de versão em versão, "[...] mas uma das versões (o sapo) não pode deixar o processo e tornar-se outra obra (um príncipe). [...] Continuará sendo versão porque a sua criação começou com a primeira versão do projeto e seu vínculo com todas as versões anteriores torna-a sempre uma versão." (BRYANT, 2002, p. 87, tradução nossa).

Nessa perspectiva, a percepção dos textos como objeto material conduz também à apercepção da fluidez do pensamento do autor da obra, que nem sempre é acessível ou recuperável de modo direto (BRYANT, 2002, p. 4-5). Além disso, salvo alguma exceção, os autores não têm a preocupação de monitorar as etapas de revisão do ato criativo nem os ensaios das ideias e sentimentos que revelam os caminhos que ele poderia ter seguido antes daquele que ele fixou na impressão (2002, p. 84).

As análises de Bryant (2002), de Laufer (1980) e de Eggert (1994) nos permitem afirmar que o texto fluido é inevitável, contudo, tendemos a perseguir ou, ao menos, aspiramos por um texto definitivo da obra que ofereça autenticidade, autoridade, exatidão, singularidade, firmeza e outras qualidades (BRYANT, 2002, p. 2). Queremos "[...] estabilizar essa instabilidade e determinar de uma vez por todas a primazia de uma versão sobre outra (geralmente a mais recente)." (BRYANT, 2002, p. 5, tradução nossa).

Se quisermos empreender alguma comparação, precisamos acessar todas as versões de um texto em busca daquela que reúne essas qualidades. Todavia, isso não é regra, pois temos acesso parcial ou limitado a algumas versões textuais da obra, pois,

[...] o grau de disponibilidade desses textos nas livrarias, sua acessibilidade nas bibliotecas encerram o leitor dentro de um espaço limitado pelos meios materiais, pela diversidade das línguas e dos tempos, pela estreiteza de sua própria cultura [...] (LAUFER, 1980, p. 1).

O acesso a todas as edições de uma obra é tarefa árdua e impossível para obras prolíficas, mas supondo que tenhamos acesso a todas as edições de uma dada obra, para compará-las, partimos do pressuposto de que todas apresentam o mesmo peso e importância. Laufer (1980) apresenta exemplos que detalham o processo arqueológico da avaliação das edições do texto para fins de aprimorar a boa transmissão de certas mensagens. Não se pretende apresentá-los, pois não é o nosso objetivo. Todavia é válido mencionar que o processo é árduo, meticuloso, demorado, cansativo e depende da

disponibilidade das edições.

Se tal processo for ignorado, é possível que a melhor versão seja imposta por quem tiver a melhor retórica em favor de alguma em particular, mesmo nos casos meramente baseados em predileção de editor ou de crítico. “Além disso, a arqueologia do espaço local da revisão é tal que não pode ser capaz de distinguir a sequência exata das revisões dentro desse espaço [...] cada passo no processo de revisão é sempre uma questão de especulação [...]” (BRYANT, 2002, p. 77, tradução nossa).

Vale ainda citar outras constatações apresentadas por Laufer (1980, p. xi) que são pertinentes à obra: a segunda edição da obra, em muitos casos, é o estado corrigido da edição original; todo o estado, no sentido de versão, define-se por sua ascendência e/ou descendência; quanto mais o texto se submete a edições, mais se distancia dos originais: “[...] clássicos chegam até nós através de cópias bastante distanciadas dos originais, e cheias de erros.” (LAUFER, 1980, p. 17). Assim, à medida que o tempo avança, o texto acumula,

[...] um enxame de parasitas de diferentes tipos: não só versões diferentes [...] mas, dependendo do tipo de obra, traduções ‘livres’, paráfrases ‘livres’, versões expurgadas, edições abreviadas e rearranjadas, edições críticas, variações de edição, textos em que ‘erros’ são corrigidos, textos póstumos, [...] e assim quase indefinidamente. (WILSON, 1968, p. 10, tradução nossa).

O texto fluido altera as maneiras que lemos o texto (BRYANT, 2002, p. 9), por isso, as pessoas percebem a obra diferentemente e, por sua vez, a obra varia conforme a instanciamento que se apresenta para as pessoas. Por exemplo, há casos em que uma obra apresenta dois textos com finais diferentes. São, pois, versões distintas da mesma obra e não obras distintas. O texto fluido vai mutilando ou, ao menos, vai alterando a concepção original da obra. Dito de outra forma, quanto mais submetida a revisões, mais a obra se altera.

Se o texto é fluido, podemos afirmar que a obra é fluida ou, ao menos, está em construção permanente e, nesse aspecto, ela não está estática. Como a água que tentamos segurar nas mãos, similarmente a obra pode nos escapar por entre os dedos, mas sempre fica algo nas mãos para saciar a nossa sede. Por isso, a busca por uma edição definitiva, autêntica ou original da obra é a busca pelo inatingível.

2.3.3 A NOÇÃO DE OBRA EM MUTAÇÕES

A mutação, como a derivação, ocorre em instanciamentos distintos, mas diferencia-se desta por causar transformação ou metamorfose no ‘cromossomo’ da obra. Segundo Dubois *et al.* (2009, p. 425), a mutação se refere a operações de comutação, de permutação

ou de substituição de sequência de unidade por outra que nela não figurava. Tendo tais fatos em consideração, exploramos, nessa seção, a mutação da obra nos aspectos relativos à tradução, à *performance* e à adaptação. De antemão, constatamos que em todos os processos há alguma intervenção que exige habilidade qualificadora daqueles que intervêm na obra, sem necessariamente torná-la uma nova obra.

2.3.3.1 A tradução da obra

Tradução, do latim, *traducere*, designa conduzir ou fazer passar de um lado para o outro ou atravessar de um lado a outro: “[...] levar o leitor de uma língua para o lado da língua do autor estrangeiro, ou, inversamente, trazer o autor de uma língua estrangeira para o lado da língua do leitor.” (CAMPOS, 1987, p. 8) – nos termos de Schleiermacher, levar o leitor ao autor e o autor ao leitor (*apud* RICŒUR, 2011, p. 22).

Frequentemente, o processo está associado à tradução de palavras e de frases entre idiomas. É posição defendida por autores como Campos: “A tradução refere-se definitivamente ao texto escrito.” (1987, p. 59). Ele sinaliza outras situações análogas à tradução: “[...] no caso dos textos ouvidos em uma língua e passados para outras, simultaneamente ou não, tem-se o que se convencionou chamar ‘interpretação’, e quem se incumba dela é o ‘intérprete’ [...]” (1987, p. 58). Além dos textos orais (a dublagem, tradução simultânea, por exemplo), podemos incluir as traduções para textos em alto relevo (braile) e para o texto gestual para surdos (interpretação gestual).

A língua original da qual se traduz é chamada língua-fonte, língua de origem, língua de partida; a língua para a qual se traduz, língua-meta, língua-alvo, língua-termo ou língua de chegada (RÓNAI, 2012; CAMPOS, 1987). À primeira vista a tradução: (i) parece uma tarefa fácil; (ii) resume-se em saber os nomes que as coisas têm em outro idioma; (iii) resolve-se com dicionários bilíngues; e (iv) será executada automaticamente graças aos avanços tecnológicos (BRITTO, 2012, p. 12).

Mas não é tão simples assim. Britto (2012) contesta tais ideias, ressaltando que a (iv), embora seja plausível, depende de intervenção humana constante. As outras são enganosas porque as correspondências estruturais e de palavras entre línguas são inexatas. Por exemplo, uma palavra da língua-fonte pode não ter correspondência²² na língua-meta, pode não existir ou pode apresentar correspondência imperfeita. Nesses momentos, “[...] o máximo que o dicionário bilíngue pode fazer é dar algumas sugestões, apontar possíveis soluções e refrescar a memória do tradutor.” (BRITTO, 2012, p. 18). Ademais, a compre-

²² “Holmes propôs que se parasse de falar em *equivalência* entre original e tradução, e em vez disso se utilizasse *correspondência*.” (*apud* BRITTO, 2012, p. 19).

ensão do texto depende “[...] de um contexto rico e complexo que vai muito além dos aspectos estritamente linguísticos.” (BRITTO, 2012, p. 20).

Podemos ilustrar do seguinte modo: Eco (2010), ao comentar uma das traduções de “*Opera Aperta*”²³, reconhecia que “[...] as várias traduções [...] diferem todas entre si e a segunda edição italiana, sobre a qual foi feita a presente, é diferente de todas. E, na verdade, mesmo a edição brasileira não é **exatamente** igual à italiana.” (2010, p. 15, sem grifo original).

Considere ainda um romance do escritor brasileiro Jorge Amado traduzido para a língua francesa. Podemos considerar que um francófono leu a obra do romancista baiano ou apenas conheceu o romance? Se considerarmos que o tradutor interfere e influencia o estilo do texto, então, a rigor, podemos afirmar que o leitor não lê o texto original que o autor produziu. Para discutirmos tais situações, precisamos compreender como se efetiva o processo de tradução. Campos (1987), fundamentado em teóricos da tradução como Vian e Darbelnet, relaciona os procedimentos técnicos que o tradutor adota.

No **empréstimo linguístico**, o tradutor adota a palavra estrangeira para designar algo: *sputnik*, por exemplo, é palavra de origem russa que designa o programa espacial que lançou o primeiro satélite artificial ao espaço. Em português, a palavra é usada para designar esse satélite específico. Há casos em que esse procedimento é iniciado com o estrangeirismo que, posteriormente, pode ser aportuguesado, como ocorreu com o termo *foot-ball* que hoje tem termo em português, ‘futebol’.

Em outro procedimento, conserva-se o sentido original da palavra nos termos da língua-meta: *sky-scraper* se torna ‘arranha-céu’. Temos, então, um **decalque** que pode colar ou não, como é o caso da palavra francesa *abat-jour*, ‘quebra-luz’ em português, que foi decalcada para ‘abajour’.

Os dois procedimentos apresentados até aqui são considerados ‘traduções literais’. Os demais que se seguem são traduções oblíquas ou traduções não literais. O primeiro, a **transposição**, é um procedimento que substitui partes de discurso por outras. “[...] *Without the lightest hesitation* (literalmente: ‘Sem a mais leve hesitação’) para o português ‘Sem hesitar nem um pouco’ [...]” (CAMPOS, 1987, p. 37).

A **modulação**, outro procedimento, refere-se a provérbios e a ditos que transitam pelos diversos idiomas, nos quais são influenciados por fatores culturais. “[...] Há também o caso dos idiotismos, das frases feitas de uma língua, que raramente admitem tradução literal em outra.” (CAMPOS, 1987, p. 40). A frase em inglês “*it’s raining cats and*

²³ Título em português: “Obra Aberta” (2010).

dogs” – “está chovendo gatos e cães” – pode ser traduzida em português como “está chovendo cântaros” ou “está chovendo canivetes”. A frase em português “nem que a vaca tussa” pode ser traduzida em inglês, talvez para manter o sentido rural, como “*when pigs fly*” (“quando os porcos voarem”), e assim por diante.

A **adaptação** em tradução é o procedimento que mais se aproxima de uma tradução livre aplicada “[...] nos casos em que a situação a que se refere o texto original, na língua-fonte, não faz parte do repertório cultural dos falantes da língua-meta.” (CAMPOS, 1987, p. 42). A aplicabilidade do procedimento pode ser ilustrada com o dia dos namorados que, no Brasil, é comemorado no mês de junho, próximo ao dia de Santo Antônio, dito casamenteiro. Em Portugal, nos Estados Unidos e outros países, o dia dos namorados é comemorado em fevereiro, no Dia de São Valetim (*Valentine's Day*). Assim, o tradutor adapta a tradução ao contexto para o qual a obra será traduzida, inclusive dentro de uma mesma língua. Os patricios e os brasileiros precisam estar conscientes desse contexto quando leem textos um do outro.

Campos (1987) cita ainda cinco procedimentos arrolados pelo teórico norte-americano Vázquez-Ayora, os quais nos parecem variações do anterior:

- **amplificação**, que ocorre quando a língua-meta usa mais palavras que a língua-fonte;
- **condensação**, oposto ao anterior, língua-meta usa menos palavra que a língua-fonte;
- **explicitação**, tradutor acrescenta alguma informação ou esclarecimento dentro do texto traduzido;
- **omissão**, tradutor omite palavras que considera desnecessárias; e
- **compensação**, tradutor utiliza algum artifício para evitar que se perca algum elemento valioso do texto original.

Sobre amplificação, Britto (2012) sugere que o tradutor pode realizar algumas intervenções aceitáveis. O tradutor pode achar necessário acrescentar o adjetivo potável após o termo ‘água’ em contextos onde a água disponível seja imprópria para consumo. Tal intervenção é aceitável se considerarmos que o compromisso do tradutor é com a utilização prática do texto.

Na explicitação, as formas de intervenção convenientes são feitas por meio de aspas, de notas de rodapé, de prefácio do tradutor e de outros meios elucidativos.

A compensação pode ser ilustrada mediante um trecho da tragicomédia “*Cyrano de Bergerac*”, do francês Edmond Rostand, citado e traduzido por Campos (1987). O fran-

cês se expressa do seguinte modo: “*un point rose qu’on met sur l’i du verbe aimer* [...]”, literalmente “um ponto cor de rosa que se põe sobre o *i* do verbo amar”. Além de perder o efeito original, a frase fica incoerente em português. O tradutor lusófono, então, compensou o trecho com a seguinte forma: “um ponto róseo no *i* do lábio que se adora.” (CAMPOS, 1987, p. 47). O efeito pode ser questionável, quiçá condenável, mas é melhor do que o anterior.

Além desses procedimentos, a tradução deve atender tanto ao conteúdo quanto à forma, ou seja, atender à equivalência textual e à correspondência formal. Na equivalência textual “[...] o texto traduzido deve transmitir ao seu leitor uma informação semelhante à que o texto original transmitiu ao seu primeiro leitor, em sua língua de origem.” (CAMPOS, 1987, p. 48). Essa posição é reforçada por Britto que, desconhecendo a língua alemã, declara: “[...] quando leio uma tradução de Kafka em português, quero vivenciar algo semelhante à experiência que tem um leitor de fala alemã quando lê Kafka no original.” (2012, p. 27).

A equivalência textual pode ser ilustrada na expressão em português “bom dia!”, que corresponde em inglês a “*good morning*” (literalmente “boa manhã”). Nas duas línguas, tal saudação encerra-se ao meio dia. No entanto, a expressão correspondente em francês, “*bonjour!*” ou “*bon-jour*”, estende-se ao crepúsculo. Além disso, seria incoerente dizer em francês “*bon matin!*”, a tradução literal em português para “bom dia”.

Na correspondência formal, o tradutor segue com fidelidade a forma do texto original. Por exemplo, o poema é traduzido como poema, texto musical é traduzido como texto musical, paródias e trocadilhos são traduzidos como tais e assim por diante.

Na tradução, há uma oscilação contínua entre forma e conteúdo, pois “[...] a traduzibilidade está na razão inversa da inseparabilidade do conteúdo e da forma” (RÓNAL, 2012, p. 61). Nos casos em que a forma deve ser preservada, o conteúdo é sacrificado e vice-versa. Nesse aspecto, a tradução de poesia ou de versão musical, nas quais letra, melodia e ritmo devem ser equilibrados, é desafiadora. O melhor tradutor será aquele que conseguir provocar a menor quantidade de perdas.

Nesse contexto, segundo Britto (2012), duas perguntas devem ser feitas pelo tradutor: “[...] quais características mais importantes do texto, que *devo tentar* recriar de algum modo?” e “quais as características do texto original que *podem* de algum modo ser recriadas?” (2012, p. 50).

A perda, então, é inevitável na tradução, pois “o tradutor deixa então de ser um recebedor da mensagem original, [...] passa a atuar como segunda fonte, codificando ou recodificando aquela mensagem através de signos e combinações de signos do código lingüístico [sic] ao qual está mais afeito [...]” (CAMPOS, 1987, p. 59). Nesse sentido, Benjamin

entende que “[...] a tradução é uma forma própria, assim também se pode compreender a tarefa do tradutor como autônoma e diferenciada da do escritor.” (2008, p. 59).

A tarefa do tradutor resulta de comparações e de escolhas que ele faz: “[...] sua réplica involuntária, longe de constituir um plágio, carregaria a marca de sua personalidade, apresentaria uma ‘novidade subjetiva’ [...]” (DEBOIS *apud* DERRIDA, 2002, p. 64). Nesse sentido, há similaridades com os termos da *matrix*, abordadas por Koestler (1964), escolhas possíveis de modos ou de movimentos da tradução a que aludimos anteriormente (seção 2).

Nesse contexto, Rónai (2012) sustenta haver um paralelismo entre a tradução e o objetivo da arte, no sentido de que “o poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível [...]. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (2012, p. 14).

Deliberados ou não, os erros possíveis do texto traduzido são difíceis de determinar. Erros não deliberados ocorrem na tradução de palavras simples que escondem “armadilhas”. O tradutor desatento, por exemplo, pode ser traído pela memória ou tropeçar em palavras cognatas, especialmente em idiomas semelhantes como o português e o espanhol.

Erros deliberados manipulam o texto da língua-meta e permanecem ocultos sob o manto de justificativas apoiadas em convicções do tradutor, que participa de movimentos sociais, como causa indígena, defesa da mulher, descriminalização do aborto, causas homoafetivas, dentre outros. “A tradutora feminista consciente deve subverter o sentido do original, a fim de atacar o machismo em suas fontes. [...] caberia a ela alterar o sentido de certas passagens de modo a ridicularizar e ‘subverter’ a posição do autor” (BRITTO, 2012, p. 24).

Se a tradução é seguida pela manipulação já não é tradução, pois se trata de tradução e de adaptação simultaneamente²⁴. O problema está quando se vende apenas a ideia de tradução chancelada por um autor que não disse o que o tradutor traduziu. O nome do autor foi usado para chancelar as convicções do tradutor. Essa atitude é antiética e degenera a tradução. “Original e tradução, tradução e adaptação – não podemos abrir mão de tais distinções [...]” (BRITTO, 2012, p. 56).

Em termos de noção de obra, podemos relatar a analogia feita por Campos (1987), na qual a tradução pode ser comparável a uma encomenda de cópia de escultura.

²⁴ Sobre tradução e adaptação, conta-se que Monteiro Lobato fazia cortes e alterações nos textos que traduzia para o português. A ação, às vezes, era motivada por razões pessoais, como: “porque tem muitas páginas” (entrevista de Olga Prudente de Oliveira ao programa de televisão “Globo Universidade” de 18 agosto de 2012).

“[...] a cópia há de ser feita em gesso ou barro ou madeira ou qualquer outra pedra, e poderá até mesmo ficar mais bonita que a peça copiada, porém não será jamais a mesma estátua em mármore original”.

Para Derrida (2002), o tradutor é um endividado, porque não copia nem restitui o original: “[...] no lugar de tornar-se semelhante ao sentido original, a tradução deve de preferência [...] fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original [...]” (2002, p. 48).

Em termos absolutos, é evidente que o tradutor interfere e influencia o estilo e pode, inclusive, alterar o sentido e a mensagem original do escritor. A intensidade da interferência condiciona-se às habilidades de compreensão e de entendimento do tradutor, bem como às preferências no uso de uma ou outra palavra. Para uma tradução mais apropriada, o tradutor “[...] deve estar profundamente integrado no espírito da língua para a qual traduz [e da qual traduz]” (RÓNAI, 2012, p. 23).

Ressalvamos, contudo, que há casos que independem da habilidade do tradutor. Rónai (2012, p. 15) constata: “[...] assim, por exemplo, a própria opinião de que o tradutor trai necessariamente a ideia do autor talvez seja devida”. Tal traição é mais perceptível na tradução de poemas e de letras musicais, pois, nesses casos, a tradução altera substancialmente a essência da obra. Em certos textos, é possível observar que uma tradução descuidada pode mudar a ideia e a intenção do autor do texto original. Sabe-se que a palavra francesa *monsieur*, em geral, é equivalente à palavra portuguesa *senhor*.

Se, porém, o tradutor francês de um romance brasileiro traduzisse a pergunta ‘Como vai o senhor?’ por *Comment va Monsieur?*, falsearia o tom da conversa, pois em português essa interrogação se usa entre pessoas socialmente iguais, ao passo que em francês se faz de criado para amo. (RÓNAI, 2012, p. 27).

Para concluir essa parte, constatamos que o processo de tradução dá sobrevida à obra, nos termos expostos por Derrida: “[...] mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor.” (2002, p. 33). De outro modo, sem a tradução, não teríamos acesso às obras criadas originalmente sob línguas pouco conhecidas da comunidade lusófona, como a japonesa, a mandarim, a coreana, dentre outras.

Entendemos, então, que a tradução deve ser analisada de acordo com a finalidade a que se destina: representar a obra para o público que não domina a língua original em que a obra foi publicada. A tradução busca preservar o sentido do texto original e não é difícil de imaginar ou encontrar nos textos traduzidos ou dublados a intencionalidade que firme esse propósito.

Compreendemos que os procedimentos da tradução, as oscilações entre forma e conteúdo, bem como as intervenções do tradutor com suas convicções e com suas habilidades são extensíveis a outros processos similares à tradução: dublagem, tradução simultânea, tradução de linguagem textual, tradução a linguagem braile e outros. Em todos esses processos, podemos afirmar que leio uma obra de Kafka que, se não é a obra original é, ao menos, a obra vista através do vidro da tradução.

2.3.3.2 A *performance* da obra

O segundo modo de mutação que discutimos se refere à *performance*, palavra inglesa incorporada à língua portuguesa, que denota atuação, desempenho ou interpretação, associados a alguma habilidade. Glusberg (2009, p. 72) acrescenta ainda sentidos como preenchimento, realização, acompanhamento, ato, explosão, cerimônia, rito, espetáculo e um feito acrobático. Diante do exposto, mantemos o termo *performance* porque as palavras correlatas em português são insuficientes para expressar na totalidade o sentido dessa instânciação.

Dentro do âmbito da Linguística, Dubois *et al.* afirmam (2009, p. 463-464) que a *performance*,

[...] depende da competência (sistema de regras) do sujeito psicológico, da situação da comunicação; ela depende, com efeito, dos mais diversos fatores, como a memória, a atenção o contexto social, as relações psicossociais entre falante e interlocutor, a afetividade dos participantes.

As *performances* “[...] geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema” (GLUSBERG, 2009, p. 12). Além disso, a *performance* nem sempre segue algum tema ou conteúdo previamente conhecido pelo público.

A *performance*, inclusive a *body art*, abrange diversidades de manifestações nem sempre bem recebidas, às vezes inesperadas tanto para quem realiza quanto para aquele que é seu espectador. Isso é ilustrado no relato de Glusberg (2009) de *performance* violenta e sadomasoquista do Grupo de Viena, precursor da *body art*, que “[...] organizava *performances* rituais, envolvendo sacrifício de animais, que terminavam com um abundante derramamento de sangue.” (2009, p. 42). Além da *body art*, podemos acrescentar que a *performance* abrange eventos esportivos, shows musicais, eventos circenses e outras do gênero.

O ser humano realiza a *performance*, individual ou coletivamente, com desenvolvimento de corpo e de habilidades: “o corpo é uma unidade auto-suficiente [sic] e na arte da

performance essa unidade auto-suficiente [sic] é empregada como um instrumento de comunicação.” (GLUSBERG, 2009, p. 83). O corpo é modelado e ritualizado para ser o verdadeiro centro das atenções. “Ao atuar o *performer* cria; e, nesse sentido, enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática.” (GLUSBERG, 2009, p. 77).

Dentro da *performance*, seja encenação, declamação, interpretação, execução ou similares, há duas direções que devem ser consideradas: 1) instanciações documentais que materializam a *performance*, como a peça teatral gravada em vídeo; 2) obra criada com o propósito de gerar *performances*, por exemplo, o texto procedente de escrita cuja transmissão requer voz, gesto ou cenário, em que a materialização geralmente se dá por meio de partitura, texto teatral, poesia, roteiro, notação coreográfica etc. Portanto, não discutiremos as *performances* desprovidas de roteiro prévio, por assim dizer, e aquelas que não se materializam em instanciações documentais.

A problemática da materialização da *performance* em instanciações documentais começa no momento em que um dramaturgo, por exemplo, precisa realizá-la em algum meio nos termos do ato criativo apresentados anteriormente (seção 2.1), ou seja, refere-se aos limites do meio empregado para materializar a obra, de modo que o dramaturgo faz escolhas conscientes ou não, selecionando aspectos relevantes e descartar os irrelevantes.

Já em 1604, John Marston lamentava haver uma “[...] distância entre a vivacidade da peça no palco e sua forma alterada na página.” (*apud* CHARTIER, 2002, p. 69). Mesmo que o dramaturgo acompanhasse a publicação nos mínimos detalhes a incongruência persistia. Também havia o entendimento de que “[...] a publicação impressa de uma comédia não pode ser mais do que uma cópia infiel, fraca e inerte da *performance*, que é sua forma original e verdadeira.” (CHARTIER, 2002, p. 76).

Isso não se restringiu ao século XVII, pois qualquer obra ao ser realizada em instanciação documental perde sua vivacidade inevitavelmente. Isso ocorre porque o meio de gravação é limitado e não consegue acolher plenamente a *performance*.

Portanto, a instanciação documental decorrente desse processo é uma espécie de abreviação ou roteirização da obra. Isso, então, nos leva à segunda direção que consideramos: obra criada com o propósito de gerar *performances*.

Parafraseando a analogia de Glusberg (2009, p. 84), podemos constatar que a *performance* realizada a partir de instanciação documental de uma dada obra é como a rota aérea percorrida por um piloto de aeronave que procura mantê-la dentro do plano de voo traçado na carta aeronáutica. Por razões de ordem meteorológica ou de ajuste instrumental, o piloto pode ser obrigado a realizar alterações no plano de voo e na rota.

Similarmente, aqueles que atuam procuram manter a rota traçada pelo texto materializado na obra que regula a *performance*. No entanto, sua atuação, seu desempenho ou sua interpretação, que varia nos indivíduos, influenciam a forma em que o caminho é percorrido, mesmo que ele seja percorrido novamente pelo mesmo grupo de *performers*, nos termos citados por Thom: “[...] há uma distinção entre o que é feito na *performance* e o que era para ser feito, e essa distinção possibilita que o público experimente o que era para ser feito *no* que está feito, mesmo que os dois não correspondam exatamente.” (2009, p. 77, tradução nossa).

Vale reproduzir o entendimento de Thom (2009), que limita o sentido de uma obra para *performance*, em especial àqueles que imaginam que uma peça teatral sobre a vida de uma personalidade é a obra sobre essa personalidade. Sobre *Hedda Gabler*, obra para *performance*²⁵, este autor diz:

[...] seu conteúdo não é uma história sobre Hedda Gabler, mas sim um conjunto de instruções para o estabelecimento de uma história sobre Hedda Gabler. Se dissermos que uma peça é sobre Hedda Gabler, então, devemos distinguir a peça da obra ou negar que as obras teatrais são obras para *performance* no mesmo sentido em que são as obras musicais. (THOM, 2009, p. 73, tradução nossa).

Variam-se os percursos e o que é feito em *performances*, mas a direção e o que deve ser feito são mais estáveis. Variam similarmente as *performances* gravadas, como as gravações em vídeo, as gravações de som e outras.

As contínuas modificações que sofrem estas *performances* estimulam de diferentes maneiras os receptores, que irão captar aspectos que em outras ocasiões não puderam apreciar, como ocorre quando se vê pela segunda ou terceira vez um filme, quando descobrimos detalhes que haviam passado despercebidos. (GLUSBERG, 2009, p. 85-88).

É possível, então, que o público, especialmente o fanático, tenha alguma atitude contrária quando percebe que sua cena estimada foi cortada ou alterada numa versão posterior àquela que ele considera imaculada. A *performance*, então, pode entusiasmar, tornar indiferente ou ser hostilizada pelo público que a experiencia em nível individual ou coletivo, porquanto “[...] não é sensato pretender que a audiência se transforme naquilo que nós queiramos.” (GLUSBERG, 2009, p. 85).

Além disso, a obra destinada a *performance* pode ser adaptada à plateia: palavras podem ser substituídas ou alteradas; expressões obsoletas podem ser atualizadas; figuras de estilo e de conceitos podem ser atenuadas; gestos podem ser suprimidos; e

²⁵ “*Hedda Gabler*” é uma peça teatral escrita por Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês. O texto foi publicado pela primeira vez em 1890 e possui adaptações para cinema e para a televisão, inclusive traduções em língua portuguesa (HEDDA..., 2013).

outras adaptações. Assim, “[...] a *performance* é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam também vão variar as da própria exibição.” (GLUSBERG, 2009, p. 68).

Por isso, em cada *performance*, a obra se apresenta com um significado, variando de modo parecido com as edições de uma obra textual. “Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda.” (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

James Hamilton diz que a *performance* nunca é a *performance* de outra obra (*apud* THOM 2009, p. 67). Assim, afirmamos que, nas obras destinadas à *performance*, cada apresentação se constitui em uma instanciiação que pode ser materializada. Se for o caso, temos a instanciiação documental que congela, por assim dizer, uma determinada *performance*. “A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Nessa perspectiva, prossegue Zumthor, a transmissão da obra produz entre ela e o público, “[...] tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores.” (p. 55). Nessa perspectiva, podemos afirmar que a *performance* da obra variará consideravelmente **em cada apresentação, em cada público e em cada indivíduo**, implicando assim no modo em que é percebida.

2.3.3.3 A adaptação da obra

A adaptação, terceiro modo de mutação que discutimos, é um processo que faz com que alguma coisa combine, acomode ou se ajuste com outra (PRIBERAM, 2012). Etimologicamente, o verbo ‘adaptar’, do latim *adaptare*, denota ações como acomodar, arranjar, acertar, tornar apto (CUNHA, 2010, p. 11).

Hutcheon (2011) apresenta uma teoria de adaptação que é pertinente ao que nos propomos, pois sua abordagem independe dos meios ou das formas, incluindo o impresso e o performativo, até os meios ou as formas pouco mencionados, como videogames ou parques temáticos.

Essa autora afirma que a adaptação apresenta similaridades com a tradução na “forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro.” (HUTCHEON, 2011, p. 9), de modo que se pode afirmar que, como na tradução literal, a adaptação integralmente literal é impossível. No entanto, adaptações vão além de idiomas e de culturas, pois, muitas vezes, trazem mudança de mídias ou de gêneros.

A adaptação é inerente ao ser humano. Contamos e recontamos histórias “e recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias.” (HUTCHEON, 2011, p. 10). Ao contarmos uma historinha para crianças, por exemplo, adaptamo-la a situações que elas

compreendam, de modo que possam aplicá-la a suas situações. A adaptação, segundo essa autora, pode ser definida em três perspectivas distintas: entidade ou produto formal; processo de criação; e processo de recepção.

Na primeira, **produto ou entidade**, há um processo de transcodificação que envolve: mudança de mídia (romance para filme); mudança de gênero (épico para romance); mudança de foco, “[...] recontar a mesma história de um ponto de vista diferente [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 29), em termos parecidos com os arquétipos que se repetem regularmente discutidos por Koestler (1964), os quais apresentamos anteriormente (seção 2.1.1); ou a mudança do real para a ficção. “A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro da mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’.” (HUTCHEON, 2011, p. 40). O produto da adaptação efetiva-se em diversas tipologias como: videogames, parques temáticos, *websites*, histórias em quadrinhos, versões de canção, óperas, musicais, balés, peças teatrais, telenovelas, radionovelas, filmes, dentre outras.

O senso comum parece considerar tais adaptações como menores e secundárias quando comparadas à obra original. Mesmo adaptadores, manifestam tal ideia: “no final das contas, parecia-me que o meu roteiro valia bem menos do que o livro, e que o mesmo seria verdadeiro para o filme.” (BEGLEY, 2003 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 21).

Na mesma direção, alguns críticos, escritores, jornalistas e similares compartilham desse ponto de vista. Adjetivos como suavização, interferência, violação, traição, deformação, perversão, infidelidade, profanação, inferior, são recorrentes em suas críticas. Inclusive, o próprio autor da obra original pode desvalorizar a adaptação. Virgínia Wolf (1926) “[...] lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um ‘parasita’ e a literatura sua ‘presa’ e ‘vítima’.” (*apud* HUTCHEON, 2011, p. 23).

O preconceito pode ser explicado em parte pela constante comparação entre texto original e texto adaptado, pois “se conhecermos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente.” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Mas ser o segundo não implica ser menor ou secundário e, da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer original ou autorizado (HUTCHEON, 2011, p. 13). Por exemplo, o conto “*Brokeback Mountain*”²⁶ (1997), da escritora estadunidense Annie Proulx (2006), alcançou notoriedade após a adaptação para o cinema, em 2005.

²⁶ Em português, o filme adaptado foi intitulado como “O Segredo de *Brokeback Mountain*”.

Assim, o texto adaptado pode ser a referência e, às vezes, mais popular que o original. Então, a adaptação tem a sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 27) ou o *hic et nunc*, o aqui e agora da adaptação (BENJAMIN, 1975). Hutcheon, citando dados quantitativos de Groensteen (1998), afirma que as adaptações estão presentes no cotidiano das pessoas, e são valorizadas em premiações de TV e de cinema²⁷. “Por que [...] 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards?” (2011, p. 24).

Na segunda perspectiva, **adaptação como processo de criação**, há a revisitação deliberada de obras antecedentes. O adaptador é, primeiramente, um intérprete e depois o criador, ou seja, o adaptador ao mesmo tempo (re)interpreta e (re)cria motivado e influenciado por algum interesse econômico, legal, cultural, pessoal etc. Tal processo efetiva-se de três modos: contar, mostrar e interagir:

[...] alguns gêneros e mídias são utilizados para *contar* histórias (romances, contos etc.); outros, para *mostrá-las* (as mídias performativas, por exemplo); outros, ainda permitem-nos interagir com elas física e cinesteticamente (como os *videogames* e passeios em parques temáticos). (HUTCHEON, 2011, p. 15).

O engajamento em modo **contar** uma história leva em consideração as formas em que o ato é feito: por narração, por descrição e por argumentação. Nesse modo, o leitor exercita a imaginação através das palavras que conduzem o texto em um ato caracterizado pela contemplação individual. A leitura pode ser interrompida, relida ou pulada a critério do leitor. O leitor pode ler em voz alta ou silenciosamente, pode adotar a postura que melhor convier no tempo e no espaço.

No engajamento em modo **mostrar**, o leitor exerce com mais intensidade a percepção audiovisual necessária para compreender *performances* realizadas em tempo real, seja em filmes, em peças teatrais, em danças, em audições, em transmissões radiofônicas e assim por diante. Esse modo é caracterizado pelo imediatismo da imagem e do som em que não se pensa, não se sente ou não se imagina algo (HUTCHEON, 2011). Dito de outro modo, o espectador deixa-se conduzir pela *performance*.

Com frequência, “[...] sentamos coletivamente no escuro e respondemos àquilo que vemos e ouvimos (sendo mostrado) ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 2011, p. 179). A experiência coletiva por meio de exibição, de audição ou de encenação efetiva-se em espa-

²⁷ Note-se a premiação em cinema de “Oscar” realizada anualmente pela *Academy Awards*. Há uma premiação exclusiva para Roteiro Adaptado que é conferida ao roteirista responsável pela adaptação de uma obra (geralmente literária ou audiovisual) para a tela do cinema.

ços como cinema, teatro, casa de espetáculos e similares. Certamente, a experiência individual do leitor de filme, de exibição, de shows em DVD ou na TV é diferente da experiência coletiva, daí se pode afirmar que “[...] além do espaço, o tempo também é experienciado de forma diferente nas diversas mídias [...]” (2011, p. 181).

No engajamento em modo **participar** ou interagir, o leitor imerge física e cines-tesicamente e, nesse sentido, o termo participar parece-nos mais adequado. Em videogame, no parque temático, no simulador e em similares, o mundo não precisa ser imaginado, pois está apresentado diante dos olhos e sonorizado aos ouvidos. Nesse sentido, difere dos modos de contar e de mostrar, pois o participante adentra nesse mundo. O fato de a empreitada do protagonista no videogame se realizar ou não faz parte de uma diversão (HUTCHEON, 2011, p. 83). É sensação similar àquela que sentimos quando se visita um monumento histórico ou uma catedral, por exemplo, que é uma obra em termos arquitetônicos.

De modo geral, entendemos que os gêneros e as mídias são usados para contar, para mostrar e para participar cinesteticamente de uma história. Trata-se de modos de engajamento que influenciam as formas em que a obra é recebida pelo leitor.

Há ainda uma terceira perspectiva, que se refere ao processo de recepção da **adaptação na forma de intertextualidade**, em termos similares aos arquétipos apresentados anteriormente (seção 2.1.2): “[...] palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem. (HUTCHEON, 2011, p. 59).

Podemos afirmar que toda obra adaptada pressupõe a existência de outra obra – da qual se origina –, pois “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Além disso, mesmo radicalmente alterada, a obra adaptada não perde o vínculo com a obra que a originou.

Os modos de engajamento (contar, mostrar e participar) trazem variadas percepções de uma mesma obra para diferentes públicos e diferentes indivíduos. Qual é o engajamento mais eficiente? A resposta é relativa. Depende do propósito do texto e do ato de criação. As representações visuais e gestuais, por exemplo, são enriquecidas por elementos como a música que emociona e acentua a afetividade do público e, nesse aspecto, a obra adaptada ganha elementos diferentes do texto em que se originou. “Por outro lado, entre-

tanto, uma dramatização *mostrada* é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia *contada*, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade.” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Nos dias atuais, uma obra cinematográfica é acompanhada ou antecedida por suplementos que perpassam todos os modos da adaptação. Pode ser o *website*, o livro dos bastidores, jogos interativos, DVD com bônus e comentários, parques temáticos, a trilha sonora etc. O que une tais conjuntos é o fato de que eles aludem a uma determinada obra.

2.4 A RECEPÇÃO DA OBRA PELO PÚBLICO

A recepção da obra pelo público é discutida no âmbito de estudos da recepção, a qual se refere à análise da leitura como reação individual ou coletiva ao texto de uma obra, a forma como um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo é afetado (COMPAGNON, 2012, p. 147). Nessa direção, buscamos compreender a recepção da obra pelo público (ouvinte, leitor, espectador, etc.) de modo sensorial, emocional ou racional.

O leitor enquanto elemento ativo do processo de leitura ganhou força a partir de estudos da estética da recepção, os quais se revelaram com mais intensidade na década de 1960, a partir dos trabalhos de teóricos de Hans Gadamer, Hans Jauss, Wolfgang Iser, Stanley Fish e Michael Riffaterre, segundo Zilberman (1989) e Hutcheon (2011).

Inicialmente, a estética da recepção de Gadamer, ex-professor, guia e modelo de Jauss, buscava a reabilitação da História. Procurando dar nova direção à Hermenêutica, “[...] ao atribuir-lhe o papel de intérprete da história [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 11). Jauss valorizou os aspectos relativos à reabilitação metodológica dos estudos de história da literatura: “[...] história como base do conhecimento do texto; e, [...] que permite trazer de volta o intérprete ou o leitor [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 11). Nessa perspectiva, o leitor concretiza a potencialidade do texto que lê, o qual pode modificar as normas e valores trazidos pelo sujeito.

No entanto, o leitor deve ser visto como o elo principal do processo, pois é nele que o texto se reúne, texto que é “[...] feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; [...]” (BARTHES, 2012, p. 64). Nesse sentido, para Jauss, “[...] o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 49).

O ato de recepção da obra, segundo Guérin (1995), é feito pela contemplação, princípio inspirado nos termos de Proust, que “consiste em ‘liberar’ o espírito da matéria.

Contemplanter quer dizer desprender [...] (1995, p. 67). Ademais, a leitura faz com que o leitor veja um tema com os olhos de outrem (MARTINS, 1994, p. 67). “Na verdade, cada um de nós absorve aquilo que de uma maneira ou outra, por uma razão ou outra, torne-se relevante para o nosso ser.” (OSTROWER, 2012, p. 148).

Contemplanter a obra passa pela leitura que frequentemente, em especial nos meios de comunicação em massa, está associada com leitura de textos escritos como livro, jornal, revista etc. No entanto, entendemos que a noção de leitura vai além da leitura de textos escritos e deve englobar a leitura: de quadro artístico, de sons, de *performance*, de percepções táteis. Nas palavras de Barthes (2012, p. 32), “[...] leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.”, e a leitura, segundo Martins (1994), é um diálogo do leitor, referenciado por uma situação no tempo e no espaço, com o objeto lido.

Se a leitura deve ser entendida de forma mais ampla, então o leitor igualmente deve ser entendido como um leitor de imagens, inclusive um leitor da cidade e o espectador de cinema, TV e vídeo. (SANTAELLA, 2011, p. 16).

Martins (1994, p. 36) sistematiza o ato de ler em níveis básicos de leitura inter-relacionados, quando não simultâneos: sensorial, emocional e racional. Tais níveis mostram que a leitura se faz com os sentidos, com as emoções e com o intelecto. O leitor passa por todos esses níveis, mas ele privilegia e reage de forma diferente em cada texto que lê, como admite a autora: “às vezes não resisto à tentação de tocá-los, cheirá-los, fazê-los funcionar. Em certas ocasiões me deprimem [...]. Noutros casos, assumo uma postura de reverência e encantamento [...]” (1994, p. 37).

A **leitura sensorial** se refere àquela realizada pelos sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e gustação. Nesse aspecto, Fothergill & Butchar (1992) afirmam que a comunicação se realiza mediante tais sentidos. Isso ocorre desde a tenra idade, quando o recém-nascido, por exemplo, usa a gustação com frequência para explorar o mundo que o rodeia.

Há um objeto de leitura apresentado num todo físico que parece nos atrair pelo desejo: cor, textura, volume, cheiro, formato, possibilidade de manuseio etc. (MARTINS, 1994, p. 42): “Num primeiro momento o que conta é a nossa resposta física ao que nos cerca, a impressão em nossos sentidos.” (MARTINS, 1994, p. 47).

O livro faz parte de mim e não quero me separar dele, reluto em emprestá-lo. Ser objeto de leitura assume um sentido de “[...] *objectos [sic] transicionais* de que fala o psicanalista Winnicott – um canto do cobertor, um urso de pelúcia que a criança chupa antes de adormecer [...]” (BARTHES; COMPAGNON, 1987, p. 197).

Certamente, esse caso é extremo, pois, frequentemente, a leitura é partilhada com alguém e ela, então, passa a ser a zona de interseção das bibliotecas íntimas. “Amo-te, gostamos dos mesmos livros, gostamos um do outro no livro.” (BARTHES; COMPAGNON, 1987, p. 198).

As sensações pelo objeto de leitura podem ser modificadas com o tempo, como aquela revista que num dia nos encanta, em outro pode nos tornar indiferentes, nostálgicos, envergonhados, e assim por diante. Além disso, o objeto de leitura pode produzir sensações desagradáveis, como no caso daquele em que a leitura é uma obrigação, um dever, uma imposição, inclusive uma ‘leitura universal’ em que se deve ler tais e tais obras. “O que estou querendo dizer é que existem leis de grupo, microleis, de que é preciso ter o direito de se libertar. Ainda mais: a liberdade de leitura, qualquer que seja o preço a pagar, é *também* a liberdade de não ler.” (BARTHES, 2012, p. 35).

Tal premissa é recíproca, pois se eu rejeito algum objeto de leitura, igualmente, o texto que leio pode me rejeitar: “[...] o texto não quis dizer nada, não entrei nele, não penetrei: [...] coloca-me a uma distância respeitável.” (BARTHES; COMPAGNON, 1987, p. 193). Dessa forma, o “[...] texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 2002, p. 37).

Então, há leituras que não queremos fazer, ou às vezes, há algumas partes do texto que não queremos ler. “Inconscientemente aquela leitora talvez ache melhor nem entender (ler), porque isso significaria para ela novas exigências, ruptura com passividade [...]” (MARTINS, 1994, p. 20).

A **leitura emocional** se refere ao impacto que a leitura nos traz ou à reação provocada pelo conteúdo do texto que interage com os nossos sentimentos. A reação, por exemplo, que temos diante de uma cena triste de um filme, de uma música alegre, de obra ofensiva etc. serve de referências a algum período de nossas vidas, agradáveis ou não.

Barthes & Compagnon (1987) chamam atenção para os desejos que envolvem o ato de ler. No modelo cristão de leitura do século VI, a leitura pessoal beirava o sagrado e era “[...] concebida como uma disciplina corporal, uma privação, quase uma penitência [...]” (1987, p. 195). Todavia, durante o século XVIII, a leitura começa aos poucos a se tornar algo perigosamente mortal para a alma. Outrora vista como penitência e privação, a leitura começa a se tornar um caldeirão de sentimentos: solidão, devaneios, lágrimas, volúpia, dor, fascínio, ausência etc.

A leitura, então, envolve um desejo que, por vezes, torna-se proibido, digno de

culpa ou algo a ser escondido e, nos casos de isolamento e de volúpia, denota um comportamento associal ou de mau gosto, como Barthes & Compagnon ilustram na vida de Proust: “[...] recordemos o que contava Proust, que, arriscando-se a ser punido se fosse descoberto, ou que a insônia, depois de acabar o livro, se prolongasse durante toda a noite, acendia a vela, logo que os pais se deitavam.” (1987, p. 196).

A **leitura racional** se refere àquela que possui caráter reflexivo e dialético, que enfatiza o intelectualismo no qual “[...] o leitor se debruça sobre o texto, pretende vê-lo isolado do contexto e sem envolvimento pessoal, orientando-se por certas normas preestabelecidas.” (MARTINS, 1994, p. 64).

À primeira vista, o texto é um universo aberto a conexões infinitas, conforme constata Eco (2005, p. 45). Sobre isso, Koch & Travaglia (2012, p. 38-39) exemplificam a multiplicidade de interpretações mediante um texto de Gideon Bruno, que resumimos a seguir. Limitado a 30 palavras, um jornalista publicou a seguinte notícia: “Uma mulher escorregou numa casca de banana, numa faixa de pedestre da Bahnhofstrasse. Foi imediatamente transportada para a clínica da universidade, onde lhe foi diagnosticada uma perna quebrada.”.

Desse fato, a notícia do jornal repercutiu assim em diferentes segmentos da sociedade: importadores reclamaram que a banana foi ridicularizada pela notícia, e pediram retratação. O diretor da clínica disse que a notícia insinuava que seus pacientes são transportados como carga, o que não condiz com a verdade. Por sua parte, o Departamento Municipal, responsável pela faixa de pedestres, informou ao jornal que a queda não poderia ser atribuída à faixa, e pediu que o jornal não noticiasse tais assuntos porque poderia haver consequências políticas.

Na manhã seguinte, a notícia foi resumida a: “Uma mulher caiu na rua e quebrou a perna.” Foi a vez da associação de direitos da mulher se indignar contra o jornal, porque considerou a notícia discriminatória, “mais uma vez [...], a imagem da mulher estava sendo manipulada da maneira mais pífida e chauvinista”, vociferava. Outro leitor resolveu cancelar a assinatura porque o jornal estava publicando notícias triviais (BRUNO *apud* KOCH; TRAVAGLIA, 2012, p. 39). Dessa história podemos afirmar que,

[...] o texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. (ECO, 2005, p. 48)

Podemos supor que o texto elaborado pelo jornalista causa compaixão nas pessoas pelo sofrimento alheio, mas as reações variam nos termos relatados e em outras interpretações possíveis: “que mulher desatenta!”, “a cidade precisa ser mais limpa!”, “quem

foi o desleixado que jogou a casca de banana no chão?”, “a clínica é competente porque socorre e atende com presteza” e outras interpretações plausíveis.

O texto foi concebido para um leitor-modelo, mas ele não faz uma ‘única’ conjectura ‘certa’, pois tem direito de fazer infinitas conjecturas, assevera Eco (2005, p. 75). Além disso, “texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo.” (ECO, 2004, p. xiv). As diferentes reações ao texto jornalístico ilustram tais assertivas.

O texto em si já é algo independente do criador, inclusive de barreiras temporais que é capaz de dialogar com o passado, presente e futuro, pois “[...] novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto [...] o texto dialoga igualmente com sua própria história.” (COMPAGNON, 2012, p. 63). De resto, afirma Ricoeur, o que o texto diz importa mais do que o autor quis dizer (*apud* COMPAGNON, 2012, p. 82).

Há uma tricotomia de intenções, nos termos de Eco (2004, p. 6), *intentio operis*, a intenção do texto, em oposição ou interação com a *intentio auctoris*, a intenção original do autor, e a *intentio lectoris*, interpretação do leitor que desbasta o texto conforme seu propósito. Sobre a *intentio operis*, Compagnon (2012, p. 82) considera-a um solecismo, porque o texto não pode ter consciência, o que conduz de volta a intenção do autor como guardião de interpretação limitada a leituras possíveis.

Mas tal constatação não invalida o fato de que a leitura é um ato de produção de sentido, rebelde à intenção ou à vontade do autor, que deve responder à seguinte pergunta: o que quer dizer o texto? Dar sentido ao texto se refere àquilo que permanece estável na recepção do texto (ECO, 2004, p. 15; COMPAGNON, 2012, p. 85), interpretação limitada a conjecturas aceitáveis provadas pelo próprio texto. O texto pode significar muitas coisas, mas há sentidos que se mostram despropositados seguir; se o texto fala de cesta de figos, então, não se trata de cesto de maçãs ou de morangos, por exemplo. “Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas.” (ECO, 2004, p. 15).

Compreendido o sentido aceitável do texto, o leitor dá significações ao texto respondendo à seguinte questão: qual o valor deste texto? A significação refere-se àquilo que muda na recepção do texto, ou seja, a aplicação do texto ao contexto da recepção. Ela é plural, pois “quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem.” (COMPAGNON, 2012, p. 85).

Nesses termos, Barthes & Compagnon (1987), apoiados sobre aportes teóricos de Marx, Nietzsche e Freud, afirmam que “[...] a leitura é essencialmente uma avaliação, uma interpretação de um texto em relação a outro: uma transacção [sic]” (1987, p. 200), que, posteriormente pode ser usada no ato criativo, conforme as *matrizes* de Koestler (1964) que abordamos anteriormente (seção 2.1).

Assim “o leitor aplica o que ele lê à sua própria situação, [...]” é por isso que a intenção do autor não pode ser associada à compreensão do leitor. “[...] o escritor, o livro controlam muito pouco o leitor” (COMPAGNON, 2012, p. 141). Há dois indivíduos no leitor, constata Compagnon (2012, p. 85): um que se comove com a significação do texto e outro que tem curiosidade com o que o autor do texto quis dizer ao criá-lo.

O papel do leitor na significação de textos escritos é mais complexo do que outros tipos de expressões, nos termos de Eco (2002, p. 35), pelo fato de que os textos são entremeados do *não dito*, espaços em branco e de interstícios a serem preenchidos. O texto escrito “[...] requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor.” (ECO, 2002, p. 36). O leitor preenche os espaços em branco do texto por meio de trabalho inferencial.

Tais situações não se restringem ao texto escrito, embora sejam menos visíveis ou intensos em outros meios. Na leitura do som, da imagem e da percepção tátil, o leitor preenche os espaços em branco de forma similar ao texto escrito. Ao ouvir alguma música, por exemplo, o leitor preenche espaços identificando o tipo de instrumento utilizado, determina o contexto musical, completa palavras de uma canção (‘r’ e ‘s’ finais de palavras não pronunciadas pelo cantor, por exemplo) e outras inferências. No caso de textos de RPG (*Role-Playing Game*²⁸), de jogos eletrônicos de movimentação e de parques temáticos de determinada obra, o leitor coparticipa como personagem, completando os espaços destinados a sua participação e isso, muitas vezes, é feito a partir da ativação do conhecimento do mundo exterior que o leitor acrescenta ao texto que lê e interpreta. Enfim, “todo o texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (ECO, 2002, p. 37).

A leitura, em seu sentido amplo, é um ato pelo qual a energia da obra é liberada ou desprendida e o leitor deve ser visto como o elo principal do processo, pois é nele que o texto se reúne conforme constatamos em Barthes (2012, p. 64). A leitura, devido a fatores ideológicos ou de preferência, pode valorizar ou marginalizar a obra conforme o meio ou a mídia em que se realiza. A obra, nesses termos, pode postular o destinatário e ele é que a aprecia e a considera de forma sensorial, emocional e racional. Se alguma predominar, exageros podem ocorrer.

²⁸ Em português, “Jogo de Interpretação de Personagens”.

A apreciação da obra é iniciada na leitura sensorial, por meio do qual somos atraídos ou repelimos a feição externa da instanciamento documental da obra. A leitura da obra pode ser agradável ou não. Na leitura emocional, envolvemo-nos com o conteúdo da obra, às vezes de modo irracional, que nos leva a um processo de desejo e de sentimentalismo irracionais, que em parte influencia a apreciação da obra.

Na leitura racional, percebemos que a obra está aberta a distintas interpretações, desde que sejam plausíveis e coerentes com o texto da obra, que é independente do seu criador e do seu leitor. São as muitas interpretações que enriquecem a obra no transcurso do tempo (ECO, 2004, p. 9). Afinal é o leitor que a põe em movimento e ele mesmo está em movimento (ISER *apud* COMPAGNON, 2012, p. 147).

Nos termos apresentados por Eco (2002), de que os espaços vazios do texto devem ser preenchidos pelo leitor, a obra é reconhecida como tal num texto e solicita uma colaboração de seu leitor – que ele completa por meio da leitura em sentido amplo. Na leitura, os leitores preenchem diferentemente os espaços vazios da obra, portanto, a recepção da instanciamento documental de uma determinada obra varia entre os leitores inevitavelmente.

A obra não é estática e varia consideravelmente nas distintas áreas do conhecimento. O modo como leio “*Il Nome della Rosa*”²⁹ (de Umberto Eco, 1980) não é o mesmo do seu. Assim, a recepção da obra envolve um objeto que compreende a apreensão e a valorização do leitor de modo sensorial, emocional ou racional. As pessoas reconhecem, qualificam e valorizam obras nas mais variadas formas consoante seus interesses ou seu contexto.

²⁹ Romance de Umberto Eco (2003) intitulado “O Nome da Rosa” em português.

3 A NOÇÃO DE DOCUMENTO EM DOCUMENTAÇÃO

Considerando a proximidade entre os conceitos de obra e os de documento, nessa seção investigamos a noção de documento na Documentação. Inicialmente, fazemos um regaste histórico da constituição da Documentação. Em seguida, exploramos a noção de documento e a de unidade documentária, correlacionando-as com a obra.

3.1 A CONSTITUIÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO

Autores, dentre os quais se destacam López Yepes (2006, cap. 3) e Moreiro González (1998), permitem-nos expor a constituição da Documentação em três momentos dinâmicos: a concepção e o desenvolvimento da Documentação na Europa; controvérsias entre Documentação e a Biblioteconomia; e a Documentação nos Estados Unidos. Acrescentamos, ainda, os reflexos desses momentos no cenário brasileiro.

3.1.1 A CONCEPÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DA DOCUMENTAÇÃO NA EUROPA

A primeira situação é iniciada com os aportes teóricos da Documentação abertos por Paul Otlet e Henri La Fontaine, parceiros belgas visionários que, na virada dos séculos XIX e XX, desenvolveram ações como: a criação do Instituto Internacional de Bibliografia (IIB³⁰); a elaboração do “*Manuel du Répertoire Bibliographique Universel*”, precursor da Classificação Decimal Universal (CDU); a criação do *Palais Mondial* e do *Mundaneum*; e a produção de publicações, de conferências e de eventos relacionados à Documentação.

“Otlet adotou o termo documentação inicialmente em 1903, em artigo intitulado ‘*Les Sciences Bibliographiques et la Documentation*’, no sentido do processo de fornecimento de documentos ou referências dos mesmos àqueles que precisam da informação que eles contêm.” (ORTEGA, 2009c, p. 62). No entanto, a Documentação começou a se efetivar na obra “*Traité de Documentation*” (OTLET, 1934), na qual o autor belga declarou que o objetivo da documentação organizada é ser capaz de oferecer qualquer tipo de fato e de conhecimento das informações documentadas.

A perspectiva teórica de Otlet permitiu-lhe conceber um campo de estudo que trata do conjunto de dados organizados sistematicamente relativos à produção, à conservação, à circulação e à utilização dos escritos e dos documentos de qualquer espécie: nos

³⁰ No ano de 1931, o IIB foi renomeado para IID (Instituto Internacional de Documentação); em 1937, renomeado para FID (Federação Internacional de Documentação); em 1986, a organização incorporou outro termo passando a denominar-se: “Federação Internacional de Informação e Documentação”; e, em 2002, suas atividades foram encerradas.

termos de Otlet (1934), de documentos bibliográficos (tratado, manual, enciclopédia, dicionário, revista, jornal); passando por documentos gráficos não impressos (manuscrito, atlas, carta, iconografia, peça arquivística, música notada, monumento); aos documentos ditos substitutos do livro, como disco sonoro, filme, radiofonia, televisão e teatro.

A partir de então, vários autores, inclusive organizações, contribuíram para o estudo e desenvolvimento da Documentação. Suzanne Briet (1951), por exemplo, funcionária da Biblioteca Nacional da França, deu continuidade aos estudos de Otlet na obra intitulada "*Qu'est-ce que la Documentation?*" Nela, a autora apresenta a Documentação como uma técnica do trabalho intelectual, realizada por profissional diferenciado, necessária àquele tempo.

Na área da Documentação, García Gutiérrez (1999, p. 31-32) menciona as seguintes contribuições: de Bradford, em 1948, que evidencia o acesso ao documento; de Lasso de la Veja, em 1954, que constata o documento como evidência para pesquisadores; da Federação Internacional de Documentação (FID), que, em 1954, reforça o caráter técnico científico do documento (1959) e que, depois, em 1971, acrescenta a documentação artística em qualquer suporte; de Taylor, em 1963, que define a documentação como o "estudo das propriedades das forças que regem o fluxo e os meios do processo informativo" (*apud* GARCÍA GUTIÉRREZ, 1999, p. 32, tradução nossa), posteriormente, em 1964, ampliando a definição para o estudo das propriedades do conhecimento e a transferência da informação, definições que aproximam a abordagem de Taylor à da Ciência da Informação, "estudos das propriedades do conhecimento e da transferência da informação" (1999, p. 32, tradução nossa); de Mijailov, em 1967, que apresenta a definição da *Informatika* como teoria, história e métodos da informação científica; de Wersig, em 1976, que a entende como um processo contínuo e sistemático orientado a usuários especializados; da IFLA, em 1977, que a destaca em função da análise de assunto para a literatura especializada; de López Yepes, em 1980, que salienta o caráter de estudo da transmissão e da recuperação de fontes para obtenção de novo conhecimento; e da ADBS³¹, em 1981, que ressalta o aspecto tecnológico do armazenamento e da pesquisa documentária. Wolegde (1983) afirma que "[...] documentação é todo processo que serve para tornar um documento disponível para alguém que busca conhecimento." (*apud* ORTEGA, 2009a, p. 7).

3.1.2 CONTROVÉRSIAS TERMINOLÓGICAS

A Documentação tem ainda configurado agendas de pesquisa e de ensino na Europa, em especial, na França, na Espanha e em Portugal (ORTEGA, 2009a). Mas tal área

³¹ ADBS é sigla de "*Association des Documentalistes et Bibliothécaires Spécialisées*".

tem passado por hesitações em termos de expressão gráfica, segundo López Yepes (2006, p. 40), tanto no termo quanto nas definições: *Informations-und Documentationswissenschaft*, *Information Science* e *Informatika* para citar algumas.

A imprecisão terminológica de termos como documentação e informação ocorreu com intensidade em muitos países. Na Espanha, o termo *Ciencias de la Documentación* é usado no sentido de “conjunto das disciplinas documentárias que estudam e executam os diversos aspectos do processo documentário.” (LÓPEZ YEPES, 1995 *apud* ORTEGA, 2009a, p. 13). Em outros países, a variação ocorre do seguinte modo: em Portugal, *Ciências Documentais*; e na França, *Sciences de la Information et de la Documentation* e *Sciences de la Information et de la Communication*. Embora aproximações possam existir, correspondências exatas não existem.

Esse emaranhado de definições nos leva ao segundo momento da constituição da Documentação: a polêmica entre bibliotecários e documentalistas. Loosjes, pesquisador holandês estudado por Moreira González (1998) e por López Yepes (1981; 2006), em forma de quadro esquemático, apresenta suas ideias, de modo a agrupar e harmonizar os dois tipos de definições: (1) relacionadas à Biblioteconomia; e (2) não relacionadas à Biblioteconomia. As definições do grupo (2) são subdivididas em três segmentos: a) Documentação na perspectiva da Biblioteconomia; b) Biblioteconomia e Documentação vistas em paralelo; e c) Documentação sobreposta à Biblioteconomia.

A partir desses segmentos, o conceito integrador de Otlet de Documentação, vista como “[...] dinamizadora da informação guardada nos depósitos documentais [...]” (LÓPEZ YEPES, 2006, p. 40), foi fragmentado pela polêmica entre Biblioteconomia e Documentação, a qual é vista, em tempos recentes, em perspectivas biblioteconômica, documentária e informativa, observa López Yepes (1995; 2006).

Na perspectiva biblioteconômica, a Documentação, afirmam autores como Shera (1980) e Bradford (1961, p. 69), é prolongamento, complemento ou aspecto do trabalho bibliotecário: “Biblioteconomia em tom maior” (SHERA, 1980, p. 98), em que o documentalista corresponde a um bibliotecário especializado. Shera conclui que “[...] a biblioteconomia especializada e a documentação têm raiz comum e que as divergências foram em grande parte um acidente histórico, cujos resultados foram intensificados pelas diferenças terminológicas, e não em espécie.” (1952, p. 193-194).

A perspectiva documentária corresponde aos dois segmentos restantes do estudo de Loosjes (1973 *apud* LÓPEZ YEPES, 2006): de um lado, o paralelismo da Biblioteconomia e a Documentação, as quais têm o mesmo objeto de estudo, mas o abordam por caminhos diferentes – Coblan e Ditmas são os representantes mais importantes deste segmento; e do

outro lado, a Documentação sobreposta à Biblioteconomia – Briet (1951), representante deste segmento, argumenta que a Documentação é o nível mais alto da intermediação da pesquisa porque ela tem uma abrangência mais ampla que as práticas ocorridas nas instituições documentárias: “arquivista, bibliotecário, conservador de coleção, o documentalista é tudo ao mesmo tempo” (BRIET, 1951, p. 20).

A perspectiva informativa, inicialmente traçada por Loosjes em 1973, é ampliada por López Yepes (1995; 2006). Em sua análise, o autor espanhol acrescenta aspectos relativos às seguintes temáticas: Recuperação da Informação (*Information Retrieval*), Ciência da Informação (*Information Science*) e Gestão da Informação (*Information Management*).

O conceito de Recuperação da Informação é apresentado conforme estabelecido por Mooers, ou seja, o resultado da busca de informações, especificadas por temas, em estoque documental, considerando a comunicação humana e o fluxo do conhecimento transmitido. Vickery, que deu continuidade ao trabalho de Mooers, completa afirmando que a busca documentária “[...] limita-se à operação pela qual os documentos são escolhidos no estoque a pedido do usuário.” (1962 *apud* LÓPEZ YEPES, 2006, p. 50, tradução nossa), ou seja, busca é operação e recuperação implica em comunicação.

O conceito de Ciência da Informação, prossegue López Yepes (2006), nasceu nos Estados Unidos a partir de atividades e de iniciativas de organizações como a *American Documentation Institute* (ADI³²) e o *Georgia Institute of Technology*. Este Instituto promoveu conferências nos anos de 1961 e 1962, momentos em que se destacaram os estudos sobre a distinção entre o especialista da informação (*Information Technology*) e o cientista da informação (*Information Science*), e foi apresentada a primeira definição de Ciência da Informação (TAYLOR, 1966 *apud* LÓPEZ YEPES, 2006).

Nessa perspectiva, López Yepes (2006) cita a clássica definição de Ciência da Informação enunciada por Borko, em 1968, que vê a Biblioteconomia e a Documentação como aspectos aplicados da Ciência da Informação.

Ciência da Informação é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam seu fluxo e os sentidos de seu processamento para otimizar sua acessibilidade e uso. Ela se preocupa com o corpo de conhecimentos relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso de informação. (BORKO, 1968, p. 3, tradução nossa).

A definição de Borko é interdisciplinar e integradora porque “[...] abrange as es-

³² Posteriormente a ADI foi renomeada deste modo: em 1968, ASIS (*American Society for Information Science*) e, em 2000, ASIS&T (*American Society for Information Science and Technology*).

truturas e os meios de difusão da informação habituais e os processos específicos como o bibliotecário e o documentário" (LÓPEZ YEPES, 2006, p. 52, tradução nossa). Nesse aspecto, Borko, afirma López Yepes (2006), é o primeiro autor que fixa o conceito de Ciência da Documentação no campo da Ciência da Informação, especialmente nos aspectos relativos à Recuperação da Informação.

Finalizamos a perspectiva informativa citando os estudos relativos à temática de Gestão da Informação. O advento dessa disciplina, relata o estudioso espanhol, influenciou a denominação de organizações, reformulou programas de estudos acadêmicos e fez crescer o bosque terminológico e conceitual da Documentação (LÓPEZ YEPES, 1995, p. 189).

López Yepes observa que o termo 'Gestão da Informação' é divergente, porque se presta a: "a) nomear a *Ciência da Informação*; b) designar processos de direção e coordenação dos processos informativos em organizações, e c) designar os processos de administração econômica, de pessoal, de avaliação etc." (LÓPEZ YEPES, 2006, p. 57, tradução nossa).

Sob esse aspecto, o autor espanhol questiona o modo como o termo é usado, não o significado do termo em si que acaba sendo aquele do uso. Então, falta esclarecer o conceito de Gestão da informação de modo a tornar o seu uso mais preciso.

3.1.3 A DOCUMENTAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS

O movimento relativo à Documentação nos Estados Unidos foi iniciado efetivamente em 1950, afirma Ortega (2009c, p. 69). Certamente, houve ações anteriores àquele ano, contudo, apresentam envergadura menor quando comparadas às iniciativas europeias. Shera (1980) comenta que o movimento no solo estadunidense foi caracterizado por priorizar o emprego de inovações tecnológicas em processos documentários e, em geral, por ser entendido como Biblioteconomia Especializada, conforme mencionamos antes.

A Biblioteconomia Especializada foi proposta inicialmente por John Dana. Ele, relata Shera (1980, p. 91), entendia que certos serviços de bibliotecas poderiam ser explorados de forma comercial e, para tal propósito, criou³³ na Biblioteca Pública de Newark (Nova Jersey) uma seção do gênero. Com sua influência, Dana causou dissidência em alguns membros da *American Library Association* (ALA) para criar a *Special Library Association* (SLA), em 1909: "na falta de um termo mais apropriado, deu ao campo de atividade da nova associação o nome de 'Biblioteconomia Especializada'." (SHERA, 1980, p. 91).

³³ Os textos que consultamos não precisam a data de criação da seção comercial da Biblioteca de Newark, mas eles nos permitem afirmar que sua criação aconteceu entre 1902 e 1929, período que John Dana trabalhou na Biblioteca.

A criação da ADI em 1930, apesar de estar mais próxima dos aportes teóricos de Otlet e de outras associações criadas em anos posteriores, enfraqueceu ainda mais o entendimento da Documentação em terra estadunidense: os membros mais ativos do Instituto se interessaram pelos novos métodos de reprodução fotográfica, sobretudo em microfilme. A Documentação estadunidense passou a ser praticamente sinônimo de microfotografia, segundo Shera (1980, p. 92). A renomeação da ADI para *American Society for Information Science* (ASIS) complicou a situação: especialistas em microfilme criaram uma associação majoritariamente constituída por empresas comerciais de fabricação e venda de material e equipamento de microfilme (SHERA, 1980, p. 91).

Portanto, ao privilegiar as inovações tecnológicas a Documentação estadunidense se afastou dos aportes teóricos da Documentação europeia que se desenvolveu além-tecnologia.

Em relação à Biblioteconomia Especializada, o entendimento americano pode ser observado na perspectiva biblioteconômica e na perspectiva informativa de López Yepes (2006), apresentada na seção anterior.

Além disso, vale ressaltar outro aspecto importante da área de Documentação, relatado por Ortega (2009c, p. 70):

[...] a Documentação passou a ser representada pela área então chamada *Information Retrieval* ou *Information Storage and Retrieval*. A *Information Retrieval* - cuja tradução literal para o português não fornece o mesmo sentido - é entendida como o conjunto de estudos e atividades de armazenamento e recuperação da informação por meio de computadores, e se configura como uma das principais origens da Ciência da Informação nos Estados Unidos nos anos 1960.

A essa altura, o termo Documentação passou a ser considerado como mais antiquado do que Biblioteconomia. Em conferência realizada em 1962, no *Georgia Institute of Technology*, delegados defenderam a ideia de evitar os termos ‘Documentação’ e ‘documentalista’. A mesma conferência consolidou a expressão “Ciência da Informação” para designar a Biblioteconomia do tipo não tradicional (SHERA, 1980): “Assim passa-se do problema da diferença entre a Biblioteconomia e a documentação [sic] ao da zona de contato entre a Ciência da Informação e a profissão do bibliotecário” (1980, p. 97).

3.1.4 A DOCUMENTAÇÃO NO BRASIL

No Brasil, as questões relativas à constituição da Documentação puderam ser observadas, relata e detalha Ortega (2009a), em ações como: envolvimento de brasileiros no IIB no início do século XX; criação, em 1954, do Instituto Brasileiro de Bibliografia e

Documentação (IBBD³⁴); e a criação do Grupo Temma na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

“Os princípios documentários em geral e a obra de Otlet são conhecidos no Brasil principalmente em função de a CDU ser adotada em práticas profissionais e compor os conteúdos de ensino de cursos de graduação de Biblioteconomia” (ORTEGA, 2009a, p. 18³⁵). Nesse sentido, o estudo das técnicas e dos fundamentos da Documentação brasileira associou-se, em geral, às práticas bibliotecárias e se evidenciaram nas denominações de cursos ou de departamentos acadêmicos.

[...] supomos que desde então várias expressões compostas foram e são utilizadas pela área, levando a dificuldades de construção identitária, como: Bibliografia e Documentação, Informação e Documentação, Biblioteconomia e Documentação, Ciência da Informação e Documentação, Biblioteconomia e Ciência da Informação, Biblioteconomia e Gestão da Informação (ORTEGA, 2009a, p. 26).

Apesar de, com frequência, representarem a área e exercerem influência reciprocamente, Biblioteconomia e Documentação têm objetivos próprios. A Biblioteconomia se ocupa, primordialmente, em gerenciar serviços de bibliotecas em função do acervo que possui ou adquire; a Documentação busca representar os conteúdos de documentos para fins de recuperação, sem se prender a uma instituição documentária específica: “[...] o ponto comum entre Biblioteconomia e Documentação é o trato com a informação bibliográfica, de tal modo que, se a primeira não opera somente no âmbito de bibliotecas, a segunda não as exclui.” (ORTEGA, 2010a, p. 304).

Em nível de pós-graduação, preferiu-se a adotar a denominação “Ciência da Informação”, influenciada pela corrente estadunidense. Contudo, o Grupo Temma iniciou seus trabalhos ancorado na Documentação francesa, buscando aportes teóricos inicialmente na Linguística, nos termos de Jean-Claude Gardin, e, posteriormente, na Semiótica, na Lógica, na Comunicação e na Terminologia, para dar cientificação à área denominada de ‘Análise Documentária’ (ORTEGA, 2009a, p. 19). Depois, a herança europeia alcançou outros ambientes acadêmicos como a Escola de Biblioteconomia da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, Campus Marília), por meio dos estudos realizados na USP, posteriormente fazendo suas próprias interlocuções com pesquisadores espanhóis.

Apesar disso, observamos que a Documentação brasileira recebe mais

³⁴ O IBBD, posteriormente, passou a ser denominado de IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia).

³⁵ A CDU, “Classificação Decimal Universal”, é instrumento documentário adotado para a classificação bibliográfica de muitos sistemas de informação documentária brasileiros.

influência da corrente estadunidense que tende a entender a Documentação “[...] como Biblioteconomia Especializada (como se evidencia pelos termos documentação médica, documentação agrícola etc.); ou abordada segundo o tipo de documento tratado (documentação audiovisual, fotográfica, fílmica etc.)” (ORTEGA, 2009a, p. 19).

Em nossa análise, seguimos a proposta de Rendón Rojas (2011) na qual a abordagem da Biblioteconomia³⁶ e da Documentação apresentam um núcleo central comum, que, além delas, abrange a Arquivística e a Museologia.

Esse núcleo compartilha objetos, conceitos e teorias sobre: usuários, informação, documentos, fontes de informação, instituição informativa-documentária, fluxo de informação, ciclo social do documento, gestão informativa-documentária, ações comunicativas e outros. Nesse sentido, cada disciplina, certamente, possui suas particularidades: “por exemplo, ainda que classificar e organizar seja comum para a Biblioteconomia e para a Arquivística, o princípio geral é válido para ambas; cada qual o faz com diferentes critérios” (RENDÓN ROJAS, 2011, p. 85, tradução nossa).

Afora Biblioteconomia, Arquivística e Documentação, chamadas por Rendón Rojas de ‘disciplinas internas’, há um grupo de ‘disciplinas externas’, assim denominadas por ele (2011, p. 87), que não compartilham o núcleo central do processo informativo documentário, mas entram em diálogo interdisciplinar com as disciplinas internas, de modo que estas, auxiliadas pelas disciplinas externas, solucionem seus problemas teóricos e práticos.

Se o diálogo com as disciplinas externas é salutar, mais ainda é o diálogo entre as disciplinas internas ou disciplinas informativo-documentárias. Nesse sentido, apesar de trabalharem sob pontos de vista distintos, Biblioteconomia e Documentação se complementam, e a parte que nos interessa dentro dessa complementaridade se refere à noção de documento na Documentação, discutida na seção seguinte, e à noção de obra na Biblioteconomia, que será abordada na seção 4.

3.2 O DOCUMENTO

Lund (2009), em artigo de revisão, mostra que a noção de documento é conceito discutido de modo amplo por pesquisadores da Europa Continental, notadamente França e Espanha, como: Escarpit (1991), Meyriat (1981), Sagredo Fernandez & Izquierdo Arroyo (1983), López Yepes (1981, 1995, 1997, 2006) e Martínez Comeche (1996).

Para fins de exposição, apresentamos os aspectos filológicos do documento e de sua evolução e do seu papel na veiculação de mensagem. Finalizamos com a noção de

³⁶ O autor mexicano usa o termo *Bibliotecología* que corresponde a Biblioteconomia no contexto brasileiro.

unidade documentária, que é um aspecto central dentro da dissertação.

De acordo com López Yepes (*apud* MARTÍNEZ COMECHE, 1996), García Gutiérrez (1999) e Escarpit (1991) o termo documento é originário do latim *documentum*, que, em termos jurídicos, é aquilo que serve à instrução como prova. *Documentum* remonta aos termos gregos *doceo* (traduzido como aprender) e *disco* (traduzido como ensinar ou instruir). Desse modo, o sentido de documento se estende à aprendizagem ou à comunicação do saber.

O *documentum*, em sentido material, refere-se ao que se aprende ou se ensina, e em sentido formal, é a consequência abstrata obtida do elemento físico, tangível ou real. Martínez Comeche (1996) busca ampliar o aspecto filológico de documento, apresentando conceitos oriundos de dicionários espanhóis. Em grande parte, tais conceitos se associam aos sentidos de doutrina, de ensino, de instrução, de conselho e de prova (evidência).

Além disso, Sagredo & Izquierdo (1983, p. 173ss), baseados no “*Diccionario de la R.A.E.*”, salientam as derivações da raiz ‘document’: o ‘documento’, para se referir à materialidade; ‘documentar’, para se referir a ação; ‘documentado’, para se referir àquilo que é acompanhado por documentos ou a quem possui notícia ou prova de algum assunto; ‘documentário’, que se refere a duas vertentes, uma para designar aquilo que se apoia em documentos ou diz respeito a eles e outra que designa filmes cinematográficos com propósitos informativos; e, por último, ‘documentalmente’, para se referir ao advérbio.

Vale citar ainda que, além desses sentidos, Couzinet, Régimbeau & Courbières (2001) afirmam que o termo ‘documento’ designa um exemplo ou um modelo.

Uma proposta científica para a noção de documento foi feita por Otlet na obra que citamos acima, “*Traité de Documentation*” (1934). A ele, seguiram-se os estudos de Briet, Escarpit e Meyriat. Lara (2010) resume os estudos nos termos apresentados no quadro da página seguinte.

Otlet vê o documento em sentido amplo, partindo do termo de caráter genérico *biblion*, bibliograma ou documento que abrange tipos como: volumes, folhetos, revistas, artigos, cartas, diagramas, fotografias, estampas, certificados, estatísticas, inclusive discos e filmes. (OTLET, 1934, p. 43). Além disso, segundo Moralez López (2008, p. 18), o termo grego *biblion* era usado pelos gregos para aludir ao que atualmente entendemos como obra.

Otlet (1934, p. 43) enxergava *biblion* como a unidade intelectual e abstrata que pode ser encontrada de modo concreto e real em diferentes maneiras. Como unidade, *biblion* corresponde ao que o átomo é para a Física, a célula em Biologia, o espírito na Psicologia, e assim por diante. Otlet, segundo Lara (2010, p. 44), afirma que o documento deve

ser apurado segundo um princípio monográfico, a partir do que é decomposto em unidades documentárias que, posteriormente, são combinadas a partir de um ponto de vista enciclopédico e universal, nos termos apresentados adiante (seção 3.3).

Quadro 1 – Noção e abordagem do documento

DOCUMENTO	OTLET	BRIET	ESCARPIT e MEYRIAT
noção	suporte de dados, receptáculo de ideias, meio de transmissão do pensamento	evidência física; base material do conhecimento fixado; signo físico ou simbólico	função icônica / suporte material; função discursiva / instrumento de comunicação; função documental e garantia de estabilidade / durabilidade
abordagem	fundo: observação da realidade para separar o verdadeiro, o importante, o novo (não repetido); forma: fragmentação e síntese dos documentos em um novo documento; níveis de tratamento; análise e síntese; dedução e indução	distinção entre documento primário e secundário; documento secundário é interpretação subjetiva.	importância da recepção: o uso faz o documento; documento por intenção, documento por atribuição (Meyriat)

Fonte: Lara (2010).

Nesse contexto, Otlet tratava os livros como meio primordial de transmissão do conhecimento, pois eles “[...] constituem no seu conjunto a Memória materializada da Humanidade, que no dia a dia, registram os fatos, as ideias, as ações, os sentimentos, os sonhos, sejam quais forem, que impressionam o espírito humano” (OTLET, 1934, p. 43, tradução nossa).

Os estudos de Otlet são refinados por Briet, que discute a noção de documento a partir da definição enunciada pela *Union Française des Organismes de Documentation* (UFOD): “qualquer base de conhecimento fixada materialmente e suscetível de ser utilizada para consulta, para estudo ou para prova.” (*apud* BRIET, 1951, p. 7, tradução nossa). Ela considera que tal definição é passível de questionamentos por linguistas e por filósofos, de maneira que, para evitá-los, a francesa propõe uma definição mais abstrata que entende ser mais atual: “qualquer indício concreto ou simbólico, conservado ou registrado, a fim de representar, de reconstituir ou de provar um fenômeno físico ou intelectual.” (BRIET, 1951, p. 7, tradução nossa). Para ela, o documento pode ser reproduzido para em seguida ser selecionado, analisado, descrito e traduzido.

Nos termos de Briet, é necessário observar a distinção entre o documento primário-

rio e o documento secundário, adverte Lara (2010): “antes de se falar em documento primário é preciso estabelecer quando algo torna-se documento, já que isso também tem implicações para o documento secundário.” (LARA, 2010, p. 35).

Briet (1951, p. 7-8) ilustra tal fato da seguinte forma: uma nova espécie de antílope é encontrada na África por algum explorador que o captura e o leva para a Europa, onde passa a viver em jardim botânico. Desse fato, a imprensa divulga, a descoberta é comunicada a Academia de Ciências e o professor menciona-o em seu ensino. Em seguida, o animal é catalogado e exposto no jardim zoológico e ao morrer é empalhado e conservado em algum museu. A partir do antílope, outros documentos podem ser gerados de diferentes modos, como por exemplo, o som de um rugido que pode ser registrado em disco, e assim por diante. O antílope é o documento inicial, cabendo às organizações de documentação produzirem documentos secundários, como “[...] as traduções, análises, boletins de documentação, arquivos, catálogos, bibliografias, dossiês, fotografia, microfilmes, seleções, sínteses documentárias, enciclopédias, guias de orientação.” (ORTEGA, 2010b, p. 60). Para Briet, o documento primário é gerado pelo autor enquanto o secundário é gerado pela atividade documentária.

Posteriormente, Escarpit e Meyriat analisam o documento de forma mais próxima à Comunicação, nos termos apresentados na terceira coluna do quadro anterior. Ou seja, Escarpit salienta a função icônica, a função discursiva e a função documental de estabilidade do documento. Em paralelo, Meyriat se refere a eles respectivamente: suporte material, instrumento de comunicação e durabilidade documental. Para Meyriat, “[...] o documento não é um dado, mas produto de uma vontade: o usuário faz o documento. É de Meyriat a distinção entre ‘documento por intenção’ e ‘documento por atribuição’ [...]” (LARA, 2010, p. 46).

Conforme Meyriat (1981, p. 52, 54), o documento por intenção é criado com o objetivo de ser um documento que privilegia uma função informativa, de modo a comunicar experiência, investigação, hipótese ou teoria de um autor. O documento por atribuição é um objeto criado inicialmente com propósitos alheios aos documentos, mas que posteriormente pode ser elevado a tal condição, desde que se torne um objeto de informação para um ou mais indivíduos que ativam a capacidade informativa documental.

Se tal capacidade é ativada pela vontade do receptor, então vemos nesse processo similaridades com a recepção da obra que abordamos anteriormente (seção 2.4). O receptor ativa a capacidade de informação do documento nos níveis sensorial, emocional e racional, mediante atos interpretativos que dão sentido e significado ao documento. Desse modo, o receptor reconhece e qualifica a obra no documento consoante seus interesses ou

seu contexto.

Há, prossegue Meyriat (1981), duas noções inseparáveis e essenciais na definição do documento: uma que se refere à natureza material, objeto que comporta a informação, e outra conceitual, a própria informação. Assim, “o documento pode ser definido como um objeto que comporta a informação, que serve para comunicar e que é durável (a comunicação pode então ser reproduzida)” (1981, p. 51, tradução nossa).

Autores de expressão espanhola, como López Yepes (1997), Martínez Comeche (1996), Moreira González (1998) e Rendón Rojas (2005) salientam que o entendimento supracitado é a linha mestra da noção de documento; ou seja, o documento é, antes de tudo, informação fixada em suporte que objetiva o conhecimento. Para Moreira González (1998, p. 16), por exemplo, o documento é definido pelas seguintes características: é um objeto que contém informação, que é comunicável, acessível e tratável e que é duradouro. De acordo com Lund (2009), o Grupo RTP-DOC (sigla de grupo francês que designa *Réseau Thématique Pluridisciplinaire: Documents et Contenu*),

[...] assim decidiu abordar o conceito de documento de três de três ângulos: primeiro, focalizar o documento como forma, enfatizando a sua natureza física. A segunda perspectiva, o documento como texto, concentrando sobre como ele faz sentido, é significativo e é intencional. A terceira perspectiva é o documento como um objeto social que reflete sua posição no contexto social (LUND, 2009, p. 34, tradução nossa).

O mexicano Rendón Rojas (2005, p. 122-123) afirma que: “ao mesmo tempo em que o documento é a objetivação do *lógos*, também tem a função primordial e específica de nos conduzir novamente ao mundo ideal do *lógos* do qual provém.” (2005, p. 123, tradução nossa). O *lógos* (em grego, λόγος), pensamento racional a ser expresso, pode ser materializado em um objeto que é o ser inautêntico. Parafraseando o Evangelho de São João, pode-se dizer que “o *lógos* se fez carne e habitou entre nós”. Nessa direção, a obra se vale do documento para apresentar um mundo artificial das coisas distinta do ambiente natural, nos termos mencionados a seguir,

Algumas vezes explicitada, outras vezes subentendida, está a idéia [sic] de que o conteúdo de um documento é algo objetivo a ser descoberto: um registro que perpetua o pensamento, uma reprodução que tem o mundo como modelo, mas também um gerador de ilusões. O documento consiste essencialmente em um mecanismo de transmissão do pensamento pela escrita e pela leitura. (LARA, 2010, p. 42).

O documento, então, é informação em suporte que a sustenta. É importante ressaltar que entendemos a informação em sentido etimológico de informar, ou seja, de dar forma ou moldar o conhecimento, que é feito pelo texto materializado no documento. Como evidência, a informação em documento pode ser tipificada como registro de mensagem a ser transmitida, sem a qual o documento não pode ser definido (MEYRIAT, 1981, p. 52).

Há que se observar as peculiaridades da mensagem contida na informação que o documento porta, nos termos apresentados por Martínez Comeche, cuja análise é feita a partir de aportes teóricos de Desantes Guanter (1981 *apud* MARTÍNEZ COMECHE, 1995, p. 73). Ele salienta a primazia da mensagem sobre o documento, sendo ela o objeto das técnicas documentárias. Desantes Guanter parte do que denomina ser a mensagem documentária, ou seja, aquela mensagem que,

[...] procedente de um processo informativo anterior [publicação ou recepção], é submetida a um processo documentário, sofrendo duas transformações ao longo de seu caminho pela cadeia: a primeira transforma-a em mensagem documentada e a segunda renova e evolui até converter-se em mensagem documentária. (MARTÍNEZ COMECHE, 1995, p. 73, tradução nossa).

A mensagem documentada é de qualquer natureza informativa que, ao ser convertida em documentária, tem a sua natureza acrescida das circunstâncias em que foi incorporada e as peculiaridades do momento da disseminação (DESANTES GUANTER, 1985, p. 126). Nas duas seções seguintes, tratamos da mensagem documentada e documentária.

3.2.1 A MENSAGEM DOCUMENTADA

A mensagem documentada, segundo Martínez Comeche (1995, p. 73), refere-se àquela que se incorpora a um determinado suporte que a habilita a ser submetida ao processo documentário, ou seja, é o aspecto fundamental do documento: mensagem + suporte. A mensagem, de forma duradoura, pode ser retida, conservada e transmitida no tempo e no espaço, o que a torna estática, no sentido de que “[...] nada nela fomenta ou provoca sua comunicação, incentivando-a a materializar sua potencialidade informativa.” (MARTÍNEZ COMECHE, 1995, p. 73, tradução nossa).

López Yepes é mais claro ao afirmar que a mensagem documentada é produzida no momento em que a informação é incorporada ao suporte em atos simples: redação de apontamentos da aula, o registro do número de telefone em papel, o resultado do clique na máquina fotográfica, a digitação de dados no computador, a gravação de evento esportivo, ou seja, qualquer mensagem aberta ao futuro que potencialmente é válida em todo tempo e lugar. “[...] todos os dias criamos documentos, talvez demasiadamente.” (1997, p. 17).

A partir da mensagem documentada inicial, mensagens documentadas subsequentes podem surgir. Por isso, podemos citar exemplos de mensagem documentada em atos mais complexos: edições de livros produzidas através de texto resultante de intervenções nos termos do texto fluido discutido anteriormente; gravações orquestrais distintas entre si devido a ajustes feitos em ensaios e em gravação; apresentações teatrais encenadas e gravadas de modo distinto, resultante de intervenções sugeridas durante o ensaio pelo di-

retor ou por qualquer membro da equipe teatral e assim por diante. Nesses termos, podemos afirmar que as mensagens documentadas oriundas de uma mensagem documentada equivalem às instancias documentais em que a obra pode ser apresentada (seção 2.2 e 2.3): reprodução, derivação e mutação. Uma vez nascida, uma ou mais mensagens documentadas são projetadas para o futuro quando sua utilização pode ocorrer.

A mensagem documentada, afirma Martínez Comeche (2006, p. 35), apresenta duas finalidades: uma imediata e outra mediata. A finalidade imediata ou primeira do documento é informar no sentido de dar a conhecer a alguém algo útil. “[...] surgirá sempre em função da atividade secundária ou subsidiária, imposta pelo usuário ou receptor, de caráter indeterminado e variável” (MARTÍNEZ COMECHE, 2006, p. 35, tradução nossa).

A finalidade mediata ou última da mensagem documentada é de natureza ilimitada e se apresenta com múltiplas facetas, pois é uma função informativa que ressalta uma qualidade inata. Nesse aspecto, percebemos uma convergência com o originário de Heidegger que apresentamos anteriormente, no qual o originário se refere àquilo que sempre principia e constitui a realidade, do que decorre que podemos experienciar o documento como obra de modo contínuo e inesgotável.

De acordo com Martínez Comeche (2006, p. 36, tradução nossa), para que a finalidade mediata do documento se potencialize, é importante que “[...] o objeto faça parte do fundo de um arquivo, biblioteca ou centro de documentação para ser considerado por esses meios especializados como documento [...]”, pois nesses organismos o documento apresenta finalidade informativa.

Assim, salienta López Yepes (1997, p. 15-16), o documento se torna mais que um simples suporte de informação, converte-se em fonte de nova informação e esta é a essência da noção de documento. O quadro “*Las Lanzas*”³⁷, de Diego Velázquez, por exemplo, pode ser contemplado esteticamente e documentariamente, todavia, só enquanto documento, ou seja, como fonte de informação, pode-se observar a vestimenta dos soldados do século XVII. “O documento como fonte de informação parece, pois, adormecido tranquilamente até que em um momento ou lugar determinado tira-nos alguma dúvida.” (LÓPEZ YEPES, 1997, p. 16, tradução nossa).

Conforme discutimos anteriormente no ato de criação da obra, à semelhança do que ocorre na área da Física, parece haver uma acumulação de energia potencial no documento, o que nos parece compreensível na medida em que o documento porta a obra, que gera energia criadora de modo a funcionar como uma força eletromagnética, que atrai

³⁷ O quadro “*Las Lanzas*” também é conhecido como “*La Rendición de Breda*”.

ou repele o leitor. Tal acumulação e ação se conciliam com a dupla configuração documental ressaltada por autores, como López Yepes (1978 *apud* MARTÍNEZ COMECHE, 1996, p. 56): 1) a objetivação do conhecimento em suporte de informação (informação potencial); e, 2) a possibilidade de comunicação ou acessibilidade ao documento (informação cinética).

Paradoxalmente, o documento também é uma fonte de informação fragmentada, pois sabemos que ele conta uma história, mas não sabemos se conta toda a história, afinal, nas palavras de Martínez Comeche (1995, p. 80), “o documento cala mais do que diz”. Entendemos que isso é esperado porque a criação da obra é resultado de escolhas feitas por um ou mais indivíduos dos aspectos que devem ser contados ou omitidos de modo intencional ou não, conforme discutimos anteriormente, no ato de criação da obra (seção 2.1).

Apesar disso, o documento é um instrumento de cultura e um instrumento de conhecimento e fixação da realidade, os quais estão estreitamente ligados aos aspectos temporal e espacial, nos termos de López Yepes (1997).

Como ‘instrumento de cultura’, o documento é instrumento acumulativo de informação que permite o avanço do conhecimento de uma geração em relação a outra. Mediante o documento, o próprio ser humano revela suas ideias e seus sentimentos, reproduzindo os fragmentos da realidade que o interessa. “Com a permanência dos documentos além do espaço e do tempo, o ser humano tornava a utilizá-los como fonte de informação para adquirir novos conhecimentos e assim alcançar o progresso da sociedade.” (LÓPEZ YEPES, 1997, p. 13, tradução nossa).

O aspecto temporal também é abordado por Escarpit (1991), que considera o documento um objeto de informação perceptível pela visão ou pelo tato, dotado de dupla independência temporal: ‘sincronia’, quando a mensagem interna é autônoma e não é uma sequência linear do evento, mas uma justaposição multidimensional de traços; e ‘estabilidade’, quando o objeto de informação é autônomo e não é só um evento inscrito no curso do tempo, mas um suporte material que pode ser conservado, transportado, reproduzido (ESCARPIT, 1991, p. 123). Nesse sentido, esse autor alerta para o fato de que o escritor e o leitor, ausentes um do outro, encontram-se em situações históricas distintas tanto na vida pessoal quanto no ambiente físico e humano (1991, p. 130), e isso se coaduna com a tricotomia de intenções propostas por Eco (2004), *intentio operis*, a intenção do texto, a *intentio auctoris*, a intenção original do autor, e a *intentio lectoris*, interpretação do leitor (seção 2.4).

Martínez Comeche (1995, p. 76) considera que o tempo é uma das condições necessárias ao surgimento do documento. É preciso retornar ao passado para superar problemas cotidianos, porquanto é necessário nos apoiar em algo que atualize e torne

presente o passado, um meio acumulativo e conservador das ideias e das conquistas sucessivas que nossos antepassados nos deixaram. De outro modo, o documento age como uma cápsula do tempo, pois aprisiona ou congela o tempo no momento em que é publicado, conforme declara López Yepes:

A vida se perpetua nos documentos e nas impressões que as pessoas, que nos precederam no tempo, deixaram neles. De outra parte, o documento também aprisiona o tempo e viabiliza, por esta razão, a consciência histórica. É a sensação que temos quando revemos as fotos da família, [...]. Parece, de fato, reviver quando estão em nossas mãos, quando nos fundimos com elas para interpretar uma parte da vida passou. Nós imaginamos a mudança de valor entre o momento em que os documentos surgiram e os sucessivos momentos em que são contemplados. (1997, p. 14, tradução nossa).

Em termos de espaço, o documento é criado em contexto social que compartilha a língua, a cultura, a história e o pensamento, ainda que possa ser de interesse em outros espaços diferentes daquele em que foi criado, nos termos a que apresentamos na tradução da obra (seção 2.3.3.1). Outro aspecto cultural, citado por López Yepes (1997), refere-se ao documento apreciado esteticamente, como é o caso de obras de arte, a tal ponto que, por vezes, o reverenciamos quando, por exemplo, resistimos em destruí-lo ainda que nossas casas se encham deles. Criamos um vínculo emocional com o documento em modos parecidos com a recepção da obra que discutimos antes (seção 2.4).

Como ‘instrumento de conhecimento e fixação da realidade’, o documento possibilita a conservação e a descrição da realidade pensada, vivida ou imaginada em todas as suas formas, o que coaduna com o ato de criação da obra a que discutimos na seção 2.1. A memória humana é o primeiro lugar na qual são fixados os pensamentos, mas sua limitação em fixá-los exige a invenção de algum meio que fixe os pensamentos em suportes mais duradouros (LÓPEZ YEPES, 1997, p.15). Nessa perspectiva, com o documento “[...] não é preciso confiar na capacidade limitada da memória para comunicar as sucessivas descobertas, percepções ou ideias que nossos antepassados nos deram” (MARTÍNEZ COMECHE, 1996, p. 55, tradução nossa). Logo, podemos afirmar que o documento vem sendo, há séculos, a unidade de memória auxiliar externa ao ser humano.

Sem ela, constata Escarpit (1991, p. 123), o ser humano só pode dispor de dois sistemas de emissão – sistema motor e fônico – e três canais de recepção – tato, visão e audição. As restrições próprias de cada canal exigem linguagem específica. “Assim, o homem se serve concorrentemente de uma linguagem tátil, de uma linguagem visual e de uma linguagem auditiva ou fônica, nas quais as características estruturais profundas são diferentes.” (ESCARPIT, 1991, p. 123, tradução nossa).

Nas diferentes linguagens percebemos similaridades com os aspectos da adap-

tação apresentados por Hutcheon (2011), que abordamos anteriormente (seção 2.3.3.3). A partir dessas linguagens, podemos inferir que: a mensagem documentada pode ser contada (linguagem sonora e textual, por exemplo), mostrada (linguagem visual, por exemplo) ou participada de modo cinestésico (linguagem tátil, por exemplo). Esses modos de realização da obra em instâncias documentais correspondem às mensagens documentadas mencionadas por Escarpit (1991).

Então, há alguma característica na mensagem documentada que a liga a outras mensagens documentadas. Nesse sentido, entendemos que individualizamos uma determinada mensagem documentada quando nos referirmos a uma obra, pois, de imediato buscamos uma ou mais características, em geral designação titular combinada com o nome do autor, que nos permitam dizer que aquele documento se refere a uma obra específica.

3.2.2 A MENSAGEM DOCUMENTÁRIA

A mensagem documentada é conservada e disseminada pela mensagem documentária que, em geral, é direcionada àqueles que se interessam pela primeira. Desse modo, a mensagem documentária converte-se em fonte efetiva de informação permanente; é informação útil no presente e no futuro, independentemente de quando foi criada; além de conservar intacto o conteúdo da mensagem, acrescenta conteúdos informativos distintos ao momento em que a mensagem documentada foi criada; e, por último, apresenta efeito multiplicador ou potencializador da informação (MARTÍNEZ COMECHE, 1995, p. 73-74).

A mensagem documentária se efetiva quando a mensagem documentada é submetida a processos os quais, de acordo com Robredo & Cunha, “[...] incorporam uma série de elementos para serem tratados e convertidos num produto novo, mais fácil de difundir ou de ser assimilado pelo usuário.” (1994, p. 7). Os autores listam operações do processo, como seleção; aquisição; registro, catalogação; análise; indexação; armazenagem dos documentos; recuperação da informação; dentre outras (ROBREDO; CUNHA, 1994).

A mensagem documentária gera dois tipos de mensagens auxiliares: referencial e marginal. A primeira se refere à descrição da mensagem documentada em forma resumida, de modo que os dados formais e o conteúdo do documento que a portam sejam evidenciados com vistas à sua própria disseminação. A mensagem marginal, ou seja, ‘à margem’ em sentido figurado, refere-se a certos comentários ou anotações de caráter diverso que acompanham a mensagem, apontando sua possível utilidade.

A mensagem documentada pode ser gravada em um suporte documental, em dois ou mais suportes, ou ainda em parte do suporte documental junto com outras mensagens documentadas. No momento em que ela é submetida ao processo documentário para

se efetivar em mensagem documentária, tais modos de gravação trazem descompassos entre forma e conteúdo documentais, os quais precisam ser observados para que a mensagem documentária seja consistente. Esta deve se apoiar na unidade documentária de interesse do usuário a que se destina, nos termos apresentados na seção seguinte.

3.3 A UNIDADE DOCUMENTÁRIA

A noção de unidade documentária remonta ao princípio monográfico de Otlet (1934) que considera os aspectos relativos à forma e ao conteúdo do documento. “A fundamentação teórica do Princípio Monográfico é consequência [sic] dos estudos e observações sobre o livro, da concepção de ciência e da sustentação teórico-metodológica que Otlet desenvolveu para forjar a documentação.” (SANTOS, 2007, p. 61).

Há três princípios que tratam da enciclopédia documentária ou do livro universal que Otlet (1934) propõe no capítulo quatro de “*Traité de Documentation*”, o qual é denominado de “*Organisation Rationnelle des Livres e des Documents*”. Santos (2007) apresenta tais princípios: 1) o **princípio monográfico** refere-se à extração das unidades intelectuais ou verdades originais de interesse ao usuário de informação, mediante a fragmentação do texto; 2) o sentido da unidade intelectual estabelecida pelo princípio monográfico é completado pelos **princípios de continuidade e de pluralidade** – o livro não termina na última página, mas é continuamente trabalhado de modo que nunca é obra acabada; 3) o **princípio de multiplicação dos dados**, que se dá pela “[...] cópia desta unidade informacional para que constituam as entradas do sistema nos diversos aspectos aos quais possa ser relacionado, tais como o cronológico, o geográfico etc.” (2007, p. 62). Todos os princípios correspondem à mensagem documentária à qual nos referimos na seção anterior.

Por meio dos processos documentários, nos termos de Santos (2007, p. 61), é que se trata o conteúdo dos documentos observando o princípio monográfico, pois nele “[...] subjazem as questões de fundo à medida que se seleciona o material a ser incluído no sistema; e de forma, por meio da fragmentação dos textos.” (2007, p. 61). Além disso, as operações relativas ao princípio monográfico rearranjam as informações de modo mais consistente com as necessidades de informação do usuário.

As unidades de interesse do usuário são designadas por ‘unidade documentária’, termo proposto inicialmente por Briet (1951) como um conceito basilar da Documentação.

A unidade documentária tende a se aproximar da ideia elementar, da unidade de pensamento, na medida em que as formas do documento se multiplicam, que a massa documentária aumenta e que a técnica da profissão do documentalista se aperfeiçoa. (1951, p. 10, tradução nossa).

Assim, de modo legítimo, o usuário de informação pode extrair um subconjunto significativo do documento, reagrupá-lo com outros documentos, formando sobreconjuntos igualmente significativos nos termos expostos por Fondin (1998, p. 26), a saber: a existência de entidade física, o conjunto; extratos da entidade física, os subconjuntos; e o reagrupamento de entidades físicas, os sobreconjuntos.

A entidade física no conjunto, prossegue Fondin (1998, p. 27), refere-se àquela em que o suporte e o conteúdo coincidem, como livros, relatórios, anais de congresso e documentos similares. A propósito, tal abordagem é tradicional na Biblioteconomia que, segundo Fondin (1998, p. 27), privilegia o suporte em detrimento do conteúdo e a conservação em vez do uso.

O usuário de informação pode se interessar por uma parte do documento apenas: artigo de periódico, capítulo de coletânea, diagrama dentro de relatório, faixa musical em disco sonoro, cena de algum filme em DVD e assim por diante. Nestes casos, não há correspondência unitária entre documento e o conteúdo de interesse do usuário, porque elas são subconjuntos documentais.

Ortega (2009b, p. 82) ressalta que “Fondin usa o termo ‘entidade física’ no sentido de objeto físico informacional, correspondendo ao que Otlet designa por ‘livro’, e o termo ‘item documentário’ como parte de um documento, aproximando-se da noção de unidade documentária.”

Uma vez que a entidade física e o item documentário, forma e conteúdo respectivamente, sejam determinados é possível estabelecer reagrupamentos úteis para o usuário de informação em sobreconjuntos formados em torno de algum critério que considere o conteúdo ou a forma, de modo a constituir um dossiê documentário – novo objeto documentário, segundo Fondin (1998, p. 28). Mais adiante, este autor (1998, p. 86) esclarece que os dossiês atendem às demandas dos usuários segundo a vocação de um serviço de informação. A demanda deve ser entendida nos termos indicados por Ortega (2009b, p. 86).

[...] entendemos que os dossiês são coleções de documentos que visam atender demandas específicas em contextos institucionais, sejam aquelas cuja demanda é baseada em previsões de uso, sejam aquelas realizadas a partir de demandas já formuladas; ou seja, as tecnologias não alteram as características destas demandas. (ORTEGA, 2009b, p. 86).

Além disso, prossegue Fondin (1998, p. 28), cada vez mais as organizações documentárias oferecem ao usuário de informação os três tipos de objetos agrupados sob o termo ‘unidade documentária’, ou seja, a unidade de referência do tratamento documentário em torno da qual,

[...] são constituídos os instrumentos de tratamento (normas, *software*), as práticas da profissão (descrição, análise, classificação), as regras de trabalho (intercâmbio e cooperação), os objetivos (conservação, investigação) que explicam a necessidade da profissão. (FONDIN, p. 28, tradução nossa).

Os recursos documentários são constituídos por entidades, por itens documentários e por dossiês reunidos conforme a função informativa a que se destinam. Na prática, sustenta Fondin (1998), isso significa que o profissional: apoiado em diretrizes gerais, deve considerar as unidades documentárias de interesse dos usuários de um sistema de informação documentária que atua, observando que eles recorrem a algum meio para ter acesso ao item documentário que nem sempre coincide com a unidade física. De resto,

Fondin não referencia o Tratado de Documentação, mas suspeitamos que, assim como em outras obras francesas e espanholas, a continuidade otletiana seja tão evidente que está incorporada ao conhecimento nestes idiomas, embora a citação fosse necessária. (2009b, p. 84).

Ortega (2009b) faz um quadro comparativo que permite correlacionar os termos usados por Otlet e Fondin:

Quadro 2 – Comparação entre características do livro e do documento

Livro e documento, por Otlet	Objetos do tratamento, por Fondin
múltiplos (conjuntos formados pelo livro, ou seja, coleções como as de bibliotecas e outros)	reagrupamento de entidades (sobreconjunto)
unidade (livro)	entidade física (conjunto)
submúltiplos (divisões como partes do livro do tipo capítulos etc.)	extratos da entidade (subconjuntos)

Fonte: Ortega (2009b).

Sobreconjuntos são formados por unidades de documentos, contudo, Ortega (2009b, p. 86) ressalva que Otlet se refere às coleções, como as que há em bibliotecas, enquanto que, em Fondin, é possível inferir que se refere tanto às coleções de interesse do usuário, inclusive em suas demandas específicas, quanto àquelas que compõem o acervo como um todo. Subconjuntos, tanto em Otlet quanto em Fondin, referem-se a conjunto documental inseparável.

Sobre o quadro, Ortega (2009b, p. 87) discorre do seguinte modo: a noção de unidade documentária permite a operação do documento em seus componentes, em que a **unidade física documental** é a parte material manipulável; a **unidade documentária** é aquela unidade passível de representação e os **conteúdos** se referem à informação registrada nessas unidades.

Então, há uma ordem de todo-parte da qual podemos fazer algumas inferências

relativas à unidade física documental ilustradas nas alíneas que se seguem ($\Leftrightarrow$, equivale ou contém; ∞ , vários) à qual acrescentamos a **subunidade física documental**, contida em unidade física.

(a) unidade física,

1 documento $\Leftrightarrow$ 1 unidade documentária

∞ documentos $\Leftrightarrow$ 1 unidade documentária

1 documento $\Leftrightarrow$ ∞ unidades documentárias

(b) subunidade da unidade física,

1 parte $\Leftrightarrow$ 1 unidade documentária

∞ partes $\Leftrightarrow$ 1 unidade documentária

1 parte $\Leftrightarrow$ ∞ unidades documentárias

Exemplificamos do seguinte modo em (a): um livro pode equivaler a uma unidade documentária, como é o caso de livro em um volume; um ou mais livros podem equivaler a uma unidade documentária como é o caso de coleções e séries; ou um livro pode equivaler a várias unidades documentárias, como os capítulos que contém.

Em (b), consideremos os capítulos de um livro: o capítulo pode equivaler a uma unidade documentária; vários capítulos podem constituir uma unidade documentária, no caso do próprio livro ou de um agrupamento dentro do livro; e um capítulo pode equivaler a duas ou mais unidades documentárias, como as seções em que se divide, por exemplo.

Pressupondo que subconjuntos estão encerrados em um conjunto documental, deve haver em catalogação um equilíbrio entre duas variáveis que não podem ser ignoradas: 1) unidade e subunidade física documental; 2) unidade documentária em subconjuntos, em conjuntos e em sobreconjuntos.

A primeira variável é de ordem material, nos termos da mensagem documentada que abordamos anteriormente (seção 3.2.1). Refere-se aos modos em que o criador ou o publicador configura o documento de modo a divulgá-lo conforme seus interesses, ou seja, a prefiguração do documento imposta ao público. Todavia, esses modos nem sempre são de interesse para o usuário, porque ele, por vezes, precisa acessar uma subunidade física documental, que é inseparável da unidade física documental. Nesse sentido, os sistemas de informação documentária atuam dentro da segunda variável, unidade documentária, provendo configurações alternativas aos usuários de informação nos termos da mensagem documentária que abordamos anteriormente (seção 3.2.2).

Nesses termos, a compreensão e a função da unidade documentária em base

de dados documentárias que considera (sub)unidades físicas documentais determinam o processo de catalogação coerente. Se admitirmos isso, então, a unidade documentária é o ponto de partida para a representação documentária. A propósito, a unidade documentária parece ser um conceito consistente a ser observado no contexto de representação documentária que considere a noção de obra no conjunto, no extrato ou no sobreconjunto, independentemente do documento. A noção de unidade documentária será retomada na seção 4.5.1, que discute o registro bibliográfico.

4 A NOÇÃO DE OBRA EM BIBLIOTECONOMIA

Inicialmente, tratamos da noção de obra e os modos de sua criação, de sua instanciamento documental e de sua recepção. Posteriormente, exploramos a noção de documento como obra com atenção especial às variáveis que desequilibram a forma – unidade e subunidades documentais –, e o conteúdo – unidade documentária de interesse do usuário.

Nesta seção buscamos explorar marcos referenciais significativos em que as instâncias documentais da obra foram consideradas nos processos de catalogação e de ordenação documentais, a saber: Catálogos da Biblioteca Bodleiana, “91 Regras” elaboradas por Antonio Panizzi, Regras de Cutter e os estudos de Lubetzky e de Eva Verona. Posteriormente, analisaremos a obra em registro bibliográfico, elaborado conforme orientações de modelos conceituais e de instrumentos documentários.

4.1 A OBRA NOS CATÁLOGOS DA BIBLIOTECA BODLEIANA

O primeiro marco que discutiremos ocorreu no século XVII, na Biblioteca da Universidade de Oxford (Inglaterra), onde foi registrada a primeira tentativa de agrupar as instâncias documentais da obra de um mesmo autor, segundo Fiuza (1980, p. 17).

Em 1549, relata Norris (1939, p. 142), a Biblioteca da Universidade de Oxford foi destruída por um incêndio que a consumiu por inteiro. *Sir Thomas Bodley*, diplomata caído em desgraça que sabia manipular com arte os argumentos da lisonja e da vaidade, escreveu uma carta para o Vice-Reitor da Universidade de Oxford se oferecendo para a reconstrução e para a reposição das estantes da biblioteca com livros e manuscritos. A oferta de Bodley foi aceita e, por isso, ele se tornou um tipo de diretor da Biblioteca, sendo Thomas James designado como bibliotecário-chefe. A dedicação de Bodley foi reconhecida a ponto de seu nome ser imortalizado na biblioteca, que passou a ser conhecida como Biblioteca Bodleiana (OLIVEIRA, 1987, p. 283; BÁEZ, 2006, p.174). Ela foi reaberta em 1602, mas o primeiro catálogo só foi publicado em 1605.

Naquela época, conforme Pettee (1985, p. 76), o catálogo não era visto como instrumento bibliográfico, pois sua função primordial era inventariar. Além disso, a política de aquisições das bibliotecas dos séculos XVII e XVIII indicava que as “[...] edições diferentes de uma mesma obra foram geralmente consideradas como duplicatas, e eram descartadas.” (LEDOS *apud* VERONA, 1985, p. 164, tradução nossa). Tal prática explica, em parte, porque a distinção entre obra e documento era dificultada e, talvez, desnecessária. Kayser completa a declaração expressando que tais práticas perduraram até o fim do século XVIII,

[...] dentre as várias edições de uma obra determinada só as melhores de-

vem ser mantidas na biblioteca, além disso, ele recomenda que determinadas obras de um dado autor devem ser descartadas se houver suas obras completas na biblioteca. (*apud* VERONA, 1985, p. 164, tradução nossa).

Na Biblioteca Bodleiana, havia alguma discordância entre Bodley e James quanto ao método de elaboração do catálogo. James preferia catálogo alfabético; Bodley, catálogo classificado. A posição de Bodley prevaleceu, pois James, na condição de subordinado, não devia executar quaisquer instruções sem o consentimento de Bodley, inclusive em detalhes minuciosos da catalogação (STROUT, 1956, p. 265; NORRIS, 1939, p. 142). Numa das intervenções de Bodley, Norris (1939) relata,

Em 23 de junho de 1602, Bodley, aborrecido com as omissões em seu catálogo, escreveu a James sugerindo que ele fizesse um novo catálogo e listasse cada livro tal como estava na estante, de modo que ele não pudesse perder nenhum. (1939, p. 143, tradução nossa).

O catálogo deveria, então, ser um espelho da ordenação dos livros e dos manuscritos nas estantes, conforme relata Frost: “o Catálogo de 1605 foi essencialmente uma lista de estantes [correspondente a um catálogo topográfico] na qual podemos ver o esquema geral de organização da biblioteca [...]” (1976, p. 261, tradução nossa).

As entradas³⁸ foram divididas primeiramente pelo assunto que, em termos atuais, refere-se às disciplinas: Teologia, Medicina, Legislação e Artes. Posteriormente, considerava-se o formato: *in folio*³⁹, que eram presos nas escrivaninhas acessíveis a leitores, e *in quarto* e *in octavo*, que eram mantidos em armários trancados. Em terceiro lugar, por ordem alfabética do sobrenome do autor, quando a autoria fosse conhecida, ou por palavra-chave do título, em obras anônimas ou com pseudônimos, que, nesses casos, poderia ser o primeiro substantivo, o sujeito a que a obra se referia ou qualquer palavra que servisse de referência ao título. O catálogo era complementado por índice de autor (NORRIS, 1939, p. 144; RANZ, 1964 *apud* FROST, 1976, p. 249).

O critério escolhido por Bodley se aproxima da atitude do usuário ante o catálogo, considera Strout (1956): “[...] as práticas que Bodley instituiu são interessantes não só porque foram avançadas, mas também porque Bodley conduziu-as como usuário de catálogo com a finalidade de adoção em programa de aquisições.” (STROUT, 1956, p. 265, tradução nossa).

³⁸ Os exemplos apresentados por Frost (1976) e por Norris (1939), frente à definição de Cutter (1876; 1904), permite-nos afirmar que, neste contexto, o termo ‘entrada’ é empregado para referir-se ao registro que representa o livro. “Entrada, o registro de um livro no catálogo com o título e a imprenta.” (CUTTER, 1876, p. 14, tradução nossa). Nos catálogos em fichas, a entrada se refere a cada uma das fichas de que o catálogo é composto, as quais incorporam informação necessária à identificação de um documento.

³⁹ Os termos *in folio*, *in quarto*, *in octavo* etc designam o número de páginas obtidas com a dobradura de folha de papel. É uma forma de apresentação do documento (OTLET, 1934, p. 52-53): *in folio* (1 dobradura com 4 páginas); *in quarto* (2 dobraduras com 8 páginas) e *in octavo* (3 dobraduras com 16 páginas).

Além disso, ao considerar o nome do autor, o terceiro critério reúne parcialmente as obras do autor. Isso ficou ainda mais evidente no segundo catálogo da Biblioteca Bodleiana, publicado em 1620 sob direção de James (Bodley faleceu em 1613), o qual forneceu “[...] a inovação mais significativa da tradição Bodleiana: o arranjo de um catálogo da biblioteca por ordem alfabética dos sobrenomes dos autores e não por assunto.” (FROST, 1976, p. 249, tradução nossa).

O arranjo por disciplina e por tamanho foi abandonado porque alguns livros não eram classificados corretamente. Além disso, esses arranjos dispersam as obras de um autor e havia naquele momento a ideia de que “[...] as obras de um autor não devem ser separadas.” (NORRIS, 1939, p. 147, tradução nossa). Ademais, a necessidade de espaço para armazenar livros levou a situações em que as obras eram localizadas em disciplinas às quais não se referiam, conforme mostra o extrato a seguir.

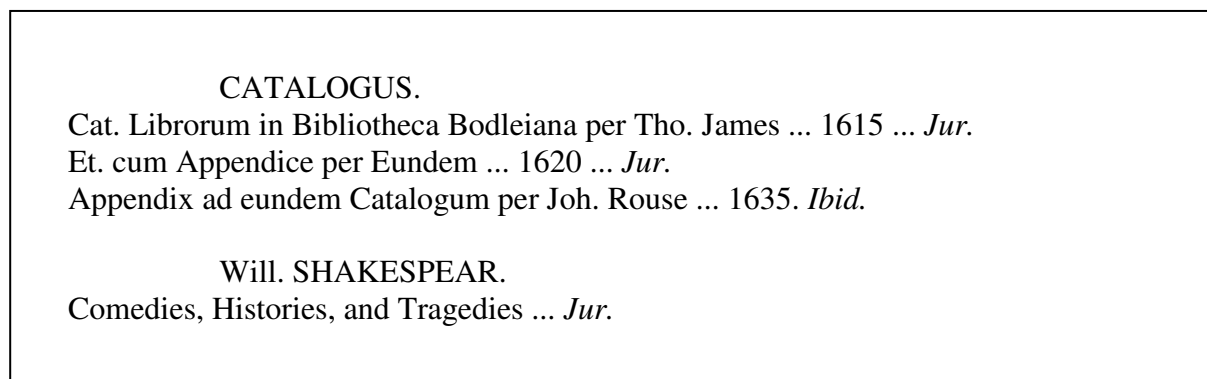


Figura 12 – Dados de localização em extrato do Catálogo Bodleiano de 1738

Fonte: Frost (1976, p. 262).

Nota: *Jur.* = Legislação

A influência que o Catálogo da Biblioteca Bodleiana de 1620 exerceu sobre as bibliotecas das faculdades daquela época é uma evidência do reconhecimento e do valor que alcançou. Esse Catálogo também introduziu o uso de referências cruzadas⁴⁰ (NORRIS, 1939, p. 148-149).

Além dos catálogos de 1605 e 1620, mais três catálogos foram publicados até 1843: o terceiro em 1674, que ampliou o emprego de referência cruzada e nota adscritiva, usadas respectivamente para remeter o usuário de um ponto a outro no catálogo e para acrescentar algum esclarecimento a respeito da entrada; o quarto em 1738, que refinou os aspectos adotados na versão anterior e no qual “Thomas Hearne, que era antiquário, depois de ser nomeado como assistente em 1701, comparou cada livro com a sua entrada no catálogo de 1674, corrigindo muitos dos erros e acrescentando numerosas referências cruza-

⁴⁰ Referência cruzada, ou remissiva, é um dispositivo usado para remeter o usuário de um ponto a outro ponto no catálogo.

das.” (NORRIS, 1939, p. 154, tradução nossa); e o quinto em 1843, que foi preparado por clérigos, mas com muitos erros graves, segundo Norris (1939, p. 155).

Para Frost, um olhar mais próximo aos Catálogos da Biblioteca Bodleiana de 1674 e 1738 “[...] pode aumentar o nosso conhecimento da prática de catalogação e dar algumas indicações dos tipos de assistência bibliográfica fornecida aos estudiosos no período em que os Catálogos foram publicados.” (1976, p. 248, tradução nossa). Em especial, o Catálogo de 1674 que revela, em prefácio escrito por Thomas Hyde, alguns fundamentos usados por Thomas Hyde para elaborá-lo. Frost (1976) compara os Catálogos de 1674 e de 1738 com as funções do catálogo na “Declaração dos Princípios da Catalogação” enunciadas na Conferência Internacional sobre Princípios de Catalogação, realizada em Paris (1961), que será retomada mais adiante (seção 4.4.3).

No momento, interessa-nos analisar a comparação que Frost (1976) fez com a segunda função do catálogo enunciada na Conferência da seguinte forma: “[...] O catálogo deve ser um instrumento eficiente para verificar: [...] (a), quais obras de um determinado autor, e (b) quais edições de uma obra específica, estão na biblioteca.” (INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1963, p. 91-92, tradução nossa).

Frost (1976, p. 255) afirma que esta função é desempenhada pelos Catálogos da Biblioteca Bodleiana de 1674 e 1738. Neles, estavam explícitos que as obras de um autor eram inseridas sob uma forma uniforme que as singularizavam e, de forma implícita, era possível reunir todas as edições da obra, mesmo que os títulos fossem alterados.

Referências cruzadas eram feitas se houvesse variações do nome de autor, inclusive a ocorrência de autoria anônima ou com pseudônimo, desde que o autor fosse conhecido. Elas também ligavam o nome do autor a obras nas quais a sua participação era secundária, inclusive para tradutores, e auxiliavam a indicação das autorias. Pode-se observar tais referências indicadas pela partícula ‘v.’ nos extratos a seguir.

Theoph. LAVENDER. v. *Biddulph*.

Will. & Pet. BIDDULPH.

Travells into the East by Biddulph and other, collected by
Th. Lavender ...

Figura 13 – Referências em extratos dos Catálogos Bodleianos de 1674

Fonte: Frost (1976, p. 256).

Obad. WALKER Master of Univ. Coll. v. Abr. *Woodhead*.

Abr. WOODHEAD M.A. sometime Fell. of University
Coll. in Oxon.

A brief Account of antient Church-Government, with a
Reflection on several modern Writings of the Presby-
terians &c. in iv Parts. [Anonym.] *Lond.* 1662 ...

[It is attributed by the R. Catholicks to O.

[Walker; and by Others to R. Holden.]

Figura 14 – Referências em extratos dos Catálogos Bodleianos de 1738

Fonte: Frost (1976, p. 257).

Cabia ao leitor fazer as inferências para determinar o relacionamento citado nas referências cruzadas. Apesar disso, “[...] este método fornece ao catálogo um mecanismo que apresenta, além das obras ‘de’ um autor – ou seja, obra em que ele é o responsável principal – as obras nas quais ele contribuiu em menor grau.” (FROST, 1976, p. 257, tradução nossa). Mas havia outros problemas,

O arranjo sistemático pelo nome do autor tornou-se impossível no início, quando algumas das obras de um autor eram colocadas sob a inicial de seu nome e outras com o seu sobrenome. Se não houvesse espaço na prateleira reservada para as iniciais do autor, frequentemente, as iniciais do editor determinavam a colocação. (FROST, 1976, p. 261, tradução nossa).

Na mesma direção, Frost (1976) relata que as transcrições de títulos eram feitas em grau limitado, por isso não se podia esperar encontrar as obras reunidas totalmente. Além disso, havia inconsistência e erros: “[...] encontramos entradas principais duplicadas, referências cruzadas às cegas e carência de referências cruzadas onde deveriam ser usadas.” (FROST, 1976, p. 268, tradução nossa). Em alguns casos, houve desvios das orientações dadas por Hyde no prefácio do Catálogo de 1674, conforme enumera o relato de Gilliam & Hunt (1954): falhas de julgamento; descuido e negligência; autores são confundidos com outros; títulos dos livros são deturpados; dentre outros (*apud* FROST, 1976, p. 268-269).

Apesar disso, Frost (1976), Pettee (1985) e Verona (1985) reconhecem que o Catálogo de 1674 antecipa em muitos aspectos a segunda função do catálogo enunciada nos Princípios de Paris porque deixa claro que,

[...] um autor conhecido sob vários nomes deve ser redigido em entrada sob uma única forma, que as traduções devem ser redigidas na entrada do autor da obra original, e que, onde um pseudônimo for utilizado, nenhum esforço

deve ser poupado para identificar o autor para, pelo menos, fazer uma referência cruzada. (PETTEE, 1985, p. 80, tradução nossa).

De fato, relata Frost (1976), o prefácio escrito por Thomas Hyde não apresenta regras que reúnem plenamente as obras de um autor, mas indica que havia preocupação em reunir as diferentes edições de uma obra que se apresenta em títulos diferentes, especialmente o Catálogo de 1738, no qual o título da obra original ou de alguma transcrição mais próxima a ele precedia as traduções e as edições conforme mostra o extrato a seguir.

Publius OVIDUS . . .
 Metamorphoses: ex recognition Jo. An. Episcopi Alerien in Cyrno . . .
 1471 . . .
 Les Metamorphoses en Latin & Francois : avec de nouvelles Explications
 Historiques &c. sur toutes les Fables; de la Traduction de Mr
 Pierre du Ryer . . . 1677 . . .
 Le Metamorfosi ridotte da Gio Andr. dall Anguillara; com l'Annota-
 tioni di M. Gioseppe Horologgi . . . 1589 . . .
 Las Transformaciones en Lengua Espanola, con las Allegorias al fin
 dellos, y sus figuras, &c. . . . 1595 . . .
 The fyrst fower Bookes of the Metamorphosis oute of Latin into English
 Meter by Ar. Golding Gent . . . 1565 . . .
 Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figures
 by G. Sandys . . . 1632 . . .
 Same Translation (without the Figures and Notes) . . . 1669 . . .

Figura 15 – Agrupamento de obras em extrato do Catálogo Bodleiano de 1738.

Fonte: Frost (1976, p. 259).

Aliás, esta é a distinção entre os Catálogos de 1674 e de 1738. No primeiro, Hyde não se preocupou com a ordem cronológica e nem listou o título da obra original em primeiro lugar (FROST, 1976, p. 260).

Outra indicação significativa dos Catálogos de 1674 e 1738, pertinente à noção de obra, refere-se aos atos relativos à ideia de tratar unidades literárias, as obras, sob caixa alta, como o termo BÍBLIA, e as instruções da regra IX e da regra LXXX, que reúnem as obras de entidades coletivas (PETTEE, 1985, p. 82).

Por outro lado, Hyde, sobre o emprego de entradas analíticas, “[...] percebeu que a ligação entre uma série de obras dentro de um volume criava um problema para os estudiosos, que muitas vezes rejeitavam um livro posto diante deles se a página de rosto não apresentasse o título desejado [...]” (FROST, 1976, p. 261, tradução nossa). O indicativo das entradas analíticas era feito do seguinte modo no Catálogo Bodleiano de 1738.

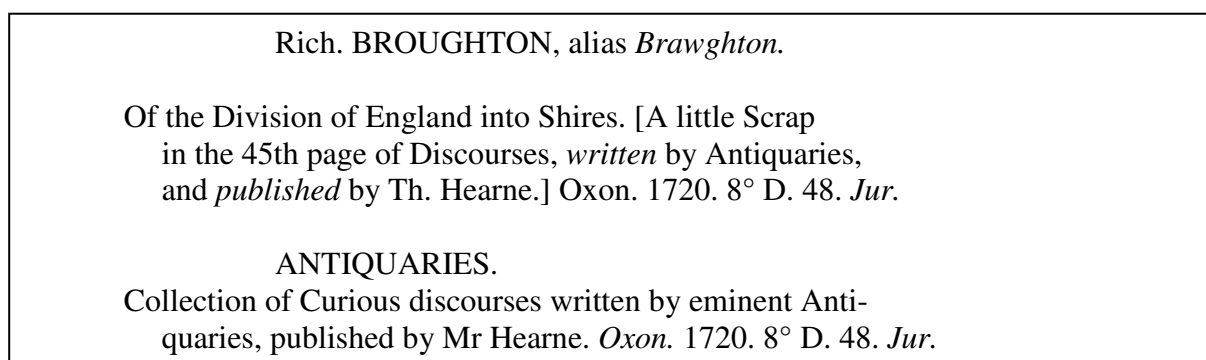


Figura 16 – Indicação das analíticas no Catálogo Bodleiano de 1738

Fonte: Frost (1976, p. 261).

Verona (1962, p. 298) afirma que o Catálogo de 1674 influenciou as bibliotecas acadêmicas de Oxford e de outras faculdades britânicas que não possuíam seu próprio catálogo, e que se estendeu também às bibliotecas estadunidenses. Assim, o aspecto mais marcante dos Catálogos da Biblioteca Bodleiana se deve ao fato de que "[...] a distinção entre 'obra' e 'livro' é reconhecida pela catalogação de livros não como entidades independentes simples com informações a serem tomadas apenas de uma página de rosto, mas como relacionada a outras obras ou edições de uma mesma obra." (FROST, 1976, p. 269, tradução nossa).

É possível que os catálogos da Biblioteca Bodleiana refletissem a mesma ordenação dos documentos na estante, embora a literatura consultada não abranja tais aspectos. Não identificamos qualquer alusão à ordenação de documentos além do Catálogo de 1605, mas pode-se presumir que a ordenação dos documentos não foi mantida nas versões posteriores, porque o critério primário, disciplinas (Teologia, Medicina, Legislação e Artes), foi alterado posteriormente, devido à necessidade de espaço para armazenar livros.

4.2 A OBRA NAS 91 REGRAS DE ANTONIO PANIZZI

Os Catálogos da Biblioteca Bodleiana já consideravam em catalogação a distinção obra e livro, mas é no segundo marco que tal distinção é tratada de modo fundamental. As regras de Antonio Genesio Maria Panizzi (1797-1879), italiano, advogado, anarquista refugiado na Inglaterra, foram elaboradas para a biblioteca do Museu Britânico, em 1839. Segundo Lehnus (1972), sem dizer se se refere somente ao contexto do Museu, "diversas pessoas estabeleceram anteriormente algumas orientações para a compilação de catálogos, mas ninguém tentou empreender um projeto maior, como fez Panizzi, quando escreveu as 91 Regras [...]" (1972, p. 37, tradução nossa).

Nas primeiras décadas do século XIX, a coleção bibliográfica do Museu Britânico, embrião da futura Biblioteca Britânica, aumentava consideravelmente (BATTLES,

2003, p. 125), em parte, graças a doações particulares, a minguados fundos de aquisição do Museu e a dispositivos como o Depósito Legal que já era praticado na época.

Esse momento coincidiu com o fato de que "[...] diversas tecnologias convergiram no sentido de acelerar dramaticamente o ritmo de produção de livros e de outros materiais impressos." (BATTLES, 2003, p. 125). Nesse sentido, a mecanização da produção de livros contribuiu para proliferar edições, traduções e outras instanciações da obra. Um catálogo que desse conta de tal diversidade tornou-se indispensável para as bibliotecas.

A escolha de Panizzi não foi por acaso, relata Battles (2003), pois ele organizara a complicada coleção de panfletos da Guerra Civil Inglesa a qual serviu de 'laboratório', ainda que não fosse o objetivo inicial. A coleção era composta por panfletos, "[...] que podiam ser reimpressões de artigos publicados em periódicos, ou excertos de livros, e aparecer simultaneamente sob diversas formas e selos editoriais" (2003, p. 132). A experiência permitiu que o refugiado italiano criasse regras que reproduziam as relações existentes entre os livros dentro do próprio catálogo.

Em 1837, o advogado italiano assumiu o *Department of Printed Books*. Nesse ínterim, empreendeu viagens pelo interior das Ilhas Britânicas e pela Europa Continental, buscando conhecer catálogos elaborados por outras bibliotecas. A experiência com a organização dos panfletos e as informações obtidas durante as viagens contribuíram para que Panizzi elaborasse regras de catalogação que tivessem o objetivo de "[...] padronizar o formato dos registros bibliográficos e assegurar que detalhes suficientes fossem incluídos para diferenciar os registros entre si" (HUFFORD, 2007, p. 28, tradução nossa).

Após examinar e avaliar códigos de catalogação de várias bibliotecas, Panizzi, auxiliado por uma equipe de bibliotecários, classe que valorizava com firmeza, idealizou o "*Rules for the Compilation of the Catalogue*", o qual foi apresentado aos conselheiros do Museu em 1839.

Panizzi apresentou uma proposta de setenta e três regras, as quais foram expandidas pelos conselheiros para noventa e uma. O novo código, 'Rules for the Compilation of the Catalogue' foi aprovado em 1839 e publicado no primeiro volume do próprio catálogo em 1841. (BLAKE, 2002, p. 6, tradução nossa).

A intervenção⁴¹ dos conselheiros no Museu acabou causando um catálogo distinto daquele previsto originalmente nas 73 Regras. Contudo, não diminuiu a importância

⁴¹ "Batalha das Regras" é expressão encontrada em autores como Barbosa (1978) e Dias (1967) para indicar as constantes intervenções e discussões em torno das regras de catalogação da Biblioteca do Museu que, além de bibliotecários e conselheiros do Museu, envolvia o Parlamento Britânico e usuários da Biblioteca.

do trabalho realizado por Panizzi, pois as “91 Regras”, como ficou conhecida a “*Rules for the Compilation of the Catalogue*”, apresentam avanço conceitual do processo de catalogação de livros da Biblioteca do Museu.

Para fins de impressão, a apresentação das “91 Regras” foi disposta em duas colunas: a da esquerda apresentava as Regras em si enquanto a da direita incluía exemplos ilustrativos (CARPENTER, 2002, p. 32).

Contudo, o catálogo impresso limitou-se à letra ‘A’, primeiro e último volume impresso, sendo que as demais letras do catálogo foram continuadas em forma manuscrita (NORRIS, 1939, p. 207). Isso contribuiu para que as pressões da impaciente sociedade britânica, desejosa por resultados mais efetivos, continuassem. Denton (2007) reproduz a declaração de Panizzi por ocasião do ataque do escritor Thomas Carlyle ao catálogo, que o italiano reconheceu ser complicado. Mas Panizzi ponderou, conta Denton (2007, p. 39, tradução nossa):

‘O leitor pode conhecer a obra que quer; mas, não se pode esperar que conheça as particularidades das diferentes edições [...]’ aqui há duas pessoas olhando para o mesmo objeto – o livro – mas vendo coisas diferentes. Carlyle viu o livro como um objeto material, entidade separada e alheia a qualquer outro livro na biblioteca e ele não viu porque não está representada no catálogo. Panizzi viu o livro como uma edição de uma obra específica que está intimamente relacionada a outras edições e traduções da obra que a biblioteca pode ter [...].

Tal declaração manifesta a importância que Panizzi atribuía à noção de obra, algo além do livro. Ele explicita de modo claro que ele vê um documento que se relaciona a outros documentos pela noção de obra. Hufford (2007) reproduz um relato de Panizzi, que fizera diante da Comissão Parlamentar, quando defendia os fundamentos de organização que adotara. No relato, publicado originalmente em 1850, Panizzi diz: “[...] quando vou a uma grande biblioteca nacional, onde há edições ou obras de ‘Abelard’, tenho o direito de encontrar as edições e as obras bem diferenciadas entre si para que eu possa escolher a que quero exatamente” (*apud*⁴² HUFFORD, 2007, p. 28, tradução nossa).

De forma geral, as “91 Regras” buscavam demonstrar que, no catálogo, todas as obras de um determinado autor devem ser apresentadas ao usuário e que as edições e as traduções devem ser apresentadas como representações de uma determinada obra (FREEDMAN, 1984, p. 323). Ou seja, o livro deve ser indicado como edição de uma obra de determinado autor; as obras do autor devem apresentar entrada sob seu nome, independente de variações que o nome mostrar; edições e traduções da obra devem apresentar

⁴² Comunicação do Parlamento Britânico enviada ao Tesouro pelos Conselheiros do Museu Britânico, com referência ao relatório da Comissão Nomeada para inquirir a Constituição e Gerenciamento do Museu Britânico datado de 1850.

entradas sob seu título original em ordem prescrita para que o usuário busque a melhor edição que lhe sirva à busca, e o catálogo deve apresentar remissivas que auxiliem o usuário a encontrar a obra que busca (FREEDMAN *apud* FIUZA, 1987, p. 47).

O Catálogo deve ser visto como um **todo**. O livro procurado por uma pessoa não é realmente, na maioria das vezes, o objeto de seu interesse, mas a **obra** nele contida; esta **obra** pode ser encontrada em outras edições, traduções e versões, publicada sob diferentes nomes do autor e diferentes títulos e conseqüentemente [sic], para servir bem ao usuário, o Catálogo deve ser planejado para revelar todas as edições versões, etc. [sic] das obras, bem como outras obras geneticamente relacionadas que existem na biblioteca. (FREEDMAN *apud* FIUZA, 1987, p. 46)

Lehnus (1972) analisa e comenta as “91 Regras”, comparando-as com a edição de 1967 do AACR. Ele categoriza as “91 Regras” conforme o quadro que se segue:

Quadro 3 – Regras e categorias das “91 Regras” de Panizzi

Regras	Categorias
1-8	escolha e forma de entradas para nome pessoal
9	entidades coletivas
10-17	escolha e forma de entradas para nome pessoal
18-31	catalogação descritiva
32-36	obras anônimas
37	obras anônimas e coautoria
38-40	obras anônimas
41-43	obras pseudônimas
44-46	coleções
47	entidades coletivas
48-49	coleções
50	tradutores e comentaristas
51-52	tradutores e traduções
53	comentaristas e comentários
54-69	remissivas
70-78	organização e arranjo de entradas múltiplas sob o mesmo cabeçalho de autor
79	Bíblia
80-83	entradas sob cabeçalho geral e as remissivas necessárias
84	entidades coletivas
85-91	entradas sob cabeçalho geral e as remissivas necessárias

Fonte: Lehnus (1972, p. 3-4).

Nota: Na origem, Panizzi não deu títulos às “91 Regras”, somente enumerou-as em algarismos romanos.

A análise de Lehnus (1972) permite afirmar, segundo Blake (2002, p. 6), que as “91 Regras” foram elaboradas a partir de três princípios empregados correntemente na catalogação: (1) dados devem ser oriundos do item que se tem à mão; (2) a página de rosto é a fonte primária de dados; (3) o título deve ser transcrito de forma literal. Além disso, segundo Tillett (1989, p. 150), as “91 Regras” refletem uma estrutura conceitual de catálogo baseada em entradas, registros completos de cada item, e referências cruzadas: “[...] registros,

compostos de *elementos de dados e conexões* entre os registros. Registros conetados formam *agrupamentos*, que compartilham um tipo particular de relacionamento.” (TILLET, 1989, p. 150, tradução nossa).

À primeira vista, percebe-se que as categorias de regras apresentadas no quadro se repetem. Apesar disso, verificamos que as regras foram fundamentadas em entradas que abrangem instanciações documentais da obra como tradução e comentários, prevendo entradas completas para cada documento, inclusive com uso de remissivas que auxiliavam a busca do usuário.

Um olhar mais próximo revela outros aspectos. A regra 18, por exemplo, enuncia que a grafia original do título deve ser preservada e o número da edição deve ser indicado quando apresentado com o título, sugerindo, então, que as edições da obra ficavam agregadas no catálogo. A regra 21 distingue em seu bojo a obra em relacionamento todo-parte, pois determina que se uma ou mais obras integram uma publicação, elas devem ser comunicadas na catalogação.

Porém, a regra 44, que apresenta procedimento similar entre colchetes⁴³, põe em dúvida a aplicabilidade da regra 21, porque o comentário que sucede a regra informa que “parte da regra que está entre colchetes não foi posta em prática, a fim de acelerar a impressão do catálogo.” (BRITISH MUSEUM, 1985, p. 8, tradução nossa). Nesses casos, as obras individuais não são descritas e, portanto, relações do tipo todo-parte não se efetivam. Esse trecho indica ainda que as “91 Regras” eram aplicadas de acordo com uma política de catalogação da Biblioteca do Museu, adaptando-se às necessidades locais.

Em outras situações, contudo, a noção de relação todo-parte aparece em obras como a Bíblia (regra 22), em obra dividida em várias partes ou volumes (regra 26) e em obras reunidas em coleção (regras 66 e 67). Grande parte dessas regras comporta o que se denomina, na catalogação atual, como entrada analítica.

As regras 70-78 orientam a organização e arranjo de entradas múltiplas sob o mesmo cabeçalho de autor e se relacionam diretamente com o que Panizzi tinha em mente, ou seja, o arranjo das entradas relativas a edições, a coleções, a traduções etc. de um autor. Sobre isso, comenta Lehnus, “[...] Panizzi percebeu a importância de um arranjo lógico e conveniente das fichas de autor prolífico para facilitar a busca de uma determinada obra ou livro.” (1972, p. 31, tradução nossa).

⁴³ Texto original da Regra 44: “*XLIV. Works of several writers, collectively published, to be entered according to the following rules, [and the separate pieces of the various authors included in the collection to be separately entered in the order in which they occur; excepting merely collections of letters, charters, short extracts from larger works, and similar compilations]*”.

Nesse sentido, a regra 50, por exemplo, apresenta orientação familiar aos catalogadores: “os nomes de tradutores ou de comentaristas devem ser indicados [...] se ocorrerem na página de rosto; e se não ocorrerem, mas forem conhecidos ou presumidos pelo bibliotecário, devem ser colocados entre colchetes.” (BRITISH MUSEUM, 1985, p. 9, tradução nossa). Este é um exemplo que não seguia o princípio número (1), citado por Lehnus (1972), dados oriundos do item que se tem à mão, pois a regra 50 prevê o uso de dados externos ao item.

A regra 51 completa: “as obras de tradutores entram sob o nome do autor original. O mesmo deve ser observado para obra de comentaristas desde que acompanhada do texto original” (BRITISH MUSEUM, 1985, p. 9, tradução nossa). A regra 52 acrescenta ainda que as traduções de uma obra entram após a obra original, em termos parecidos com a orientação do Catálogo de 1738 da Biblioteca Bodleiana.

Fazendo um balanço das regras expostas até o momento, observamos nelas indicações para a reunião da obra e suas traduções, e há regra em que tal agrupamento é exposto claramente, como a regra 75: “obras separadas de um autor se sucedem alfabeticamente; as várias edições e traduções de cada obra devem ser dispostas em entradas da mesma forma como indicado para as obras completas de um escritor.” (BRITISH MUSEUM, 1985, p. 11, tradução nossa).

Citamos ainda, na sequência, um trecho de relatório datado de 1850⁴⁴, apresentado por uma das Comissões que investigou as atividades do museu, que comprova os efeitos das “91 Regras” no catálogo do Museu. Nele, há um comentário acerca das regras 69-78.

A fim de mostrar as obras que a biblioteca tem de um autor, as regras de arranjo – Regras 69-78 – estabelecem que todas as edições de uma obra sucedam à primeira edição. [...] a regra 79 diz que todas as edições e traduções de um clássico anônimo, a Bíblia, devem apresentar entradas sob um título uniforme. (*apud* VAN HOUTEN, 1981, p. 363, tradução nossa).

Os exemplos apresentados mostram que a contribuição de Panizzi e de sua equipe é pertinente ao documento como obra em Organização da Informação, porque ele percebeu que um ou mais documentos podem ser edição, tradução ou comentário de uma obra determinada, e, de modo recíproco, a obra subjaz à suas instanciações documentais.

Em 1848, Panizzi escreveu uma carta-defesa ao Conde de Ellesmere, em res-

⁴⁴ Referência da citação original: “Great Britain, Commissioners Appointed to Inquire into the Constitution and Government of the British Museum, ‘Report; with Minutes of Evidence’ London, 1850, quoted in Nancy Brault, *The Great Debate on Panizzi’s Rules in 1847-1849: The Issues Discussed* (Los Angeles: School of Library Service and the University Library, University of California, 1972), p. 10. [...]” (VAN HOUTEN, 1981, p. 373).

posta à investigação que buscava seu *impeachment* por insubordinação. A carta é reproduzida na coletânea publicada por Carpenter & Svenonius (1985), os quais afirmam que a abordagem didática da carta é uma introdução aos fundamentos da Catalogação, pois,

Abrange temas de interesse recorrentes, como o tamanho ideal da descrição bibliográfica e a sua relação com os objetivos de um catálogo da biblioteca, a função da entrada principal, a necessidade para a normalização dos nomes (pessoal e corporativo), os problemas de transliteração, o papel das formas de publicação na determinação da entrada, o *status* de obras modificadas ou adaptadas a partir de diferentes originais, o tratamento de obras anônimas, o problema da transcrição da página de rosto, a necessidade de uniformidade na aplicação das regras de catalogação, a natureza das remissivas, ordem de arquivamentos etc. (CARPENTER; SVENONIUS, 1985, p. 16, tradução nossa)⁴⁵.

Por isso Carpenter & Svenonius (1985, p. 16) afirmam que as “91 Regras” de Panizzi são precursoras dos códigos de catalogação atuais, embora algumas práticas já tenham sido adotadas na Biblioteca Bodleiana, como o agrupamento das obras, uso de remissivas e outras. Elas duraram até a metade do século XX. O fracasso da impressão de um produto final orientado pelas “91 Regras” pode ter sido aparente e, talvez, tenha sido o indicativo de que a publicação de catálogo impresso não devesse ser o objetivo central, mas um “[...] esforço contínuo, como acontece em todas as bibliotecas até hoje.” (BATTLES, 2003, p. 137). Ademais, as constantes intervenções sofridas por Panizzi legitimaram as “91 Regras”.

As regras de Panizzi foram o ponto de partida da Catalogação moderna em muitas razões: foram desenvolvidas por um grupo e não por um homem (embora Panizzi certamente fosse a força central); foram objeto de debate, de escrutínio e de justificação intensos; foram aprovadas por órgãos governamentais; foram usadas em uma grande biblioteca; receberam atenção internacional; e, no fundo, elas foram regras úteis produzidas por um grande bibliotecário e forneceram um catálogo melhor do que havia antes. (DENTON, 2007, p. 39, tradução nossa).

Além de contribuições em Catalogação, Panizzi, relata Schreiber (1979), dinamizou o trabalho da biblioteca em muitas áreas: modernização da administração, inovações nos serviços bibliotecários, consolidação de leis sobre Direito Autoral, aquisição de livros estrangeiros e outras. Em 1856, foi promovido a bibliotecário-chefe, aposentou-se em 1866, foi elevado à condição de cavalheiro em 1869 e faleceu em 1879.

As ideias de Panizzi se propagaram em seus contemporâneos e naqueles que o sucederam. Charles Coffin Jewett, por exemplo, pioneiro estadunidense da Catalogação, empenhado em aprender e em adquirir experiências, esteve por alguns meses em Londres, onde teve a oportunidade de se relacionar com Panizzi que, por sua vez, mostrou-lhe aspectos importantes da Biblioteconomia (GARRIDO ARILLA, 1996, p. 79; FRÍAS MONTTOYA, 1995, p. 278).

⁴⁵ Entrada principal, neste contexto, geralmente se refere à entrada de autor.

De volta à sua terra, o estadunidense elaborou o “*Smithsonian Reports on the Construction of Catalogues of Libraries, and of a General Catalogue, and Their Publication by Means of Separate, Stereotyped Title, With Rules and Examples*” (1853), originalmente publicado em 1852, conhecido como “*On the Construction of Catalogs*”. Algumas das regras elaboradas por Jewett são cópias das “91 Regras”; outras, alteradas, outras acrescentadas e “[...] outras se conformam mais com as regras propostas pelo Sr. Panizzi do que as finalmente sancionadas pelos administradores do Museu” (LONDON *apud* FRÍAS MONTOYA, 1995, p. 276, tradução nossa).

Na obra de Jewett, registra-se pela primeira vez a possibilidade de se tratar entidades coletivas⁴⁶ como autor, ou seja, autoria coletiva. Jewett é rememorado pela ideia de uma catalogação cooperativa em que o documento seria catalogado apenas uma vez. Tal cooperação seria facilitada pelo uso de inovação tecnológica em processo de estereotipia, que reduziria os custos da catalogação.

4.3 A OBRA NAS “*RULES FOR A DICTIONARY CATALOG*”, DE CHARLES AMMI CUTTER

Panizzi reconheceu a distinção livro-obra, seguindo um caminho mais científico em Catalogação, na medida em que pesquisou e examinou outros catálogos, inclusive os da Biblioteca Bodleiana⁴⁷, antes de elaborar as “91 Regras”. Porém, Charles A. Cutter (1837-1903), terceiro marco referencial que discutiremos, seguiu um caminho pragmático em Catalogação.

Cutter, bibliotecário estadunidense natural de Boston, um dos notáveis da Catalogação, perdeu a mãe muito cedo e, após o novo casamento do pai, mudou-se para casa das três tias solteiras que incentivaram sua formação erudita. Apesar de exercer alguma atividade física, a fraqueza física e a miopia severa que ele tinha podem ter contribuído para que se dedicasse à vida de estudos (MIKSA, 1974, p. 7-8).

Cutter graduou-se em julho de 1855 como Bacharel em Artes, o terceiro da classe e, no ano seguinte, entrou na *Harvard Divinity School*, onde trabalhou na biblioteca da escola, compilando um novo catálogo. Em 1860, começou a trabalhar na *Harvard College Library* onde se tornou assistente do Dr. Ezra Abbot, distinto estudioso e bibliotecá-

⁴⁶ Entidade coletiva, traduzido do inglês *corporate body*, é “[...] pessoa jurídica responsável pela edição ou publicação de um item/documento; autor coletivo, autor corporativo, autor institucional, autoria (entidade coletiva), entidade coletiva como autor, entrada coletiva. [...]” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 149).

⁴⁷ Questionado por algum integrante da Comissão Parlamentar que investigava os assuntos internos do Museu sobre a adoção do Catálogo da Biblioteca Bodleiana de 1843 como modelo a ser seguido, Panizzi respondeu: “disseram que o catálogo tem sido uma desgraça para a Universidade” (*apud* NORRIS, 1939, p. 155).

rio que influenciou suas ideias e o introduziu à catalogação, à classificação e à bibliografia (MIKSA, 1974, p. 43). Além disso, Abbot explicou a Cutter as regras de escolha e forma de entrada que usou para elaborar o catálogo, citando como fonte de inspiração Panizzi e Jewett. Assim, podemos considerar que “as regras de Cutter foram sucessoras diretas das de Panizzi e de Jewett [...]” (SMIRAGLIA, 2001a, p. 19, tradução nossa).

Em 1868, Cutter foi indicado como bibliotecário da *Boston Atheneum Library* onde permaneceu até 1892. Sua formação acadêmica e sua experiência profissional, segundo Miksa (1974, p. 123), foram importantes para credenciá-lo como indexador, assim como escritor e estudioso dos processos bibliográficos. Outro aspecto cultivado por Cutter, que indica seu pragmatismo, refere-se ao fato de que ele buscou ouvir usuários e especialistas, perguntando-lhes a respeito de áreas ditas fracas que precisavam de mais livros (MIKSA, 1974, p. 181).

No início, Cutter se envolveu em muitas questões administrativas, especialmente às que se referiam a finanças. Aliás, o problema de finanças, comum às bibliotecas do século XIX⁴⁸, é um aspecto recorrente no texto de Miksa (1974). Nesse período, as atividades bibliotecárias, inclusive a elaboração do catálogo, eram limitadas por razões financeiras: limite de contratação de pessoal, hora extra reduzida, custo de impressão do catálogo, dentre outras. Para não aumentar o custo, Cutter, com frequência, levava trabalho para casa ou estendia o expediente além do horário normal.

A primeira edição das “*Rules for a Printed Dictionary Catalogue*” foi publicada em 1876 como a parte II do “*U.S. Bureau of Education Special Report on Public Libraries*”. As ‘Regras de Cutter’, assim conhecidas, foram criadas e testadas na *Boston Atheneum Library* “[...] e foram apreciadas por outros bibliotecários, sendo utilizadas em bibliotecas de todo o país.” (FRÍAS MONTOYA, 1995, p. 282, tradução nossa). Miksa detalha edição por edição: segunda edição de 1889, terceira edição de 1891 e, quarta edição, a definitiva, de 1904.

De modo geral, elas apuram de forma concisa as regras de Panizzi e de Jewett. O aspecto mais icônico das Regras de Cutter é mostrado nos objetivos do catálogo, reproduzidos a seguir, agrupados em três categorias (CUTTER, 1876, p. 10, tradução nossa).

⁴⁸ Percebemos que o custo de produção do Catálogo da Biblioteca do Museu Britânico foi um dos motivos pelos quais Panizzi foi investigado; a ideia de Jewett de o livro ser catalogado uma única vez estava apoiada na redução de custos através do uso de placas estereotipadas que facilitariam a elaboração de catálogos coletivos; e assim em outros momentos da Catalogação. Para citar um mais recente: a necessidade de se reduzir os custos da catalogação foi um dos motivos que levou ao estabelecimento dos FRBR, segundo Madison (2005, p. 18).

1. permitir que uma pessoa encontre um livro, em que,
 - (A) o autor seja conhecido;
 - (B) o título seja conhecido;
 - (C) o assunto seja conhecido.
2. Mostrar o que a biblioteca tem,
 - (D) de um autor determinado;
 - (E) sobre um assunto determinado;
 - (F) em um tipo determinado de literatura.
3. Ajudar na escolha de um livro,
 - (G) quanto à sua edição (bibliograficamente);
 - (H) quanto ao seu caráter (literário ou temático).

Os três grupos apresentados por Cutter revelam três princípios básicos distintos, segundo Miksa (1974, p. 373): princípio de busca (*finding principle*); princípio de agregação (*gathering principle*); princípio de avaliação (*evaluating principle*). Mas completa dizendo que eles não se efetivaram porque são conflitantes, e isso os impediu de alcançar êxito ao que propuseram (MIKSA, 1974, p. 374).

Os objetivos (A) (D) e (C) (E) referem-se às entradas sob **autor** e sob **assunto** respectivamente; e os objetivos (B) e (F) determinam entradas sob **título** e sob **forma** de modo respectivo. Os objetivos (G) e (H) não se apresentam sob entradas, pois são indicados somente em nota (CUTTER, 1876, p. 10). Os objetivos (C), (E) e (F) ampliam a possibilidades de busca no catálogo, aspectos não abrangidos pelos Catálogos da Biblioteca Bodleiana e pelas “91 Regras” de Panizzi, segundo Dunkin (1969, p. 5).

A prioridade de Cutter, relata Miksa (1974, p. 378), pode ser vista claramente nos objetivos relativos às entradas sob autor e sob assunto. Em alguns casos, as entradas sob título e sob forma eram sacrificadas por razões práticas. Com as entradas, Cutter acreditava que usuários pouco hábeis podiam utilizá-las para adentrar a um mundo de aprendizagem mais amplo e enriquecido, no qual os catálogos seriam o dispositivo educacional que estimulariam o gosto popular pela leitura. (CUTTER *apud* MIKSA, 1974, p. 423).

Cutter combinou os objetivos numa sequência simples de entradas no catálogo. Isso, contudo, mostrou que ajustes seriam necessários. Nem todas as entradas seriam necessárias, pois algumas delas, entendia Cutter, atingiam mais de um objetivo. Outras eram omitidas quando se supunha haver pouco uso. Além disso, as omissões eram realizadas para baratear os custos da produção do catálogo (MIKSA, 1974, p. 376).

Entradas completas, embora convenientes para o usuário em cada ponto, eram de grande despesa porque aumentavam o tamanho do catálogo. Portanto, Cutter decidiu que apenas uma, a entrada principal, deveria apresentar a informação completa, as outras seriam mais breves na forma. (MIKSA, 1974, p. 377, tradução nossa).

Concentramos a discussão sobre os objetivos mais próximos à noção de obra, a saber: (A) (D) encontrar um autor e revelar suas obras de modo respectivo; (B) encontrar o título de um livro; e (G) escolher edições de um livro (bibliograficamente). Este, seria atingindo em decorrência do cumprimento dos objetivos de (A) e (D).

Sobre (A) (D), antes de Cutter, a determinação da autoria do livro, imprescindível na identificação de obras de um determinado autor, limitava-se à informação constante na página de rosto. Todavia, a grafia e a forma do nome do autor podem variar nas diferentes obras que ele cria, inclusive nas próprias edições de uma mesma obra e isso põe em risco o cumprimento dos objetivos (D) e (G), que é revelar os livros e as edições de um autor determinado. Então, Cutter passou a considerar que o objetivo (D) precederia o objetivo (A), encontrar o livro de um autor determinado. Assim, Cutter decidiu que para cada livro, a forma do nome de um determinado autor deveria ser usada uniformemente (MIKSA, 1974, p. 382-383).

A discussão em torno da variação de forma do nome também foi estendida à autoria de entidade coletiva. Cutter se posicionou de forma contrária à prática de bibliotecas alemãs que consideravam as obras de entidades coletivas como anônimas e, nessa direção, consideravam o título como elemento de entrada, dispersando tais obras pelo catálogo. A prática estadunidense considerava as entidades coletivas, uma vez que são constituídas por pessoas, como autoras dos periódicos e das coleções que publicam. Além disso, tal prática é adequada para reunir as obras de uma mesma entidade coletiva (CUTTER, 1985, p. 69).

Mas nem todas as obras são criadas por um indivíduo ou por uma entidade coletiva. “Para algumas obras, nomeadamente as escritas ‘conjuntamente’ por vários autores, só se poderia prescrever o dispositivo arbitrário de fazer a entrada completa sob o primeiro mencionado.” (MIKSA, 1974, p. 383, tradução nossa). Referências (remissivas) eram feitas para demais autores os quais encaminhavam a busca do usuário para a entrada principal. “*Remissiva*, registro parcial de um livro (que omite a imprensa), sob título, autor, assunto ou tipo, que remete a uma entrada mais completa sob algum cabeçalho, ocasionalmente usada para designar de modo simples entradas sem imprensa [...]” (CUTTER, 1876, p. 14, tradução nossa)⁴⁹.

Cutter resume as regras de entradas da seguinte forma (*apud* MIKSA, 1974, p.

⁴⁹ Imprensa: “indicação de local, data e forma de impressão.” (CUTTER, 1876, p. 14).

381): livros são catalogados sob o nome do autor, do editor (nas coletâneas) ou do órgão responsável pela sua publicação; e nos casos em que a autoria for desconhecida, a entrada deve ser feita sob a primeira palavra do título que não seja artigo ou preposição.

Cutter, segundo Van Houten (1981, p. 364), salienta a primazia de entrada sob autor em várias regras. “A escolha de entrada sob autor é feita para reunir obras relacionadas. As várias edições e adaptações de uma obra são entradas sob o autor original, com referências ou entradas secundárias feitas sob o autor da obra secundária.” (1981, p. 364, tradução nossa).

Em relação ao objetivo (B), encontrar o título conhecido de um livro, ele serve como alternativa à entrada principal em obras anônimas ou de autoria desconhecida. Cutter define como anônima “[...] a publicação sem o nome do autor”, mas pondera afirmando que “estritamente, o livro não é anônimo, se o nome do autor aparece em qualquer lugar, mas é mais seguro tratá-lo como anônimo, se o nome do autor não aparece no título.” (1876, p. 10, tradução nossa). Na 4ª edição das Regras, ele completa a definição indicando que se o nome do autor surgir em outros volumes da mesma obra, ainda assim ela será considerada anônima (CUTTER, 1904, p. 13). Há ainda uma nota que completa a definição:

Note-se que as palavras estão ‘no título’: não ‘na página de rosto’. Às vezes, em publicações governamentais, o nome do autor e o título da obra não aparecem na página de rosto, mas em uma página imediatamente a seguir. Tais obras não devem ser tratadas como anônimas. (CUTTER, 1904, p. 13, tradução nossa).

Em obras anônimas a entrada era feita “[...] sob a primeira palavra para todas⁽¹⁾ as obras anônimas⁽²⁾, exceto biografias anônimas, que devem ser feitas sob o nome do assunto da biografia⁽³⁾ (se o nome do autor puder ser determinado insira-o entre colchetes).” (CUTTER, 1876, p. 32, tradução nossa). A entrada de título, então, substituiu a entrada por autor, seja pela primeira palavra, seja por algum termo que caracteriza a obra.

Na citação, as enumerações de (1) a (3) sobrescritas remetem a comentários de Cutter: em (1), ele indica exceções relativas a nomeações que caracterizam certas obras, como a Bíblia e obras anônimas da Idade Média, que apresentam intensa variação titular; em (2), ele comenta que a entrada de obra anônima é uma fonte de incongruência em catálogo de autor; e em (3), para biografias, ele faz distinções no texto conforme o tamanho da biblioteca em que a regra é aplicada (CUTTER, 1876, p. 32-33).

A entrada sob título precisa ser analisada com cuidado, pois variações dos títulos nas diferentes versões de obras anônimas causam dispersões no catálogo. Em situações similares à Bíblia, a entrada sob o termo ‘Bíblia’ se justifica para manter reunidas as diferentes versões dessa obra. Por isso, Cutter propôs regras que agregam obras sob título

uniforme, embora esse termo não fosse usado naquele momento. Nessa perspectiva, a entrada de obras que apresenta variação de título nas edições é feita sob o título original (VAN HOUTEN, 1981, p. 364).

No caso de obras anônimas traduzidas, a noção subjacente de obra nas Regras de Cutter é considerada por meio da entrada feita sob o mesmo cabeçalho da obra original, ainda que a biblioteca não possua essa obra (CUTTER, 1876, p. 33, Regra 53). A entrada de periódico e de obras de ficção em prosa é feita pela primeira palavra do título que não artigo ou preposição (CUTTER, 1876, p. 33, Regra 54-55).

A entrada por título de ficção em prosa é uma exceção que, segundo Miksa (1974, p. 405), parece ter vindo da experiência de Cutter com usuários de ficção e de se preconceito favorável a entradas, em vez de remissivas a entradas. É uma atitude contraditória porque Cutter, como Jewett, entendia que se deveria fazer entrada sob o nome verdadeiro, se pudessem ser determinados, de autores que escrevessem obras anônimas com pseudônimos (STROUT, 1956, p. 271).

Na segunda edição das Regras, publicada sem índice, em 1889, houve renumeração e acréscimos de regras, as quais foram renomeadas por Cutter para "*Rules for a Dictionary Catalogue*". Naquele momento, havia alguma discussão sobre formatos de catálogo e, por isso, Cutter quis dar uma abrangência maior às Regras que poderiam ser usadas tanto em catálogos impressos em livros quanto em catálogos em fichas. Na quarta edição, ele expressou com todas as letras que "estas regras, escritas principalmente para um catálogo impresso, foram aumentadas nesta quarta edição para incluir as necessidades de um catálogo em fichas." (CUTTER, 1904, p. 24, tradução nossa).

O índice, influência de Mevil Dewey – que o utilizou na sua classificação – só foi incluído na terceira edição, publicada em 1891, que também contou com alguns aspectos ausentes na versão anterior devido a prazos de impressão. "Ele [Cutter] anexou aos seus 'objetivos' do catálogo e seus 'significados' de realização dos objetivos, uma seção adicional intitulada 'Razões para a escolha'." (MIKSA, 1974, p. 461-462, tradução nossa).

Na virada do século, Cutter começou a preparar a quarta edição, "[...] mas morreu antes de completar a revisão [em 1903]. O que ele tinha terminado foi publicado postumamente por seu sobrinho em 1904, William Parker Cutter [...]" (MIKSA, 1974, p., tradução nossa). Tal fato explica em parte porque a 4ª edição pouco diferiu das anteriores, salvo em mudanças terminológicas e alguns acréscimos.

De modo diferente ao que se viu na Biblioteca Bodleiana e em Panizzi, Cutter não se ocupa da distinção entre livro e obra, pois ele usa indiscriminadamente os termos, de

modo a confundir a catalogação, segundo Lubetzky (2001). Além disso, Cutter usa o termo ‘obra’ nas suas regras, contudo, ele não a define. Então, constatamos que, em Cutter, a noção de obra não teve avanços significativos, não acrescentou qualquer fato novo à noção de obra em Catalogação como fez Panizzi. Nesse aspecto, o que se lê nos objetivos do catálogo de Cutter parece estar orientado à descrição da unidade bibliográfica (unidade que corresponde a um livro específico), sendo a reunião das obras de um autor uma consequência secundária dos seus objetivos.

Por outro lado, as Regras de Cutter foram reconhecidas por muitos catalogadores, como Samuel Green, que afirmou ter sido Cutter o primeiro a fazer um catálogo em plano dicionário. “Os escritos do Sr. Cutter sobre o assunto de catalogação e o trabalho que ele tem feito na elaboração de catálogos mostraram que ele é uma autoridade neste assunto [...]” (GREEN *apud* MIKSA, 1974, p. 419, tradução nossa).

Mas havia algumas críticas relativas aos custos de catálogo. Cutter se defendeu através de artigos publicados em revista dizendo que a melhor forma de alcançar o acesso bibliográfico pleno em bibliotecas era através dos objetivos e das regras que formulara. “Não negava a natureza cara de seu ideal, mas sentia que a despesa poderia ser atenuada através de esforço cooperativo.” (MIKSA, 1974, p. 432, tradução nossa).

Além disso, Cutter entendia que a catalogação é uma arte, não uma ciência. “Nenhuma regra pode tomar o lugar da experiência e do bom senso, mas alguns dos resultados da experiência podem ser mais bem indicados por regras.” (CUTTER *apud* MIKSA, 1974, p. 476, tradução nossa). Tal entendimento reforça que Cutter trabalhou mais em termos pragmáticos do que em termos científicos quando comparado a Panizzi. Isso não quer dizer que o pragmatismo não tenha seu valor, pelo contrário, o trabalho de Cutter é citado e reconhecido nos dias atuais. A questão é que os objetivos pragmáticos devem ser alcançados de modo fundamental. No entanto, a aplicação dos objetivos de Cutter ficou comprometida em parte por razões circunstanciais.

4.4 OS ESTUDOS DE SEYMOUR LUBETZKY E DE EVA VERONA

Nos Catálogos da Biblioteca Bodleiana vimos germinar a necessidade de se distinguir em catalogação a obra do livro, quando este se relaciona a outros livros, os quais podem ser edição, tradução ou comentário daquela. Panizzi avançou sobre tais aspectos de modo mais científico, reconhecendo em depoimento a distinção obra-livro; Cutter, de modo pragmático, não enfatizou tal distinção, na medida em que ela foi tratada implicitamente em seus estudos. No último marco, analisamos dois estudos empreendidos na Catalogação no transcurso do século XX: os estudos da distinção obra-livro de Seymour Lubetzky e das

unidades literária e bibliográfica de Eva Verona, os quais repercutiram na conhecida Conferência de Paris de 1961.

4.4.1 OS ESTUDOS DE SEYMOUR LUBETZKY

Os estudos de Seymour Lubetzky (1898-2003), judeu da Europa Oriental de nascimento⁵⁰ e estadunidense por adoção, contribuíram significativamente para a noção de obra em Biblioteconomia. De acordo com Gorman (2000, p. 6), a influência e a envergadura de Lubetzky é tão grande que a história recente da Catalogação anglo-americana deveria incluir a expressão “de Panizzi a Lubetzky”, posição reforçada por Freedman (1984), que relaciona Lubetzky entre os quatro notáveis da Catalogação: Antonio Panizzi, Charles Jewett e Charles Cutter.

Svenonius & McGarry (LUBETZKY, 2001, p. xi) relatam que Lubetzky, imigrante da Europa pós I Guerra Mundial, mudou-se para os Estados Unidos em 1927 e, um ano depois, matriculou-se na UCLA (Universidade da Califórnia, Los Angeles), onde se formou em Alemão, com formação secundária em Francês, Psicologia, Música e Educação. Seu destino como professor de línguas e literatura não se concretizou⁵¹, mas a sua formação contribuiu para as futuras atividades que desenvolveria em Catalogação, especialmente em discursos e nos seus escritos (LUBETZKY, 2001, p. xi).

O direcionamento de Lubetzky em Biblioteconomia foi influenciado por Sydney Mitchell, um dos três mentores que o apoiava, a quem Lubetzky atribuía seu sucesso. Na *UC Berkeley* (Universidade da Califórnia, *campus* Berkeley), ele obteve o certificado em Biblioteconomia, em 1934, e, dois anos mais tarde, ele começou a trabalhar na *UCLA Library*, onde se interessou pelo processo de catalogação graças às atividades que desenvolveu com o seu segundo mentor, Jens Nyholm, que, envolvido na organização de evento da ALA, pediu a ajuda de Lubetzky para fazer observações ao artigo que apresentou numa mesa redonda.

Tal parceria estimulou a escrita do primeiro artigo de Lubetzky intitulado “*Crisis in the Catalog*” (1939). Nele, assinalam Svenonius & McGarry citando Custer (1956), já se identificava qualidades importantes no desenvolvimento de ideias, pois Lubetzky tinha a capacidade de reduzir um problema a seus fundamentos (LUBETZKY, 2001, p. xii). No artigo, Lubetzky examina argumentos e provas favoráveis a catálogos classificados ou dicio-

⁵⁰ Lubetzky nasceu em 1898 na pequena cidade de Zelwa, na época, pertencente à Rússia, posteriormente à Polônia e, nos dias atuais, à Belarus, relatam Svenonius & McGarry (LUBETZKY, 2001, p. xi).

⁵¹ De acordo com Svenonius & McGarry, a carreira de professor não se efetivou em parte devido ao preconceito contra os judeus e também porque naquele momento era difícil encontrar emprego por causa da recessão econômica (LUBETZKY, 2001).

nário. Seu método de avaliação é analítico, racional e científico, qualidades que permaneceriam na escrita de Lubetzky por mais de meio século, segundo Svenonius & McGarry (LUBETZKY, 2001, p. 1).

Em 1942, Lubetzky deixou a *UCLA Library* por razões pessoais, em parte devido ao desejo de participar dos esforços da II Guerra Mundial. Desorientado naquele momento difícil, Lubetzky recorreu a Mitchell, o primeiro mentor, que escreveu uma carta a Herman Henkle, Diretor da *Library's Processing Department* da *Library of Congress*, que se interessou por Lubetzky que foi, então, admitido como assistente especial, em 1943.

Em 1946, Henkle publicou um relatório intitulado “*Studies of Descriptive Cataloging*”, referência na história da catalogação Anglo-Americana. Apesar de Lubetzky ter participado decisivamente de sua criação, seu nome só aparece no apêndice E, intitulado “*Analysis of Current Descriptive Cataloging Practice*”.

Nesse apêndice, Lubetzky apresenta alguns aspectos negativos da ‘catalogação descritiva’, termo que ele empregava para contrapor à catalogação de assunto (LUBETZKY, 2001, p. 326). De pronto, constata que as regras de catalogação descritiva eram desprovidas de fundamentos e precisavam ser avaliadas inteligentemente. Sem isso, constata Lubetzky (2001, p. 50), as regras ficam inconsistentes e causam um efeito cumulativo que reduz a eficiência de nosso trabalho.

Ao analisar fichas de catálogos, Lubetzky conclui que elas são inapropriadas: no **conteúdo**, carregadas de repetições, limitadas na aplicação universal e com dados complexos que poderiam ser mais simples; na **organização**, os elementos da ficha são interrelacionados de forma subjacente ou deficiente; e no **objetivo**, mais voltadas para a descrição de página de rosto do que para livros.

Em 1951, Lubetzky foi designado para a tarefa de examinar as regras de entradas da segunda edição do Código da ALA, de 1949 (*A.L.A. Cataloging Rules for Author and Title Entries*). Ele trabalhou por dois anos nesse projeto, levando em conta o pensamento de Panizzi, de Jewett e de Cutter. As regras do Código foram analisadas de forma profunda, criativa e racional que, para Svenonius & McGarry (LUBETZKY, 2001, p. 76), deu à Catalogação um modelo perene para revisão de regras, esclarecendo o que se entende por teoria nessa área.

Lubetzky expõe a análise num texto marcante publicado em 1953, intitulado “*Cataloging Rules and Principles*”, dividido em quatro seções. A primeira é a mais emblemática: “*Is this rule necessary?*” As outras são assim designadas: “*The Corporate Complex*”; “*Design for a Code*”; e “*Q’s & A’s*”. “Nesta obra importante, Lubetzky, fundamenta o trabalho

de catalogação sobre ‘princípios’ ou ‘condições’, mais do que sobre ‘casos’.” (GARRIDO ARILLA, 1996, p. 103, tradução nossa). Para ele, o princípio deve indicar a origem, fonte ou base de uma determinada ação (LUBETZKY, 2001, p. 256).

Concentraremos a análise na primeira seção, pois é a mais pertinente ao nosso estudo. Gorman (2000, p. 8) identifica a origem da regra metodológica em “*Is This Rule Necessary?*” na navalha de Occam que, nos termos da Filosofia, “[...] diz respeito às totalidades finitas, a melhor ordem é a que produz o resultado máximo com o esforço mínimo, de tal modo que mesmo a lei do menor esforço foi entendida, na história da filosofia, como ‘princípio da E[conomia]’.” (ABBAGNANO, 2007, p. 298). Tal princípio foi formulado inicialmente pelo frade franciscano inglês, William de Occam, no século XIV, decorrendo daí o termo Navalha de Occam, cujo lema é “as entidades não devem ser multiplicadas além da necessidade”, e entidades devem ser entendidas como “[...] todo objeto cujo *status* existencial possa ser definido [...]” (2007, p. 334).

Lubetzky, então, examina a prolifidade de regras de entradas baseadas em casos particulares que causam redundâncias. Em cada regra do Código da ALA de 1949, relatam Svenonius & McGarry, Lubetzky perguntava-se: “[...] A regra é parte de uma regra maior já presente no código? Se for o caso, é redundante e deve ser eliminada. Ela é consistente com outras regras? Se não, ela deve ser eliminada ou revisada.” (LUBETZKY, 2001, p. 76, tradução nossa). Parece-nos que são perguntas ainda atuais, porque, como veremos adiante, alguns instrumentos documentários, como o AACR2, são caracterizados por redundâncias e por conflitos que poderiam ser reduzidos.

No Código da ALA de 1949, Lubetzky (2001, p. 83) analisa inicialmente a regra geral (Regra 1) que enuncia a entrada da obra sob o nome do autor pessoal ou da entidade coletiva. Então, supõe Lubetzky, o enunciado não abrange as obras criadas por dois ou mais autores e aquelas em que a autoria é desconhecida. Logo, a regra geral devia ser rotulada como “Obra de um autor”, porque se refere a um autor apenas.

Para acirrar a situação, a regra 2 enuncia instruções de entradas para obras de autor individual que, no contexto da regra 3, obras de coautores, parece referir-se a um autor. Considerando que a regra 1 trata de obras de um autor pessoal ou coletivo, pode-se supor, raciocina Lubetzky (2001, p. 83-84), que a regra 2 se limita a obras de autor pessoal.

Mais adiante, Lubetzky (2001, p. 84) investiga 16 regras que orientam a entrada de obras com dois ou mais autores. Há obras em que as contribuições dos autores não podem ser separadas ou distinguidas – regra 3 de coautoria (*joint author*); e há obras em que as contribuições de cada autor podem ser separadas, pois elas formam uma parte distinta na obra – regra 4 de coletânea (*composite work*) e regra 5 de coleção (*collection*). Aliás, a

distinção entre coletânea e coleção é nebulosa no Código da ALA de 1949, pois o melhor que se pode dizer é que a entrada, nos exemplos citados no Código da ALA, pode ser feita indistintamente tanto para coleção quanto para coletânea (LUBETZKY, 2001, p. 87).

Nesse cenário, o Código da ALA orienta que a entrada para obras com vários autores deve ser feita sob o autor responsável principal pela obra quando ele puder ser determinado. Se isso não for possível, o autor mencionado em primeiro lugar na página de rosto assume a condição de autor principal.

Nessa perspectiva, Lubetzky questiona qual a razão de ordem prática ou lógica para que se faça a entrada de obra com vários autores sob o autor principal, nos termos supracitados, para coletâneas, mas não para obra de coautores. “Aqui, então, está uma das distinções que complicam nossas regras, ela é necessária? Contribui para os propósitos de catalogação? Será que vai ajudar o catalogador ou o leitor?” (LUBETZKY, 2001, p. 84, tradução nossa). Lubetzky presume “que a regra foi concebida por causa da circunstância particular que lhe deu origem. Se assim for, temos aqui um exemplo de uma das causas básicas da proliferação das nossas regras.” (2001, p. 86, tradução nossa).

Em alguns casos, Lubetzky (2001, p. 86) identifica algum princípio subjacente espalhado pelo Código em diferentes regras que, se reunido, reduziria o quantitativo de regras consideravelmente. Por exemplo, a regra 3E do Código (1949, p. 5), que trata de narrativas contadas de uma pessoa para outra que então as publica, apresenta familiaridade com as regras 4B(2) (3) e 11, entrevista, conversas e escritos mediúnicos respectivamente.

Todas elas envolvem um princípio importante não reconhecido, no qual exige que a entrada da comunicação de uma pessoa que relata outra pessoa deve ser feita sob quem a comunicou e não sob quem a relatou. Todos os casos são meras ilustrações deste princípio. (LUBETZKY, 2001, p. 86, tradução nossa).

Há outros casos que, contudo, não convém nos deter. Em geral, Lubetzky mostra que o Código da ALA (1949) apresenta regras: redundantes, duplicadas, desprovidas de princípios, direcionadas ao mesmo tipo de obra, que tentam prever todos os casos relativos a alguma problemática etc. Esse é o ponto central da discussão, há existência de regras inúteis desprovidas de princípios orientadores que provocam contradições mútuas. Aliás, Lubetzky comprova o que Pettee dissera em 1936 sobre o código de catalogação Anglo-Americano⁵²: “[...] enciclopédia de distinções pedantes e orientações específicas para cada

⁵² Presume-se que, naquele momento, código de catalogação Anglo-Americano referia-se a duas versões publicadas em 1908: a estadunidense, publicada pela *American Library Association* intitulada *Catalog rules: author and title entries* (ou a primeira edição do Código da ALA de 1908); e a britânica, publicada pela *Library Association* intitulada *Cataloguing rules: author and title entries*.

capricho possível.” (PETTEE, 1985, p. 87, tradução nossa)⁵³.

Outro fato constatado por Lubetzky no Código da ALA (1949) se refere a regras especiais que ele assim questiona: “se regras especiais são necessárias para correspondências como distintas de outros escritos, por que não também para diários, notas, lembranças, reflexões, endereços, ensaios, leituras e outras formas de fala e de escrita?” (LUBETZKY, 2001, p. 89, tradução nossa). Não que ele fosse contrário, pois reconhecia que regras especiais são plausíveis, desde que fundamentadas em condições bibliográficas especiais, que são poucas, e não em algum ‘tipo especial’ de obra.

Certamente os estudos que Lubetzky empreendeu deram-lhe sustentação e entendimento suficientes para compreender que, a distinção obra-livro deve ser evidenciada em catalogação, além disso, “[...] sua abordagem foi racional em oposição ao empírico; metodológico em oposição ao *ad hoc*.” (LUBETZKY, 2001, p. 197, tradução nossa).

A análise de Lubetzky em “*Cataloging Rules and Principles*” foi acolhida pela comunidade catalogadora a ponto de ser constituído, em 1954, um Comitê de Revisão do Código de Catalogação da ALA (1949) composto por ingleses, estadunidenses e canadenses os quais objetivavam elaborar um código à Lubetzky. O Comitê foi presidido pelo próprio Lubetzky a partir de 1956. Foi um momento promissor sem precedentes, sustenta Gorman (2000), pois pareceu o início de uma nova era de discussão com vistas ao estabelecimento de regras de catalogação fundamentada em princípios.

A partir de 1960, Lubetzky começou a publicar textos nos quais a distinção obra-livro era considerada: “*Fundamentals of Cataloging*” e o “*Code of Cataloging Rules*”, este em inúmeras versões (LUBETZKY, 2001). No primeiro texto, Lubetzky apresenta as seguintes questões fundamentais que precisam ser observadas quando se realiza a revisão de código de catalogação: natureza material, escolha de objetivos, escolha do método, escolha da forma, escolha de nome de autor e de título e entrada de nome de autor e de título.

A **natureza material** se refere aos livros, aos registros fonográficos ou a outros materiais usados como meios em que a obra de um autor, produto da mente ou de habilidades, é apresentada. Nessa perspectiva, o material e a obra não devem ser tratados da mesma forma. Essa simples e básica distinção está obscura nas regras de catalogação, segundo Lubetzky (2001, p. 199-200), pois os termos ‘livro’ e ‘obra’ são mencionados nas regras como sinônimos, como se vê nas regras de Cutter. Por vezes, a regra se refere ao item à mão e, em outras, ela se refere à obra representada pelo material. Logo, o aspecto

⁵³ Pettee constata que “o bibliotecário é um estudioso erudito que conhece e ama seus livros, que está interessado em adquiri-los e solícito em guardá-los, mas catálogos não parecem preocupá-lo.” (1985, p. 79, tradução nossa).

fundamental que Lubetzky observa em Catalogação é o problema da distinção entre obra e documento em catalogação.

É importante salientar que entendemos que o item à mão ou o livro de que trata Lubetzky corresponde ao documento, informação fixada em suporte que objetiva o conhecimento, nos termos que tratados anteriormente (seção 3.2).

A distinção entre obra e livro em catalogação nos leva a outra questão fundamental do processo: **escolha de objetivos**. O catálogo deve ser um registro dos livros na biblioteca, das obras que eles representam ou das duas coisas? Se optarmos pelo primeiro, reduziríamos a catalogação a um processo relativamente simples e pouco custoso, que levaria a falhas e descaminhos daqueles que dela se beneficiam, pois as características individuais do livro dificultariam o seu agrupamento no catálogo. “[...] um catálogo de *livros* ao invés de *obra* ignoraria o fato importante de que o livro normalmente é adquirido pela biblioteca e solicitado por seus leitores por causa da obra que representa.” (LUBETZKY, 2001, p. 200, tradução nossa). A revisão de códigos de catalogação deve considerar tanto a obra quanto o livro, segundo Lubetzky, que assim enuncia os objetivos: “(1) facilitar a localização de uma publicação específica e (2) relacionar e reunir as edições de uma obra e as obras de um autor.” (2001, p. 200, tradução nossa). Desse modo, Lubetzky reformula os objetivos de Cutter de modo a refletir claramente a distinção entre obra e livro.

Nesse contexto, o livro de que trata Lubetzky é visto como meio primordial de transmissão do conhecimento, nos termos tratados por Otlet (1934, p. 43), que citamos anteriormente (seção 3.2). Nessa direção, entendemos que o livro corresponde ao documento nos termos tratados pela Documentação, ou seja, informação fixada em suporte que objetiva o conhecimento.

À adoção de objetivos, segue-se a **escolha do método** de representação do livro ou da obra. No primeiro caso, a catalogação é feita de acordo com as informações contidas no livro; no segundo caso, a obra é referência e o livro é visto como publicação de uma obra de um autor determinado. Este é o método defendido por Lubetzky (2001, p. 201-202) ainda que ele admita que, em determinadas situações, a representação do livro seja admissível.

Em seguida, prossegue Lubetzky (2001, p. 202-203), há que se proceder à **escolha da forma** de representação. No caso da obra, a representação em catálogos e em citações normalmente é feita pelo autor e título, e nos casos em que a autoria for complexa, mutável ou desconhecida, o título somente. Se o próprio título apresentar variações ou for vago, a representação é feita pela forma que a obra for mais conhecida.

Escolhida a forma, segue-se a **escolha do nome e do título**, ou seja, nos casos em que o nome do autor ou o título da obra apresentar variações, dentre elas, qual deve ser escolhida para representar a obra na forma definida no passo anterior? Nome verdadeiro, nome completo, nome com abreviações, nome mais conhecido?

Após a escolha do nome, relata Lubetzky (2001, p. 203-204), há que se definir a **entrada de nome e de título**, ou seja, de que maneira o nome do autor ou o título da obra devem ser redigidos. No caso de autores, o autor pessoal é redigido direta ou indiretamente por meio de sobrenomes? Como redigir nomes compostos, com prefixos, estrangeiros? São questões que devem ser respondidas. No caso de autoria de entidade coletiva, a entrada é feita em forma direta sob o nome em que é mais conhecida, havendo mudança do nome da entidade coletiva, trata-se de mudança de identidade (LUBETZKY, 2001, p. 204, 212).

Em termos de título, houve um tempo na catalogação que sua entrada realizava-se sob uma palavra que servia de referência ou numa forma que o título seria lembrado, nos termos apresentados nos Catálogos da Biblioteca Bodleiana (seção 4.1). Mas tal prática foi eliminada na maioria dos códigos da época de Lubetzky (2001, p. 204). Assim, de forma geral, a orientação dos códigos é que o título da obra é regido na forma direta em que é mais conhecido. Todavia formas invertidas de título sobreviviam furtivamente em algumas regras que orientavam certos casos como tratados legais: *Versailles*, *Treaty of*, por exemplo.

Ao concluir, Lubetzky declara que esses são os fundamentos sobre os quais a revisão de códigos de catalogação deve feita. Nenhum deles, constata o estudioso (2001, p. 205), é inteiramente novo ou estranho à nossa prática, mas também nenhum deles é reconhecido ou consistentemente seguido de modo expresse.

A partir das ideias expressas por Lubetzky em “*Cataloging Rules and Principles*” (1953) e “*Fundamentals of Cataloging*” (1960), em um primeiro momento, o Comitê de Revisão do Código de Catalogação se reuniu com a ideia de se produzir um código baseado em princípios e só posteriormente se preocupar com custos (real ou imaginário) de mudança (GORMAN, 2000, p. 10). Mas isso não se efetivou devido a pressões contra o Comitê exercidas pela *Library of Congress* e pela *Association of Research Libraries* porque elas consideravam que a implementação de certas medidas seriam custosas significativamente e não poderiam ser ignoradas.

É possível que tal situação possa ter contribuído para a renúncia de Lubetzky ao cargo de editor do Comitê, cujo trabalho levou à elaboração da primeira edição do AACR, em 1967. O pretense Código falhou, ao menos devido a duas razões, segundo Gorman (2000, p. 11): 1) regras sobrecarregadas de casos específicos que complicam o uso dos catálogos, e a preocupação com os custos de mudança da catalogação que raramente

reflete sobre os custos de não mudar, os quais aumentam no transcurso do tempo; 2) o estabelecimento do formato MARC, no sentido de que se perdeu um momento ímpar para a elaboração de um formato baseado em princípios lubetzkianos, o que daria mais qualidade aos registros da base de dados, segundo Gorman (2000, p. 10).

No outro estudo, “*Code of Cataloging Rules*”, Lubetzky reafirma a ideia de estabelecer, relata Garrido Arilla, “[...] uma drástica redução de regras e uma saída do ‘formalismo’ para o ‘funcionalismo’.” (1996, p. 103, tradução nossa). No artigo, ele reforça os aspectos discutidos em “*Fundamentals of Cataloging*”, em especial nos objetivos, no método e nos princípios. Basicamente, Lubetzky reformula os objetivos de Cutter, enunciando que o catálogo serve a dois objetivos:

Primeiro, facilitar a localização de uma publicação específica, ou seja, uma edição específica de uma obra que está na biblioteca; segundo, relacionar e reunir as edições que a biblioteca tem de uma obra determinada e as obras que ela tem de um determinado autor. (LUBETZKY, 2001, p. 210, tradução nossa).

Além disso, Lubetzky (2001, p. 231, 236) entendia que livros são representações de obras, não a obra em si, sendo sua identidade o aspecto fundamental que a catalogação não deve ignorar, e a identidade pode ser melhor reconhecida quando a entrada da publicação representar a obra. Estes estudos foram apresentados por Lubetzky no ano que antecedeu a conhecida Conferência de Paris, em 1961, quando suas ideias repercutiram de forma marcante, o que discutiremos mais adiante. Antes, vamos explorar os estudos de outra personalidade que contribuiu de modo substancial à referida Conferência.

4.4.2 OS ESTUDOS DE EVA VERONA: AS UNIDADES LITERÁRIA E BIBLIOGRÁFICA

Eva Verona (1905-1996), bibliotecária iugoslava que dirigiu o Departamento de Livros Impressos da Universidade de Zabreg, é reconhecida por estudos de códigos de catalogação de diversos países (1963; 1985) e por estudos de autoria de entidades coletivas (1975). Participou ativamente dos eventos de Catalogação, especialmente em comentários para os Princípios da Catalogação da Conferência de Paris de 1961, que apresentaremos adiante.

Ela refina os termos ‘unidade bibliográfica’ e ‘unidade literária’ introduzidos por Julia Pettee em artigo⁵⁴ publicado em 1936 e reeditado na coletânea organizada por Carpenter & Svenonius (1985). “O livro à mão não é considerado como um item único, mas como representante de uma unidade literária.” (PETTEE, 1985, p. 75, tradução nossa). Desse modo, a unidade bibliográfica corresponde a um livro específico e unidade literária

⁵⁴ O artigo de Pettee foi publicado originalmente na “*Library Quarterly*”, v. 6, jul. 1936.

corresponde a uma obra específica.

Nessa perspectiva, Verona (1963; 1985) empreendeu estudos históricos para investigar em que medida os códigos de catalogação abrangiam as duas unidades. Ela examinou as instruções de Hyde para os catálogos bodleianos, as “91 Regras” de Panizzi, as regras de Jewett, as regras de Cutter e os códigos ou instruções de várias bibliotecas dos países europeus e dos Estados Unidos. Resumidamente, “[...] podemos dizer que, nos séculos XVII e XVIII havia uma forte inclinação para reunir as obras de um autor determinado e que não havia sinais razoáveis de uma tendência para a identificação das unidades literárias.” (VERONA, 1985, p. 164, tradução nossa). Ou seja, havia a prática de reunir unidades literárias, mas não a identificação de uma determinada unidade literária.

Embora as duas abordagens, unidade literária ou bibliográfica, sejam percebidas nessas regras, com certa tendência para a primeira, nenhum dos códigos ou instruções efetivou-as plenamente. De fato, as exposições feitas nas seções relativas à Biblioteca Bodleiana, às “91 Regras” de Panizzi e às Regras de Cutter corroboram com a posição da bibliotecária iugoslava, porque tais regras não definem o tipo de unidade sob a qual se baseiam. A análise de Verona revela que o dilema unidade literária e bibliográfica era uma questão insuficientemente tratada em grande parte da Europa. Disso podemos depreender que a indistinção da unidade literária e da unidade bibliográfica nas regras e nas instruções de catalogação é um fator que causa incongruência nos catálogos.

Verona (1985, p. 169) entende que agregar unidades bibliográficas sob a entrada principal é mais conveniente para a catalogação e é isso que deve reger os princípios de catalogação; a unidade literária, então, deve ser identificada em entradas secundárias. A iugoslava se apoia em fatos como o rápido crescimento da literatura científica nos termos propostos pela Lei de Price⁵⁵, em 1963 (*apud* SMIRAGLIA, 2001a, p. 21) e, principalmente, nas necessidades do usuário.

[...] do ponto de vista do leitor, que conhece o título de uma determinada unidade literária que busca, ela estará perdida entre outras unidades similares; a sua localização só será possível através do conhecimento exato da classe em que a obra foi colocada, bem como a data em que ela foi publicada pela primeira vez. (VERONA, 1985, p. 170, tradução nossa).

Verona reconhece que seria mais adequado realizar pesquisas estatísticas para conhecer as preferências de busca dos usuários e assim determinar se a preferência é por unidades literárias ou bibliográficas. “Tais estatísticas não existem. Mas podemos tentar dar

⁵⁵ Desenvolvida por Derek de Solla Price, a dita Lei de Price “[...] estima o número de autores prolíficos numa determinada área temática. Afirma que metade dos artigos publicados sobre determinado assunto foi produzida por autores que consistiam aproximadamente na raiz quadrada do total de autores daquela área.” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 221).

uma ideia geral da proporção que pode haver.” (VERONA, 1985, p. 167, tradução nossa). A iugoslava cita dois estudos que indicam a preferência das pessoas por livros recentes, ou seja, indicam que o interesse primário é pela unidade bibliográfica e isso deve ficar claro em entradas principais de catálogo. Verona deixa claro que não se deve ignorar a unidade literária, mas ela não é o elemento primordial da catalogação.

Nessa perspectiva, Verona (1985, p. 171) enuncia que os dois princípios fundamentais que regem os objetivos do catálogo, que ela emprega na Biblioteca da Universidade de Zagreb, são: reunir as obras de um autor sob um cabeçalho uniforme; e agregar unidades bibliográficas sob entradas principais e unidades literárias sob entradas secundárias. Ao conhecermos as ideias da autora iugoslava, podemos então compreender os debates que ela e Lubetzky protagonizaram na Conferência de Paris.

4.4.3 A CONFERÊNCIA DE PARIS

A Conferência Internacional sobre Princípios de Catalogação realizada em Paris (1961), daí ser conhecida como Conferência de Paris, teve a participação de representantes e delegações de 53 países e de 12 organismos internacionais. Foi o primeiro evento mais significativo de Catalogação que, dentre outras coisas, tinha como objetivo “[...] chegar a um acordo sobre os princípios fundamentais relativos à escolha e à forma do cabeçalho no catálogo de autores e de títulos.” (FRÍAS MONTOYA, 1995, p. 300, tradução nossa).

O ponto alto do evento foi a aprovação da “Declaração dos Princípios da Catalogação”, que deveria ser a base normativa de catalogação colaborativa em nível internacional (ESTIVILL RIUS, 2012). Tal Declaração apontava para uma mudança importante, segundo Linares: terminava “[...] uma era marcada por minuciosidades, por detalhismo, por preciosismo exagerado que chegou a fazer dos catálogos verdadeiros enigmas que se esqueciam do usuário por completo que é, por fim, o destinatário final” (*apud* FRÍAS MONTOYA, 1995, p. 303, tradução nossa).

Da “Declaração dos Princípios da Catalogação”, destacamos a parte relativa às funções que o catálogo da biblioteca deve desempenhar. O catálogo deve ser um instrumento eficiente para informar: 1) se a biblioteca possui um determinado livro especificado por autor e por título ou, se inadequados, por um substituto; 2) as obras de determinado autor e as edições de uma determinada obra existentes na biblioteca (INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1963, p. 91-92). Boa parte das discussões sobre o catálogo girou em torno dessas funções: a primeira função se refere a unidades bibliográficas; a segunda, a unidades literárias.

Fiuza (1980, p. 11) afirma que o relatório de Lubetzky foi usado como base para

as discussões da Conferência de Paris (1961). A contribuição de Lubetzky foi reconhecida especialmente pelo fato de que ela era fundamentada em princípios teóricos que simplificavam os objetivos propostos por Cutter.

Por sua parte, Verona se apoiou nos estudos da unidade literária e da unidade bibliográfica em códigos de catalogação europeus e na defesa de que o usuário se interessa majoritariamente pelo livro, ou seja, pela unidade bibliográfica.

Em geral, as duas funções foram aceitas entre os catalogadores. Lubetzky, Verona e Leonard Jolley, outro protagonista do debate que intermediava as posições dos dois primeiros, convergiram para a ideia de que o objeto de interesse na busca em catálogos de bibliotecas envolve não somente o livro específico, mas a obra que é representada por ele (WILSON, 1989, p. 7-8). No entanto, houve divergência sobre a ênfase e a prioridade que se dá à efetivação das funções. Lubetzky, inspirado nos estudos de Panizzi, sustentou que os dois objetivos do produto da catalogação, como mencionamos anteriormente, são: primeiro, “permitir que o usuário [...] determine facilmente se a biblioteca tem ou não o livro que quer”; e segundo, “revelar que obras a biblioteca tem de determinado autor e que edições ou traduções de determinada obra” (LUBETZKY, 2001, p. 113, tradução nossa).

Verona considera que o catálogo deve atender, em primeiro lugar, às necessidades da maioria dos usuários e acredita que essa maioria está interessada em encontrar um item em particular, que muitas vezes será uma publicação recente. Lubetzky atém-se muito mais a princípios e à necessidade de normalização enquanto que Verona se preocupa mais com a conveniência do usuário e a rapidez da informação. (FIUZA, 1980, p. 16).

A divergência entre eles seguiu-se na determinação do objetivo primário a ser contemplado nas entradas principais do catálogo. Verona argumentou que o número de usuários de bibliotecas que buscam livros é superior aos que buscam obras, então, as entradas principais devem ser orientadas à localização de livros e a obra deve ser identificada em entradas secundárias (O’NEILL; VISINE-GOETZ, 1989, p. 167-168).

Antes de prosseguir, é necessário abrir um parêntesis para esclarecer algumas definições pertinentes à discussão de Lubetzky e Verona. Até a década de 1960, o termo inglês *entry* (entrada) correspondia a cada uma das fichas do catálogo, ou ao que hoje se denomina por registro bibliográfico. No contexto da Conferência, **entrada** refere-se a uma das fichas de que o catálogo é composto, e ela pode ser principal ou secundária. Ambas incorporam informação necessária à identificação e à representação de um livro, mas a segunda apresenta menos informação bibliográfica do que a primeira (INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1963, p. 115). Outras definições são:

- **entrada remissiva**, que encaminha o usuário a outro ponto do catálogo;

- **cabeçalho**, um ou mais termos que aparecem no início da entrada, os quais são destacados tipograficamente do resto da entrada de modo a determinar o lugar da entrada no catálogo; e
- **subcabeçalho**, um ou mais termos que sucedem ao cabeçalho delimitando as entradas a que se refere.

Retomando a discussão de Verona e Lubetzky, há que se considerar dois métodos para a entrada de catálogos: no método A, a entrada principal é estabelecida a partir do nome do autor ou do título conforme constante na página de rosto da unidade bibliográfica, sendo que, em contraste, a unidade literária é reunida por entradas secundárias. No método B, inverso ao método A, a entrada principal da unidade literária é estabelecida por meio de cabeçalho uniforme que considera títulos originais ou uniformes e a unidade bibliográfica é estabelecida em entradas secundárias.

Embora os métodos sejam incompatíveis, um deles deve ser aplicado de modo consistente. Segundo Verona, “[...] somente um catálogo que permita uma localização simples e rápida da maioria das consultas poderá ser considerado um instrumento eficiente.” (*apud* FIUZA, 1980, p. 12). Verona considerava que a entrada sob cabeçalho uniforme, seria mais adequado para obras antigas e célebres, enquanto que a entrada principal sob cabeçalho de autor ou de título do livro seria adequada a obras mais recentes. Verona “[...] adverte, porém, que os três objetivos do catálogo são muito importantes para que ele seja funcional e eficaz. A escolha dos métodos vai determinar somente a prioridade de atendimento e não advoga a negligência de nenhum dos objetivos.” (*apud* FIUZA, 1980, p. 13).

A declaração de Verona insinua que o catálogo tem desempenho determinado por situações eventuais ou por tipo de publicação e, por isso, entendemos que a proposta de Lubetzky (2001) é mais racional e consistente porque se apoia fundamentalmente em considerar a obra como critério primário não determinado por fator circunstancial. Além disso, prossegue Lubetzky, o método A, unidade bibliográfica, sobrecarrega o produto da catalogação com muitas informações que prejudicam e confundem a compreensão dos usuários (*apud* O’NEILL; VISINE-GOETZ, 1989, p. 168).

Assim, as posições contrárias de Lubetzky e de Verona, ressaltamos, foram centralizadas na função que a entrada principal deveria desempenhar nos objetivos do catálogo, ou seja, “a posição de Verona é que a entrada principal deveria ser usada para identificar unidades bibliográficas. Para Lubetzky, ela deveria ser usada para reunir unidades literárias [obra].” (CARPENTER; SVENONIUS, 1985, p. 152, tradução nossa).

As ideias de Verona prevaleceram, identificar primariamente unidades bibliográficas, sobre as de Lubetzky, e foram consideradas nas ações que se seguiram à Conferência,

e embora ambas fossem reconhecidas no processo de catalogação, a aplicação das funções mostrou-se desigual.

Wilson (1989) analisa o segundo objetivo, identificar unidades literárias, e verifica que ele não foi cumprido em sua totalidade porque o primeiro objetivo serviu apenas como uma espécie de triagem para o segundo objetivo, determinando quais obras deveriam ser catalogadas.

Tal situação pode ser compreendida em obras publicadas em dois ou mais volumes documentais, pois, o segundo objetivo, representar obra, unidade literária, era considerado para manter a integridade da obra no processo de catalogação (WILSON, 1989, p. 8). Desse modo, o segundo objetivo restringiu-se a mostrar o relacionamento entre livros com páginas de rosto distintas, mas que continham a mesma obra (WILSON, 1989, p. 8). Nessa perspectiva, uma publicação em vários volumes refere-se à mesma obra.

Na segunda direção em favor do primeiro objetivo, representar unidade bibliográfica, o registro bibliográfico está estruturado em função do livro e não da obra: “[...] podemos descrevê-lo [o livro] como um aspecto de uma obra específica, mas o fato básico é que ainda estamos descrevendo um livro, um seriado específico ou outra unidade de publicação” (WILSON, 1989, p. 9, tradução nossa).

Em termos de editoração, não há regras que imponham a necessidade de publicar uma obra dentro de um único documento. Há obra publicada em dois ou mais documentos e em sentido inverso, há obras publicadas dentro de um documento. No entanto, a catalogação foi influenciada pelas configurações do documento como produto, pois o processo, notadamente após a Conferência de Paris em 1961, voltou-se de modo primário para a representação do documento como produto e de modo secundário às obras nele contidas (WILSON, 1989, p. 8). Há exceções dignas de consideração, mas em geral, obras agrupadas e publicadas em documento único simplesmente não contam nem são catalogadas. Se levarmos a sério a identificação de obras, então, é necessário repensar a prática de catalogação, de modo a abranger as obras em qualquer documento.

Em Catalogação, a obra não é ‘menor’ quando publicada entre os artigos de um jornal ou em forma de capítulo de livro com outras obras, tampouco “[...] se torna de repente em obra por ser reimpressa separadamente” (WILSON, 1989, p. 8, tradução nossa). Entendemos que isso explicita uma questão que merece reflexão sobre o que se faz em catalogação: por que consideramos a obra no conjunto documental e desconsideramos-la quando é parte de documento?

A resposta a tal pergunta deve levar em conta razões de ordem prática e

tecnológica que provocam desequilíbrio entre as duas funções, prossegue Wilson: “o domínio prático do primeiro objetivo, junto com a limitação tecnológica do catálogo em ficha, nos impediu de considerar a forma adequada do registro para um sistema bibliográfico em que o segundo objetivo teria a prioridade.” (1989, p. 9-10, tradução nossa).

Por isso, em parte, tais razões contribuíram para a permanência da indistinção entre a unidade bibliográfica e a unidade literária no processo de catalogação. No entanto, se levarmos em consideração o segundo objetivo, salientado e fundamentado por Lubetzky, há também que se considerar a indistinção obra-livro em registro bibliográfico de uma forma mais consistente, pois os recentes avanços tecnológicos podem viabilizar a fundamentação do processo.

4.5 A OBRA EM MODELOS E EM INSTRUMENTOS NORMATIVOS DA CATALOGAÇÃO E DA ORDENAÇÃO DE DOCUMENTOS

Diante da indistinção entre obra e documento em catalogação, observada em parte da literatura, é preciso compreender os caminhos possíveis para que tal distinção se realize no registro bibliográfico. Por isso, nesta seção, buscamos explorar o documento como obra nos aspectos procedimentais da catalogação. Inicialmente exploramos o registro bibliográfico quanto à sua estrutura e, depois, o modo como a obra é tratada em modelos conceituais e em instrumentos normativos da catalogação.

4.5.1 A OBRA NO REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

De acordo com Ríos Hilario, (2003, p. 23, tradução nossa), o termo registro bibliográfico se refere a uma representação documentária com alguma imprecisão terminológica, “[...] fruto da incorporação das novas tecnologias das bibliotecas e veio para substituir a outros [termos] como a *entrada bibliográfica* ou *ficha bibliográfica* [...]”, por vezes usados como sinônimos. Nesse aspecto, devemos lembrar ainda das variações dos tipos de entradas e de registros tais como entrada principal, entrada secundária e remissiva, do que decorre que o registro bibliográfico é herdeiro dos termos derivados de **entrada**, definidos na Conferência de Paris de 1961.

Ríos Hilário (2003, p. 24-26) apresenta algumas definições propostas por estudiosos do registro bibliográfico. Em geral, o registro é considerado como conjunto de dados representativos, estruturados logicamente, de modo a individualizar o documento em base de dados documentária. A partir das definições, Ríos Hilario chega à seguinte conclusão: o registro bibliográfico é “um conjunto de elementos informativos, organizados conforme normas, que permitem identificar uma unidade documentária de modo unívoco com vistas à sua

localização e posterior recuperação.” (2003, p. 26, tradução nossa). Podemos notar que essa autora indica a unidade documentária, conforme apresentamos anteriormente (seção 3.3), como unidade de representação.

Para além de variações linguísticas da língua espanhola, apresentadas por Ríos Hilário (2003, p. 24), mantemos o termo ‘registro bibliográfico’ para designar o produto do processo de catalogação que nos permite identificar e indicar os dados formais do documento de modo a individualizá-lo. A propósito, a evolução do termo corresponde diretamente à evolução do formato do catálogo que, segundo Tillett, “[...] progrediram em catálogos em fichas manuscritas, catálogos em livros e catálogos em fichas impressas ou datilografadas até chegar ao formato informatizado, COM [*computer output microfilm*], e catálogos *on-line* [...]” (1989, p. 151, tradução nossa).

Duke (1989) reforça tal fato ao concentrar a sua análise na forma em que o registro bibliográfico pode ser enriquecido e alterar a nossa percepção de acesso ao catálogo. Duke discutiu a estrutura de um registro com três camadas com dados documentais, como: resumo, sumário, índice e até mesmo o texto completo, os quais seriam incorporados e usados para acessar os registros bibliográficos *on-line*. Evidentemente, boa parte desses e outros recursos são aplicados em muitas bases de dados nos dias atuais, pois eles são possíveis no ambiente eletrônico.

A partir de Fondin (1998, p. 26) podemos afirmar que o registro é um tipo de documento secundário (ou reescrito) obtido de um tratamento documentário efetuado sobre um documento primário (ou original), que contém uma ideia original, pois os registros “[...] contêm as informações do documento primário que permitem sua recuperação, sua consulta ou sua exploração posterior.” (1998, p. 26, tradução nossa).

No entanto, sem desconsiderar a importância das análises de Ríos Hilario (2003) e de Duke (1989), são Abadal & Codina (2005) que discutem o contexto das características, das coesões e dos métodos de elaboração de base de dados documentária, que analisam o registro bibliográfico de modo conceitual. Para eles, o catálogo é a base de dados da biblioteca que, como qualquer base de dados, é a “[...] representação de alguma parte da realidade [...] realizada por uma pessoa, empresa ou organização com algum propósito determinado, em geral, para oferecer serviço a um grupo de usuários ou para dar suporte a determinados processos.” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 19, tradução nossa).

Os registros, prosseguem Abadal & Codina (2005), são as unidades principais de trabalho em base de dados: “as coisas que representamos em uma base de dados denominam-se *entidades* e suas representações denominam-se *registros*.” (2005, p. 22, tradução nossa). As entidades podem ser objeto físico ou conceitual, real ou imaginário. Em base de

dados documentária, os registros representam entidades como: documento, autoria, assunto, título etc., e cada tipo de entidade necessita de um tipo de registro. Quando se elabora a base de dados, precisamos considerar os tipos de entidades bibliográficas relevantes à representação (ABADAL; CODINA, 2005, p. 23).

A análise e o desenvolvimento de base de dados documentária, prosseguem Abadal & Codina (2005, p. 161), são feitos mediante alguma metodologia. Com ela, é possível chegar a um resultado que se planejou de modo a reduzir erros, ensaios e incertezas comuns na improvisação. Para tanto, a metodologia deve contemplar ao menos três aparatos: conceitual, instrumental e procedimental.

Concentramos a análise nos dois primeiros aspectos, conceitual e instrumental, que são centrais à estruturação do registro bibliográfico. Quanto ao **aparato procedimental**, é oportuno expor que o mesmo se refere ao estabelecimento das fases e dos procedimentos básicos necessários ao alcance dos objetivos da base de dados documentária, identificando e descrevendo os produtos a serem obtidos em cada fase, ou seja, a fase de execução propriamente dita.

O **aparato conceitual** se refere às entidades básicas envolvidas no contexto da futura base de dados documentária que deve ser vista como sistema de informação, ou seja, “o ponto de partida consiste em considerar a futura base de dados como um *sistema de informação* que mantém registros sobre alguma parte do *mundo real*.” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 163, tradução nossa). Mais adiante, os autores afirmam que o sistema de informação deve ser um modelo como um mapa que representa o mundo real (2005, p. 164). Se isso não se efetivar, então, o sistema se torna incongruente.

O modelo precisa ser adequado para atender a dois subsistemas distintos que constituem os segmentos subjacentes ao sistema de informação: 1) sistemas de atividades humanas; e 2) sistemas de entidade registráveis, conjunto de entidades que se deseja representar na base (ABADAL; CODINA, 2005, p. 164). Tais subsistemas correspondem ao que Svenonius (*apud* Ríos Hilario, 2003, p. 25) sustenta ao declarar que se deve observar o que se representa e para quem se representa. Nessa direção, Silveira (2013, p. 89) menciona as Cinco Leis da Biblioteconomia, em especial as duas primeiras, para rememorar que “é importante destacar que tanto o leitor procura um livro quanto o livro procura o leitor”, subsistemas interligados pelo registro bibliográfico.

Ao analisar o segundo subsistema, Abadal & Codina (2005) chamam a atenção para o fato de que é normal pensar a base de dados como representações de documentos. Todavia tal ponto de vista é inexato porque ela contém representações de outras entidades, como coisas, pessoas e conceitos.

Na representação das entidades atua o **aparato instrumental**, que se refere à provisão de instrumentos para análise e elaboração de base de dados documentária. Abadal & Codina (2005) citam três instrumentos: o modelo entidade-relacionamento, o dicionário de dados e a norma ISBD. Os três instrumentos apresentam aspectos significativos que, ao serem reunidos, são úteis à estruturação de registros.

O primeiro aparato instrumental citado por Abadal & Codina, **modelo entidade-relacionamento** fundamentado nos conceitos de entidade, de atributo e de relacionamento, tem trazido contribuições expressivas para a compreensão estrutural do registro bibliográfico. No modelo há uma correlação na qual o registro representa entidades e os campos se referem a atributos, que são as propriedades que caracterizam a entidade. Nesse sentido, “[...] um registro é a representação de uma entidade na base de dados e, portanto, cada registro descreve uma entidade [...]” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 167-168, tradução nossa). Dito de outra forma, para cada unidade documentária há um registro.

Sobre isso, Ortega (2009b, p. 60) afirma que “o registro de informação é uma estrutura, sendo, portanto, composto por forma (campos) e conteúdo (preenchimento dos campos).” Cada campo se refere a um atributo da entidade, e é composto por etiqueta e por valor. Etiqueta é uma constante nomeada por caracteres que identificam o campo; o valor se refere ao conteúdo concreto variável em diferentes registros e indica um atributo. O conjunto formado pelos valores no campo constitui o domínio do campo que é um conceito lógico.

Além disso, prosseguem Abadal & Codina, há que se distinguir, “[...] entre *tipo* de entidade e *ocorrência* de entidade. Um tipo de entidade define um conjunto de entidades constituídas por dados do mesmo tipo, enquanto que uma ocorrência de entidade é uma entidade determinada e concreta.” (2005, p. 167, tradução nossa). Por exemplo, no quadro a seguir, um campo é etiquetado como ‘autor’ apresentando o valor de campo (atributo) ‘James D. Watson’, que pertence ao domínio daqueles que são responsáveis pelo conteúdo intelectual do documento.

ETIQUETA	VALOR
Título	DNA: El secreto de la vida
Autor	James D. Watson
Fonte	Madrid: Taurus, 2003
Ano	2003
Páginas	475
ISBN	84-306-0514-2
Descritores	DNA, Biologia, Evolução, Genoma humano

Figura 17 – Exemplo de registro que representa um livro

Fonte: Abadal & Codina (2005, p. 168).

O modelo entidade-relacionamento traz outro aspecto importante para a compreensão do registro bibliográfico: grau de relacionamentos. Eles podem ser expressos nos seguintes termos da relação: um para um (1:1), como a que ocorre entre o “*International Standard Book Number*⁵⁶” (ISBN), designado para a edição específica de um livro; um para muitos (1:n), como a que acontece em um livro com dois ou mais autores; ou muitos para muitos (n:m), como a que “[...] existe entre autores de teatro e obra de teatro, porque um autor pode escrever diversas obras de teatro e uma obra de teatro pode ser escrita por vários autores [...]” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 170, tradução nossa).

A relação 1:1 é um indicativo de que se trata da mesma entidade em que um registro é suficiente para a representação. A relação 1:n indica que se trata de entidades distintas, implicando, então, em registros distintos ligados por campos comuns. A relação n:m também se refere a entidades distintas dependentes de um terceiro modelo de registro.

O grau de relacionamento nem sempre é recíproco, pois a participação da entidade na relação pode não ocorrer. Por exemplo, na relação do ISBN com livros, a ocorrência da entidade ISBN implica a existência do livro, mas o contrário pode não ocorrer. O grau de relacionamento e a participação das entidades é fator crucial para a elaboração de base de dados documentária no modelo entidade-relacionamento (ABADAL; CODINA, 2005, p. 171).

O segundo aparato instrumental, **dicionário de dados**, chama a atenção para a observância da normalização necessária à descrição, “[...] que auxilia o projetista de uma base a garantir qualidade, confiabilidade, consistência e coerência da informação introduzida na base de dados [...]” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 172-173, tradução nossa).

Os campos que compõem o registro da base de dados são especificados como um conjunto de parâmetros que incluam aspectos, como: etiqueta, domínio, tipo, indexação⁵⁷, tratamento documentário, língua, outros controles de validação ou observações, obrigatoriedade, repetitividade e instruções para entrada de dados.

Os parâmetros apresentam instruções que remetem a aspectos que são importantes para a estruturação do registro. O parâmetro tipo, por exemplo, define a cadeia de caracteres permitida dentro do campo: alfanumérica ou numérica. Em um campo designado por data, a forma de preenchimento pode ser instruída no parâmetro instruções para entrada de dados e assim por diante.

⁵⁶ Em português, “Número Internacional Normalizado do Livro”.

⁵⁷ Sobre a indexação, Ortega (2009b, p. 72) afirma que os autores dizem respeito à produção de índices de busca por sistema informatizado em termos de Ciência da Computação. A atribuição de assuntos a documentos é referida como ‘indexação documentária’ por Abadal & Codina.

Às vezes os dados que compõem o campo são oriundos de outra fonte documental como é o caso de campos destinados a descritores. Em tais campos, o parâmetro tratamento documentário estabelece a linguagem documentária que introduz os valores do campo, ou seja, “o dicionário de dados estabelece que esse campo admite somente palavras-chaves autorizadas extraídas de um tesouro ou de uma lista de autoridades.” (ABADAL; CODINA, 2005, p. 176, tradução nossa).

Em perspectiva complementar, Yee (2007, p. 3ss) tipifica três formas de informação bibliográfica inscrita em campo de registro: a ‘transcrita’, a ‘composta’ (correspondentes à descrição bibliográfica) e a ‘normalizada’ (correspondente aos pontos de acesso). A primeira forma se refere àquela que é copiada tal como se encontra no documento; a informação composta é aquela que é elaborada ou que sofre intervenção do catalogador que descreve o documento; e a última forma é aquela que passa por algum processo de normalização, de modo a controlar as variações de forma ou de escrita.

O terceiro instrumento citado por Abadal & Codina (2005) diz sobre a **norma ISBD**, que estabelece uma ordem de elementos da descrição documentária reconhecida internacionalmente. A ISBD desenvolvida por especialistas nomeados sob os auspícios da IFLA (2011), além dessa ordem, estabeleceu um conjunto de nomenclaturas relativas a nove áreas de catalogação.

- 0. Área de forma de conteúdo e tipo de mídia;
- 1. Área de título e indicação de responsabilidade;
- 2. Área de edição;
- 3. Área específica de material ou tipo de recurso;
- 4. Área de publicação, produção, distribuição, etc.;
- 5. Área de descrição física;
- 6. Área de série e de recurso monográfico multipartido;
- 7. Área de notas;
- 8. Área de identificador de recurso e condições de disponibilidade.

A estrutura da ISBD, segundo Abadal & Codina (2005, p. 177), deve ser vista como orientação para ser usada de modo coerente nos níveis de descrição e de pontuações prescritos. Além disso, conforme Ortega (2009b, p. 102), a ISBD retoma o conceito de unidade bibliográfica, no qual todo o documento, o conjunto de documentos ou a parte de um documento é suscetível de descrição bibliográfica, nos termos de unidade documentária que abordamos na seção 3.3. A figura a seguir ilustra o formato ISBD em áreas separadas pela pontuação prescrita: ponto-espaco-travessão-espaco.

Texto. – Os limites da interpretação / Umberto Eco; [tradução: Pérola de Carvalho]. – 2. ed. – São Paulo : Perspectiva, 2004. – xxii, 315p. : il. – (Estudos ; 135). – Tradução de: I limiti dell'interpretazione. – ISBN 978-85-273-0178-7 (broch.).

Figura 18 – Exemplo de descrição na norma ISBD

Fonte: elaborado pelo autor

Nota: no exemplo, não há ocorrência da área 3 que é empregada em livros.

A importância da norma ISBD se deve ao fato de ser reconhecida internacionalmente e ser válida para representar diversas tipologias documentais, da partitura musical ao audiovisual, passando pelo arquivo de computador, fonograma ou artigo de periódico. Abadal & Codina chamam-na de ferramenta de primeira grandeza para resolver qualquer problema documentário em contextos onde se deseja representar documentos (2005, p. 177). Aliás, a proposta da ISBD atende o primeiro objetivo do catálogo declarado nos Princípios de Paris, exposto anteriormente. Mas em si, o formato ISBD é insuficiente para estabelecer relacionamentos entre entidades.

Diante do exposto e em termos estruturais, o ponto mais distinto do modelo entidade-relacionamento é revelar que para cada entidade bibliográfica é necessário haver um registro que a sustente. Nesse sentido, parece-nos claro que a distinção entre documento e obra em catalogação deve ser feita em registros próprios na relação de '1:n' em que a ocorrência de uma obra implica a ocorrência de uma ou mais entidades documentais.

O ponto mais importante do dicionário de dados é a instrução, em que os dados de determinado campo devem ser inseridos, apontando, em certos casos, os instrumentos documentários que servem de controle ao campo. Campos constituídos por informações controladas são indícios claros de que há outra entidade bibliográfica, portanto, outro registro é necessário para que ocorra o controle. Por sua parte, a norma ISBD é reconhecida internacionalmente, tem aplicação versátil em vários tipos de documentos e deve ser vista como um modelo orientador à estruturação de registros que representam o documento.

Nessa direção, é necessário haver duas partes em registro bibliográfico, conforme apresenta Tillett (1989, p. 160): 1) registros bibliográficos que apresentam os atributos das entidades a partir dos quais alguns atuam como ponto de acesso ao próprio registro; e 2) registros de controle que sirvam de vínculo a outros registros. O que deve ficar claro, prossegue a autora (1989, p. 162), é a distinção entre dispositivo de vinculação de registros e dispositivo que vincula variações de nomes ou, de outra forma,

[...] nós deveríamos também diferenciar registros bibliográficos e registros de controle [...]. Nós também podemos ver que é essencial especificar o tipo de relacionamento ou vínculo que está sendo feito, particularmente, em grandes catálogos e catálogos computadorizados, para que o usuário tenha roteiros claros a seguir e possa esperar viajar com facilidade em qualquer caminho que escolher. (TILLET, 1989, p. 162, tradução nossa).

Podemos afirmar que os registros bibliográficos funcionam como o local para onde convergem os registros de controle, os quais viabilizam o funcionamento consistente daquele. Na mesma direção, Kilgour (1979 *apud* FATTAHI, 1995, p. 30) afirma que o catálogo *on-line* é constituído por uma série de catálogos em miniatura.

Além dos assuntos, o ponto de acesso é determinado a partir dos dados da descrição bibliográfica e é ele que estabelece vínculo com outros documentos. Portanto, o que se inscreve como ponto de acesso é uma entidade bibliográfica independente do documento representado em registro bibliográfico, que varia na forma de expressão em aspectos relativos à (DUBOIS *et al.*, 2009):

- **homonímia**, identidade fônica (homofonia) ou identidade gráfica (homografia) de dois morfemas com sentidos distintos;
- **polissemia**, propriedade do signo linguístico com vários sentidos;
- **paronímia**, palavras ou sequências de palavras com forma relativamente aproximada, mas com sentidos distintos;
- **sinonímia**, em duas acepções, uma, dita incompleta, quando dois termos têm a possibilidade de se substituírem em enunciados isolados e outra, dita completa, em que dois termos são intercambiáveis em todos os contextos.

No âmbito da catalogação, tais fatos podem ser observados da seguinte forma: empresas e corporações identificadas por dois ou mais nomes podem ter os nomes alterados, podem ser incorporadas a outras empresas e assim por diante; obras podem apresentar variações titulares decorrentes de traduções, atualizações, reproduções, adaptações, e assim por diante.

Portanto, as variações devem ser controladas de modo a assegurar que o ponto de acesso seja expresso em uma forma estável, ou seja, o ponto de acesso não pode ser expresso tal como está nos documentos, mas sua unificação e sua diferenciação expressiva devem ser forçadas (GARRIDO ARILLA, 1996, p. 33). Se isso for ignorado, os vínculos podem ser perdidos e entidades idênticas podem ser dispersas na base de dados documentária, criando redundâncias e duplicidades.

Em catalogação, o controle das variações é conhecido como controle de autoridade ou, nos termos sugeridos por Mey (1995) e Mey & Silveira (2009), 'controle de

identidade', "[...] processo de normalização dos pontos de acesso com o objetivo de habilitar a forma predominante e inequívoca com a qual eles devem figurar nos catálogos." (GARRIDO ARILA, 1996, p. 33, tradução nossa). Apesar de 'controle de identidade' ser mais adequado à língua portuguesa, preferimos manter o termo 'controle de autoridade', porque é o termo mais difundido na Catalogação.

De acordo com Tillett (1989, p. 158), o controle de autoridade remonta ao ano de 1899, quando começou a ser usado na *Library of Congress*. Cada registro do controle de autoridade contém as variações possíveis do nome usado como cabeçalho no catálogo, inclusive o nome completo e referências das variadas formas do nome. Os registros de autoridade são mencionados em regras de catalogação do AACR, todavia, esse Código não especifica se o registro deve ser integrado ao catálogo de ficha ou em catálogo à parte, e inclusive, se haveria ou não acesso pelo público.

A prática usual de catalogação separa registros bibliográficos dos registros de autoridade. No entanto, o fato de serem mantidos separados não significa que devam permanecer isolados no momento da busca da informação, como é comum em alguns sistemas de informação documentária. Mas se esse for o caso, o usuário precisa conhecer os termos adotados no processo de busca de informação, pois de outra maneira, não encontrará o documento que contém a informação que precisa.

O controle de autoridade complementa e atua mais como um suporte para o registro bibliográfico, atuando nos pontos de acesso relativos à autoria e ao título e agindo como instrumento documentário para simular a tesauro ou lista de cabeçalho de assunto nos pontos de acesso relativos ao assunto.

Cabeçalho autorizado

- x Cabeçalho não autorizado
- xx Cabeçalho também autorizado
- ✓ Notas

Figura 19 – Estrutura do registro de autoridade: formato manual
Fonte: Silveira (2013, p. 80)

Esses são, pois, os dois tipos de registro: o bibliográfico e o de autoridade. O primeiro deve ser estruturado de modo a indicar atributos do documento e o segundo deve garantir o relacionamento dos registros de forma consistente, que se dá via atributos dos documentos.

Diante do exposto, se reconhecermos que cada tipo de entidade necessita de um tipo de registro distinto, então, é necessário distinguir no registro bibliográfico a obra e o documento, pois nos parece plausível afirmar que a descrição bibliográfica singulariza o documento, logo, essa operação deve ser feita em função do documento.

Retomamos a questão deixada ao fim da seção 4.4.3 sobre as funções do catálogo, cerne da discussão entre Verona e Lubetzky, nos termos da Conferência de Paris. Como conciliar as funções em Catalogação: 1) encontrar um determinado livro especificado por autor ou por título; 2) encontrar obras de determinado autor e suas edições? A resposta possível é representar o documento em registro bibliográfico e obra em registro de autoridade, ambos ligados por um ponto de acesso. Por isso, entendemos que a obra não pode ser representada de modo conjunto no registro bibliográfico, pois ele representa o documento, como indica a ISBD.

Mais que representar o documento o registro bibliográfico deve representar a ‘unidade documentária’, nos termos conceituais que abordamos na seção 3.3. A unidade documentária corresponde à unidade literária discutida por Pettee (1985) e Verona (1985) no âmbito da Biblioteconomia. Embora as duas abordagens não apresentem diferenças significativas, a unidade documentária parece que foi fundamentada de modo mais consistente pela Documentação nos termos de três níveis: conjunto, subconjuntos e sobreconjuntos.

O **princípio monográfico** é a ideia que levou à constituição da noção de **unidade documentária**, que o **registro de informação** representa fisicamente, a partir da identificação de uma **tipologia documental**. [...] a identificação da unidade documentária é necessária à construção do registro de informação, e se dá por meio de metodologias que permitam considerar de modo criterioso as tipologias documentais, o contexto institucional e seus públicos. (ORTEGA, 2009b, p. 89).

Diante do exposto, entendemos que há uma unidade documentária que corresponde a uma unidade bibliográfica como obra, que é a instanciação documental da obra. Nesse sentido, entendemos que o registro bibliográfico, representante da unidade documentária, deve, de alguma forma, identificar as entidades bibliográficas que lhe são subjacentes, pois não encerra somente dados relativos à unidade documentária que singulariza. Dito de outra forma, o registro deve ser estruturado de modo a representar a unidade documentária no conjunto, no subconjunto ou no sobreconjunto, incluindo as entidades ocorridas no sis-

tema de informação documentária. Ortega (2009b) resume a relação entre a unidade documentária e o registro de informação da seguinte forma:

Quadro 4 – Relação entre unidade documentária representada e o registro de informação

unidade documentária representada pelo registro de informação	relação entre unidade documentária e registro de informação
documentos enquanto objetos finalizados e tomados como tal	um (documento) para um (registro)
partes de documentos enquanto objetos finalizados e tomados como tal	parte de um (documento) para um (registro)
dados esparsos	muitos (dados esparsos) para um (registro)
Transações ⁽¹⁾	uma (transação) para um (registro)

Fonte: Ortega (2009b, p. 84)

⁽¹⁾ Transações não são discutidas em nossa análise

A elaboração dos registros de informação dos sistemas documentários implica compreender a noção de unidade documentária, a qual, por sua vez, é decorrente da noção de documento [...]. Trata-se da unidade que é significativa informacionalmente para que seja representada em uma base de dados e passível de recuperação para acesso e uso. (ORTEGA, 2009b, p. 81).

Nessa direção, Jonsson (2004, p. 236) conclama que é necessário escolher o grau de granularidade que se deseja representar no registro bibliográfico que leve em consideração a potencial necessidade de interesse do usuário de informação. O grau de granularidade deve ser trabalho de modo independente de custos financeiros, porque atualmente se deveria dizer que são as finanças que decidem o grau de granularidade que irá satisfazer a necessidade de informação do usuário, provoca Jonsson (2004, p. 236).

O grau de granularidade abre precedentes para que se considere em catalogação as subunidades de unidades documentárias em nível subatômico, para mantermos a analogia de Otlet de *biblion* (obra) correspondente ao átomo na Física. Nesse caso, há que se considerar uma catalogação quântica que descreva as menores partículas da unidade documentária em modos que sejam percebidas pelo usuário de informação no momento da busca da informação. Acreditamos que há iniciativas que considerem a catalogação quântica, no entanto, isso é complexo e, no momento, não trataremos dela.

Mas vale exemplificar os graus de granularidade em diferentes documentos. Em livros, o grau de granularidade se refere a elementos, como: sumário, prefácio, capítulos, índice e outros. Em recursos audiovisuais, a granularidade é mais fluida. Manipular, acessar e recuperar as partes de vídeo é mais complexo. Leigh (2002) afirma que o acesso e a recu-

peração de programas como *sitcoms*⁵⁸ em sistemas de informação documentária são impulsionados pelo enredo ou por cenas específicas (o episódio em que isso ou aquilo acontece). Portanto, o grau de granularidade em vídeo não se restringe necessariamente a um episódio, mas também se estende às suas partes e às suas cenas.

Mas a compreensão do grau de granularidade é útil para manter a integridade de documentos produzidos em arquivos eletrônicos, como é o caso daqueles criados em PDF ou em XML, os quais, às vezes, são dispostos de acordo com as partes do texto (preliminares, capítulos de texto e pós-texto) ou cujas partes podem estar dispersas em lugares distintos, “com enlaces a imagens e tabelas, que se apresentam em arquivos independentes, compreendendo uma obra.”. E prossegue Jonsson (2004, p. 238, tradução nossa):

Cada arquivo constitui uma unidade bibliográfica em potencial que necessita de um registro detalhado de modo técnico, mas isso não significa que devemos ter um registro bibliográfico independente para cada uma das partes do item que constitui um arquivo.

Nesses casos, as unidades bibliográficas devem ser reunidas para se tornarem uma unidade documentária, evitando o inchaço da base de dados com registros de cada parte, salvo nos casos em que a unidade bibliográfica seja a unidade documentária de interesse ao usuário de informação. Então, há casos em que a unidade documentária precisa ser agrupada em sobreconjuntos para haver consistência da obra como unidade literária.

A tal contexto, propomos a combinação da obra com a unidade documentária como unidade de representação documentária, pois é um caminho plausível para se considerar a unidade de interesse do usuário em base de dados documentária, ou seja, a unidade documentária como instanciamento documental de obra da qual se pode gerar conjuntos e sobreconjuntos documentários. Nesse aspecto, o registro bibliográfico representa a unidade documentária como instanciamento documental em vez de representar um documento como produto configurado por alguma entidade publicadora.

4.5.2 A OBRA EM MODELOS CONCEITUAIS DA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Modelos conceituais da Organização da Informação se referem àqueles que permitem fundamentar estruturalmente os registros bibliográficos integrantes de bases de dados. Tais modelos mencionam os elementos necessários à representação documentária e à indicação de relacionamentos entre registros bibliográficos.

Partindo do pressuposto da unidade documentária como obra, nas seções que se seguem, exploramos a noção de obra nos modelos conceituais da Organização da Infor-

⁵⁸ *Sitcom* é acrônimo da expressão inglesa *situation comedy* (comédia de situação), série cômica de televisão com situações cotidianas familiares.

mação, a saber: FRBR, o mais conhecido e estudado em catalogação; e o FRAD. O Modelo “*Functional Requirements for Subject Authority Data*” (FRSAD) não será objeto desta análise porque trata de “Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade de Assuntos” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2010), área que não abrangemos nesta análise.

4.5.2.1 *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR)

O “*Functional Requirements for Bibliographic Records*” (FRBR) é um modelo referencial resultado de estudo empreendido por grupo de especialistas e consultores constituídos por uma das resoluções do Seminário sobre Registro Bibliográfico realizado em Estocolmo (1990), sob os auspícios da IFLA, por meio da *The Section on Cataloguing*, e da *Conference of Directors of National Libraries* (CDNL).

É inegável que o advento desse modelo agitou a aparente calma que havia na Catalogação nas décadas de 1970 e de 1980, caracterizadas pelas constantes revisões dos códigos e regras de catalogação nacionais. Apesar de deixar patente que os instrumentos de catalogação devem ser revistos, o Modelo FRBR não os invalidou e nem os banuiu, apenas proveu fundamentos mais claros para conceitos, limites e relacionamentos de entidades bibliográficas ou, dito de outro modo, os FRBR têm a intenção de produzir um modelo conceitual que fundamente os relacionamentos e os atributos dos registros bibliográficos consultados por usuários de informação.

A estrutura básica do Modelo FRBR foi concebida sob a técnica de análise E-R: entidade-relacionamento, introduzida por Peter Chen (1976) em meados da década de 1970, a qual serve para estruturar e projetar base de dados. A propósito, esse é o único crédito teórico que o FRBR menciona em sua introdução, pois omite as contribuições empreendidas em Catalogação, embora as ideias de teóricos como Lubetzky sejam consideradas no texto do Modelo.

Este modelo, baseado na teoria de conjuntos e na teoria de relação, apresenta a vantagem de combinar uma técnica de diagrama com uma abordagem semântica para a descrição de dados ou de informações e para o projeto de base de dados (RÍOS HILARIO, 2003, p. 46, tradução nossa).

Nesse tipo de análise, em primeiro lugar, os conceitos ou os objetos, entidades de interesse para o usuário em ambiente de informação específico, são identificados. Nos FRBR, entidade é qualquer coisa ou objeto que pode ser analisado e identificado de forma particular. Parece que os conceitos construídos, em especial os que temos apresentado, na Biblioteconomia, como unidade bibliográfica e unidade literária, e na Documentação, como documento e unidade documentária, foram insuficientes para serem empregados como enti-

dades no âmbito do Modelo. A unidade bibliográfica enquanto documento foi dividida em quatro entidades: obra – expressão – manifestação – item, conforme quadro de Silveira (2013, p. 52) que segue.

Quadro 5 – Os documentos e os FRBR

DOCUMENTO	CONTEÚDO	OBRA	Trata-se do conteúdo abstrato que remete a uma criação intelectual ou artística. Por exemplo, a história de <i>Dom Quixote</i> , criada por Miguel de Cervantes.
		EXPRESSION	Trata-se também de um conteúdo abstrato, seria a realização de uma <i>obra</i> . Por exemplo, a tradução realizada por Sérgio Molina da <i>obra Dom Quixote</i> , criada por Miguel de Cervantes.
	SUPORTE	MANIFESTAÇÃO	Trata-se do suporte que contém os conteúdos abstratos. Representa todos os objetos físicos que possuem as mesmas características (tanto físicas quanto abstratas). Por exemplo, a <i>obra Dom Quixote</i> , criada por Miguel de Cervantes, traduzida para a língua portuguesa por Sérgio Molina, publicada pela Editora 34, em brochura com 699 páginas, cujo número do ISBN é 9788573264579.
		ITEM	Trata-se de um objeto físico que representa simultaneamente a <i>manifestação</i> , a <i>expressão</i> e a <i>obra</i> . Por exemplo, a <i>obra Dom Quixote</i> , criada por Miguel de Cervantes, traduzida para a língua portuguesa por Sérgio Molina, publicada pela Editora 34, em brochura com 699 páginas, cujo número do ISBN é 9788573264579 e uma cópia encontra-se em uma casa; outra pessoa pode ter outra cópia na casa dela; e, uma biblioteca pode ter 10 cópias deste mesmo documento. Portanto, <i>item</i> equivaleria à cópia idêntica cuja matriz é a <i>manifestação</i> .

Fonte: Silveira (2013, p. 53).

Ao interpretar o documento em quatro entidades, dividindo-as em duas instâncias – conteúdo e suporte – é possível observar que o Modelo FRBR se harmoniza com a noção de documento que temos apresentado na seção 3.2, ou seja, “[...] o conteúdo (as entidades *obra* e *expressão* são abstratas, podendo representar o conteúdo contido no documento) e o suporte (as entidades *manifestação* e *item* são físicas, caracterizando o suporte da informação)”. (SILVEIRA, 2013, p. 54). É importante mencionar que o termo ‘conteúdo’ nos FRBR, “[...] não se refere a um conteúdo temático, como aquele representado pelo uso de vocabulário controlado, se refere a um conteúdo ‘intelectual’, ‘ideacional’

ou 'criativo'." (SILVEIRA, 2013, p. 50).

Essas quatro entidades, segundo Le Bœuf (2004, p. 74), constituem o núcleo dos FRBR, pois são as 'coisas' que se catalogam, do suporte ao conteúdo. No total, há dez entidades previstas pelo Modelo, elementos-chaves de interesse do usuário de informação, divididas em três grupos: 1) produtos de criação intelectual ou artística: 'obra', 'expressão', 'manifestação' e 'item'; 2) responsáveis pelo conteúdo artístico e intelectual, produção física e difusão ou guarda das entidades do primeiro grupo: 'pessoa' e 'instituição' (*corporate body*); e, 3) conteúdo ou assunto de uma obra: 'conceito', 'objeto', 'evento' e 'lugar' (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b).

Definidas as entidades, seguem-se os estabelecimentos e a definição dos relacionamentos entre as entidades, inclusive seus atributos que caracterizam, descrevem e permitem agrupar a entidade (HART, 2010, p. 10). No Modelo, relacionamento é uma associação formada por meio de duas ou mais entidades, meio importante para que o usuário formule buscas bibliográficas, interprete respostas relativamente às suas pesquisas e 'navegue' pelo universo de entidades descritas no registro bibliográfico (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b).

Os FRBR tratam a obra como algo: que partiu de uma mente humana; que pode ser percebida através de uma ou mais 'expressões'; que ganha existência em uma ou mais 'manifestações'; e que pode ser exemplificada por um ou mais 'itens'. Além disso, nos FRBR, a materialização física da obra é percebida somente quando se incorpora em manifestação.

Como qualquer entidade bibliográfica do Modelo FRBR, a obra é constituída por atributos, os quais foram sintetizados por Moreno (2006) na figura da página seguinte.

No modelo FRBR o 'título da obra' é explicado como: "[...] palavra, frase ou grupo de caracteres que nomeiam a *obra*." (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b, p. 33, tradução nossa). O Modelo assinala que podem haver dois ou mais títulos que designam a obra, sendo que um deles pode ser usado como título uniforme para fins de nomeação consistente a ela.

Sem detalhar, o Modelo FRBR se refere ao atributo 'forma da obra' mediante termos, como: romance, peça teatral, poema, ensaio, biografia, sinfonia, concerto, sonata, mapa, desenho, pintura, fotografia etc. Sob esse aspecto, a definição apresentada pela *Resource Description and Access*⁵⁹ (RDA), norma elaborada sobre esse Modelo, não é

⁵⁹ Em português, a obra de Oliver (2011), com título homônimo à norma, foi traduzida do seguinte modo: "Recursos: Descrição e Acesso".

animadora, “classe ou gênero da qual a obra pertence” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2011, cap. 6, p. 17), e os exemplos citados à página seguinte seguem os termos dos FRBR. Nesse sentido, entendemos que forma da obra é um atributo que precisa ser mais esclarecido, pois tal atributo mistura forma e gêneros literários, musicais, sem explicitar os fundamentos sob os quais devem ser determinados.

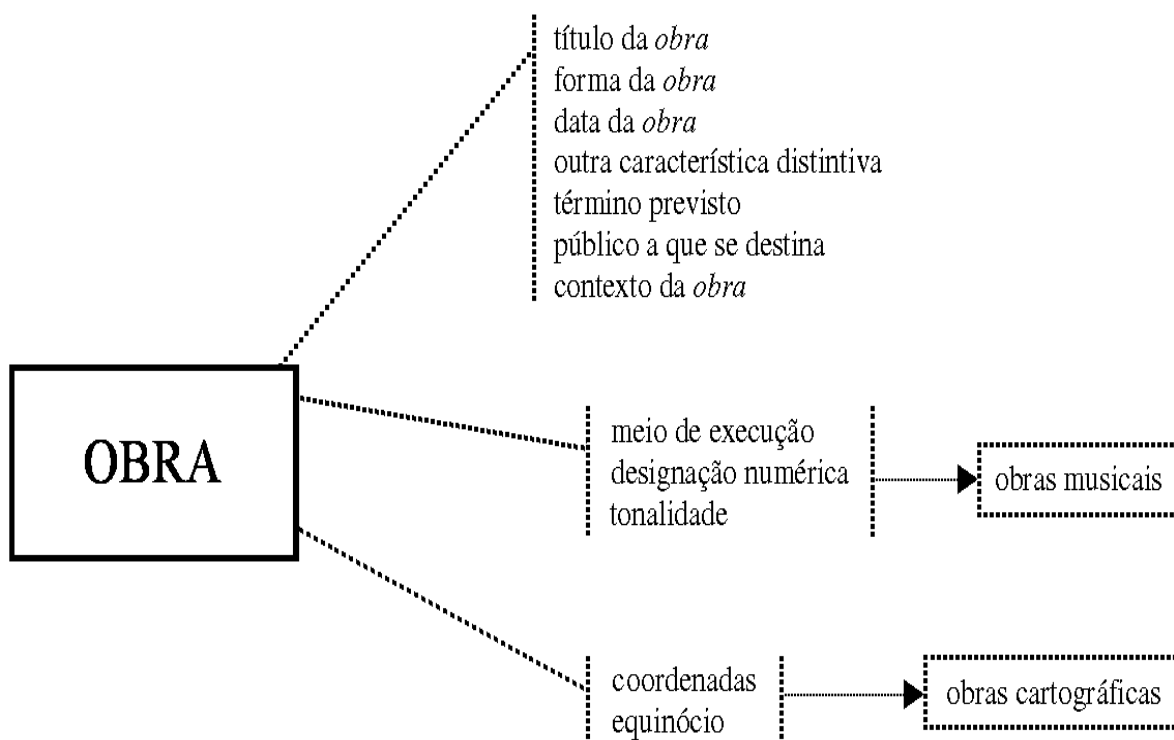


Figura 20 – Atributos da entidade obra

Fonte: Moreno (2006, p. 49).

O atributo ‘data da obra’ é mais objetivo porque se refere à data e, em geral, o ano em que a obra foi criada originalmente, mas se ela não puder ser determinada, a data da primeira publicação pode ser usada (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b, p. 34). Na norma RDA, na mesma direção, data da obra se refere à data mais antiga associada à obra (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2011, cap. 6, p. 18).

Esse atributo é importante em termos de representação da obra, pois pode distinguir decisivamente obras com títulos homônimos. Além disso, “saber de que época é uma obra, a que corrente artística está relacionada, a que estilo, a que meio social e cultural, a que momento da carreira de um artista são dados indispensáveis a que nossa aborda-

gem descritiva não seja simplista ou baseada em mal-entendidos.” (HAAR, 2007, p. 10).

Nos FRBR, o atributo ‘outra característica distintiva’ pode ser qualquer coisa distinta dos atributos anteriores que sirva para diferenciar a obra de outra com o mesmo título. O atributo ‘término previsto’ faz referência ao fato de a obra ter ou não uma finalização determinada ou, dito de outro modo, se será publicada periodicamente.

No âmbito do Modelo FRBR, ‘Público a que se destina’ é o atributo designado por grupo de idades, por nível educacional ou por qualquer outra forma que determine a classe de público a que a obra se destina. Em aspecto complementar, o atributo ‘contexto da obra’ se refere ao segmento histórico, social, intelectual, artístico ou outro para o qual a obra foi produzida.

Os outros atributos da obra são específicos para música (meio de execução, designação numérica, tonalidade) e para cartografia (coordenadas e equinócio). O Modelo FRBR não revela as bases dos atributos específicos, o que nos permite questionar se não haveria atributos específicos em outros tipos de obras. Além disso, tais atributos parecem colidir com o atributo ‘outra característica distintiva’ que poderia ser simplesmente ‘característica distintiva’. Desse modo, apesar de o Modelo FRBR avançar significativamente na identificação da obra, alguns de seus atributos precisam de fundamentos mais sólidos.

Além desses fatos, há outros aspectos nos quais os FRBR são questionados. Žumer & Riesthuis (2002, p. 80-81) mencionam algumas reações e estudos que se seguiram à publicação do Modelo, e indicam, de modo geral, que há outras entidades e outros níveis hierárquicos, como superobras, que não são cobertas pelos FRBR.

Le Bœuf (2004) também assinalou outras lacunas dos FRBR, sendo três delas relacionadas à obra de modo direto. A primeira se refere à inabilidade de resolver a relação suporte e conteúdo, sendo este entendido como a junção da obra e da expressão em algo que ele chamou de ‘obraxpressão’. “Eu argumentaria que existe um nível intermediário entre a ‘obraxpressão’ e a manifestação e que este nível intermediário pode ser denominado de ‘conteúdo editorial’ ou ‘conteúdo do pacote’.” (LE BŒUF, 2004, p. 83, tradução nossa). Se reconhecermos que a expressão determina as instâncias documentais da obra, então, o pensamento de Le Bœuf é plausível.

O conteúdo editorial deve ser entendido como o conteúdo completo da manifestação que traz aspectos que revelam a imprecisão do Modelo. Para ilustrar, Le Bœuf (2004) recorre ao elemento pretextual prólogo⁶⁰ ou prefácio. Esse elemento é um texto liminar a um

⁶⁰ Prólogo é o texto introdutório a uma obra que expõe os objetivos do autor, bem como apresenta comentários à própria obra (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 298).

texto principal, “[...] que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede.” (GENETTE, 2009, p. 145). Seja como for, o prólogo é um texto distinto ao texto principal e, a rigor, é uma obra, mas o Modelo FRBR não o trata como tal, sugerindo que ele é parte da expressão da obra.

Seria mais adequado afirmar que tanto a expressão da obra principal quanto a expressão do prólogo constituem o ‘conteúdo do pacote’ – ou seja, nem obra distinta nem expressão da obra principal, mas uma entidade abstrata relacionada que, por outro lado, pode estar disponível como um todo em distintas versões linguísticas. (LE BŒUF, 2004, p. 84, tradução nossa).

Se tal entendimento for válido, então o Modelo FRBR se contradiz em seus próprios termos, obra criação intelectual ou artística diferenciada. De outro modo, se considerarmos que o prólogo é uma obra, então pode ser tratado de modo distinto em registro bibliográfico, desde que seja a unidade documentária de interesse do usuário de informação, pois apresenta similaridade com as obras publicadas em coletânea, que reúne textos de vários autores.

A segunda lacuna diretamente relacionada à obra mencionada por Le Bœuf (2004) faz referência à intitulação de conteúdos em que a obra é referida nos FRBR por título uniforme ou por título principal. Todavia, não há orientações suficientes para título de expressão, para título transliterado, ambos transcritos, ou para título-chave, usado para individualizar títulos de periódicos. Em se tratando de título de expressão, Le Bœuf (2004, p. 89) entende que é razoável que ele se refira à obra realizada por uma expressão, desde que elementos adicionais tomados dos atributos de expressão, como forma, data, língua, etc., sejam acrescentados ao título. No entanto, a ordem desses atributos no título é uma pergunta que os FRBR não respondem.

Ressalvamos que é importante considerar que os FRBR mencionam o título uniforme como o título escolhido dentre uma ou mais opções para se referir à obra. Mas o problema está no fato de que o título uniforme, do modo como está no AACR2, pode conter atributos alheios à obra como veremos adiante (seção 4.5.3.1).

E, por fim, a terceira lacuna mencionada por Le Bœuf (2004) se refere à estruturação multipartida que publicações periódicas e monografias em vários volumes apresentam. Apesar de constituírem um conjunto, as unidades são fragmentadas de modo físico e temporal. Isso ocorre em outros casos, como obras literárias. Por exemplo, devemos considerar “*Four Jacobean Sex Tragedies*” como obra de Martin Wiggins? É uma questão parecida com a abordagem de Wilson (1989) que apresentamos anteriormente, obra publicada em capítulo de livro com outras obras (seção 4.4.3), ou seja,

A questão é: o que é crucial para os nossos usuários, fornecer acesso a um conteúdo completo, como sempre fazemos no presente, ou fornecer acesso

a um conteúdo completo e a 'obraxpressões' individuais, como omitimos ao fazer com frequência, infelizmente, devido à econômica 'regra de três'? (LE Bœuf, 2004, p. 93, tradução nossa).

Outra crítica, assinalada por Peponakis (2012), é que a obra por si é insuficiente para ser identificada como entidade, pois é dependente de ligação com as entidades do Grupo 2, autor pessoal e autor corporativo, para ser individualizada.

Assim, as lacunas dos FRBR mostram que os atributos da obra precisam se apoiar em fundamentos mais consistentes e não em apoios instáveis, como é o caso do atributo 'outra característica distintiva' que mencionamos acima. Então, parafraseando Lubetzky (2001, p. 89), podemos questionar: se há atributos específicos para obra musical e obra cartográfica, por que não haveria para outros tipos de obras?

A discussão de Le Bœuf (2004) desemboca na noção de unidade documentária que temos abordado, ou seja, se a unidade documentária for determinada e considerada em subconjuntos, conjuntos e sobreconjuntos, então, a aplicação do Modelo FRBR pode se tornar mais consistente ou, ao menos, reduzir de modo substancial os problemas elencados por Le Bœuf.

4.5.2.2 *Functional Requirements for Authority Data* (FRAD)

Como vimos, o Modelo FRBR é importante para a noção de obra, mas tal Modelo deve ser aplicado em conjunto com o "*Functional Requirements for Authority Data*" (FRAD), que apresenta fundamentos que individualizam as entidades bibliográficas dos FRBR, especialmente quando são representados em pontos de acesso controlado.

Com o reconhecimento do Modelo FRBR, a IFLA resolveu criar outro grupo para tratar de dados referentes ao controle de autoridade. O grupo de trabalho, intitulado "*Functional Requirements and Numbering of Authority Records*" (FRANAR), desenvolveu o Modelo FRAD que, além do Modelo E-R, foi estruturado de acordo com as especificações das "*Guidelines for Authority Records and Reference*"⁶¹ (GARR) da IFLA (2009a, p. 9). Em termos gerais, as GARR,

[...] especificam os requisitos para a apresentação de informações relativas a cabeçalhos autorizados e a remissivas em forma impressa, microimpressa e legível por máquina em listas de autoridades, em catálogos, em bibliografias, etc. (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2001. p. 1, tradução nossa).

De modo similar ao ISBD, nas GARR, cada tipo de registro de autoridade, de remissiva e de notas explicativas é dividido em áreas, conforme quadro a seguir:

⁶¹ Em português, "Diretrizes para Registro de Autoridade e Remissiva".

Quadro 6 – Tipologia, áreas e símbolos das GARR

TIPO DE REGISTRO	ÁREAS E SÍMBOLOS CARACTERÍSTICOS
Autoridade	1. Cabeçalho autorizado = antecede um cabeçalho equivalente em outra língua⁽¹⁾ 2. Nota de informação 3. Remissiva ‘ver’ < antecede a variação de cabeçalho ‘ver’⁽¹⁾ 4. Remissiva ‘ver também’ << antecede cabeçalhos autorizados⁽¹⁾ 5. Nota do catalogador⁽¹⁾ 6. Fonte 7. <i>International Standard Authority Data Number</i>
Remissiva	1. Remissiva 2. Nota de informação 3. Cabeçalho autorizado > antecede o cabeçalho autorizado⁽¹⁾ >> antecede o cabeçalho relacionado⁽¹⁾
Notas explicativas	1. Cabeçalho da nota explicativa 2. Remissiva explicativa geral 3. Fonte 4. <i>International Standard Authority Data Number</i>.

Fonte: IFLA (2001, p. 5-6).

Nota: “*International Standard Authority Data Number*” (ISADN) refere-se ao “Número internacional normalizado de dados de autoridade”.

⁽¹⁾ Podem ser repetidos dentro da área quando necessário.

O registro de autoridades é, então, elaborado na forma exemplificada a seguir, sugerida pela própria GARR.

REGISTRO DE AUTORIDADE	Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (España) Continúa en 1978 a la Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos. Es continuada por la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas. < A.N.A.B.A.D. < ANABAD < Asociación de Archiveros, Bibliotecarios, Conservadores de Museos y Documentalistas (España) << Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos (España) [encabezamiento anterior] << Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas [encabezamiento posterior] Fuentes: Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas, de Gratiniano Nieto Gallo, 1973 Biblioteca Nacional (España) ; Reglas de catalogación (1985), 1990-11-29, rev. 1996-06-19. ISADN
REGISTRO DE REMISSIVA	Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (España) Véase también el nombre anterior >> Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos (España) Véase también el nombre posterior >> Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas

Figura 21 – Registros de autoridade exemplificados pela GARR

Fonte: IFLA (2001, p. 44).

Vale citar que há um formato de dados, o MARC21 autoridade, que propõe o processamento computacional dos registros de autoridade. Sua estrutura é parecida com a das GARR, “[...] embora utilize a mesma estrutura numérica para compor seus campos, seu significado é diferente.” (SILVEIRA, 2013, p. 82).

O FRAD foi elaborado para identificar as entidades bibliográficas que precisam ser individualizadas, o que as GARR não cobriram suficientemente. Por sua parte, o MARC21 autoridade, de modo básico, é um formato adequado a processamento de dados bibliográficos, não se prestando a identificar registros de autoridades.

No âmbito do Modelo FRAD, a noção de obra é tratada em contexto de três blocos de entidades que se relacionam mutuamente conforme quadro que segue.

Quadro 7 – FRAD: bloco de entidades

Bloco 1 Entidades bibliográficas	Bloco 2 Entidades nome e identificador	Bloco 3 Pontos de acesso controlados
<i>obra</i> expressão manifestação item pessoa família ⁽¹⁾ instituição conceito objeto lugar e evento	<i>nome</i> <i>identificador</i>	<i>ponto de acesso controlado</i> <i>regras</i> <i>agências</i>

Fonte: Hart (2010) e IFLA (2009a).

⁽¹⁾ Entidade não prevista no FRBR

Uma obra, entidade do bloco 1, é conhecida por um ou mais ‘nomes’, pode ser marcada com um ou mais ‘identificadores’, entidades do bloco 2, os quais são usados para construir ‘ponto de acesso controlado’ por uma agência ‘agência’ de acordo com ‘regras’ determinadas, entidades do bloco 3. A figura que segue ilustra o processo.

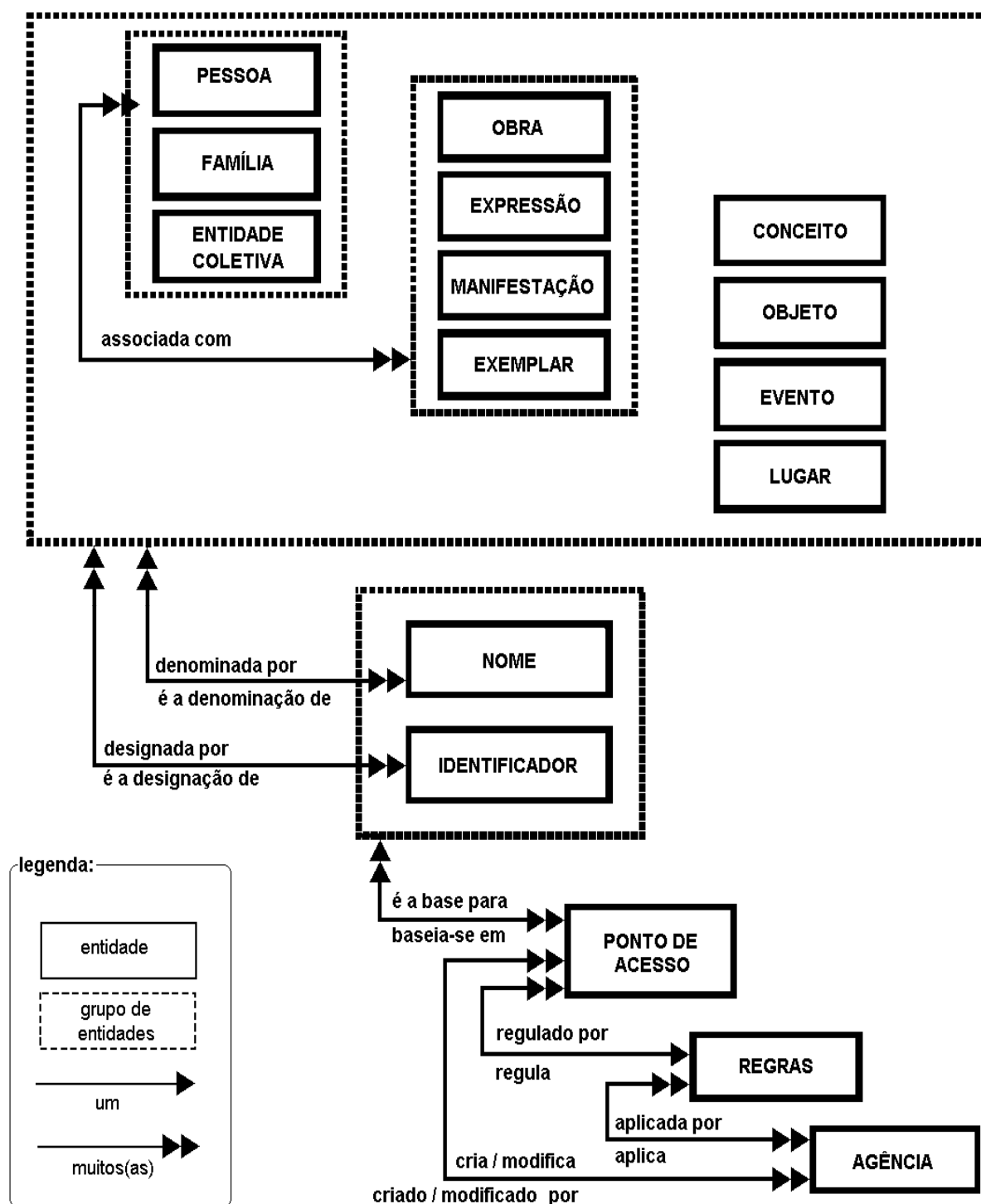


Figura 22 – Modelo conceitual de dados de autoridade

Fonte: IFLA (2009a, p. 16, tradução nossa).

As entidades do bloco 1 se referem às entidades do Modelo FRBR acrescidas da entidade família, “duas ou mais pessoas que se relacionam por nascimento, matrimônio, adoção, união civil ou situação legal similar, que se apresentam como uma família.” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 18, tradução nossa).

O Modelo FRAD acrescenta três atributos à entidade obra: ‘tema da obra’, para ressaltar aspectos temáticos do conteúdo da obra, inclusive número de classificação; ‘local de origem’, país ou jurisdição, de onde provém a obra; e ‘história’, trajetória histórica com informações da obra, inclusive mudança de título.

O bloco 2 designa duas entidades: **nome** e **identificador**. A primeira é formada um ou mais caracteres ou palavras pelos quais a obra é conhecida no mundo real. Por sua parte, uma obra, ou qualquer entidade, pode ter um ou mais nomes pelos quais pode ser intitulada, publicada ou conhecida. Os atributos da entidade nome previstos no FRAD são listados a seguir, e estão orientados à obra (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 36):

- **tipo**: categoria do nome, título da obra;
- **sequência de caracteres**: números e/ou alfabéticos ou símbolos que representam o nome da obra;
- **abrangência de uso**: formas, gêneros etc. (por exemplo, obra literária, obra crítica, obra matemática, romance policial) associados a um nome utilizado pelo autor;
- **datas de uso**: datas que se relacionam ao emprego do nome (atributo relativo às entidades pessoa, família e entidade coletiva);
- **língua do nome**: língua em que o nome é expresso;
- **sistema de transliteração**: esquema empregado para produzir a transliteração do nome.

A segunda entidade do bloco 2, **identificador**, pode ser “número, código, palavra, frase, logotipo, mecanismo etc. associado a uma entidade que serve para diferenciá-la de outras entidades do domínio no qual se designa o identificador” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 24, tradução nossa). A entidade ‘identificador’ possui somente um atributo, o **tipo de identificador**, código ou outra designação que tipifica o identificador: ISSN, ISBN etc., inclusive símbolos como ‘©’, que designa o *copyright*⁶² (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 37):

O bloco 3 apresenta três entidades: **ponto de acesso controlado**, **regras e agências**. O ‘ponto de acesso controlado’, que corresponde ao que se denomina de ‘cabe-

⁶² Em português, *copyright* corresponde a Direitos Autorais. “1. Direito exclusivo que um autor ou o seu editor tem de explorar durante muitos anos uma obra literária, artística ou científica; direito autoral, direitos autorais, direitos de autor; 2. Marca desse direito simbolizada pelo sinal ©, seguido pelo nome do titular do direito de autor e pelo ano da primeira publicação.” (PRIBERAM, 2012).

çalho autorizado' no AACR2, não é diferente do que temos visto anteriormente, "nome, termo, código etc. sob o qual se pode buscar um registro bibliográfico ou de autoridade" (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 24, tradução nossa). Os atributos da entidade **ponto de acesso controlado** são listados a seguir (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a, p. 37-40)⁶³:

- **tipo**: varia conforme a entidade que se refere, ponto de acesso de nome de pessoa, ponto de acesso de título, ponto de acesso de obra e assim por diante;
- **estado do ponto de acesso controlado**: nível de elaboração do ponto de acesso, se é provisório, por exemplo;
- **uso indicado**: designação se é ponto de acesso autorizado ou forma variante não autorizada;
- **ponto de acesso indiscriminado**: indicação de que o acesso controlado é insuficiente para distinguir entidades homônimas;
- **língua da base do ponto de acesso**: a língua utilizada no elemento básico do ponto de acesso;
- **língua de catalogação**: língua na qual se registram os acréscimos ao elemento básico do ponto de acesso;
- **alfabeto da base do ponto de acesso**: forma dos caracteres gráficos mediante os quais o elemento básico do ponto de acesso é registrado;
- **alfabeto da catalogação**: forma dos caracteres gráficos usados no registro dos acréscimos ao elemento básico do ponto de acesso;
- **sistema de transliteração da base**: indicação do esquema de transliteração usado no elemento básico do ponto de acesso;
- **sistema de transliteração da catalogação**: indicação do esquema usado na transliteração dos acréscimos efetuados ao elemento básico do ponto de acesso;
- **fonte**: publicação ou fonte de referência usada para estabelecer a forma do nome ou do título inscrito no ponto de acesso;
- **base do ponto de acesso**: elementos de um ponto de acesso controlado integrantes de nome ou do identificador, base do ponto de acesso, com-

⁶³ Embora tenhamos usado a versão espanhola do Modelo FRAD como referência (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009a), algumas definições foram esclarecidas ou complementadas pelas traduções italiana, francesa e catalã, as quais encontram-se disponíveis no site da IFLA: <http://www.ifla.org/publications/ifla-series-on-bibliographic-control-34>.

preendendo, por exemplo, todo o título inscrito em ponto de acesso controlado de uma obra;

- **acréscimo:** nome, título, data, lugar, número ou outra designação que se acrescenta ao elemento base do ponto de acesso, geralmente, referido como 'qualificador'.

A segunda entidade do bloco 3, **regras**, designa um conjunto de instruções que orientam a elaboração de registros dos pontos de acesso controlado. Há dois atributos relacionados à entidade regras: 1) 'citação' ou 'referência' do código de catalogação, das regras, das instruções etc.; e 2) 'identificador das regras', acrônimo, abreviação ou número que identifica as regras.

Agência, terceira entidade do bloco 3, é a organização que cria, mantém ou altera pontos de acesso controlado. Os atributos da entidade agência são: 'nome', pelo qual ela é conhecida; 'identificador', o código alfanumérico designado à agência; e 'localização geográfica', país, estado, província, município, cidade etc. em que a agência esta sediada.

Reforçamos que a característica mais singular deste modelo relata a questão da individualização do ponto de acesso mediante registros de autoridade. Nessa direção, a análise de Doerr, Riva & Žumer (2012) sobre identidade e identificação das entidades FRBR é pertinente, porque eles tentam esclarecer as confusões em torno do termo 'identidade' no contexto dos FRBR e dos Modelos FRAD e FRSAD. Concentramos nossa análise nos aspectos relativos ao FRAD, pois é nele que os,

Relacionamentos entre as instâncias de nomes, pontos de acesso controlados e identificadores são listados de modo detalhado e servem para associar codinomes anteriores e posteriores, codinomes com variações léxicas, codinomes em diferentes línguas, codinomes elaborados de acordo com regras diferentes e assim por diante (DOERR; RIVA; ŽUMER, 2012, p. 527, tradução nossa).

Inicialmente, os autores constatarem que: a catalogação de assunto é, na essência, identificação de conceitos; o controle de autoridade nos permite nomear e identificar pessoas, corporações ou lugares; e o registro com título uniforme e nome-título, que combina o cabeçalho principal e título principal ou título uniforme, serve para nomear obras. Ao se criar um registro bibliográfico, pontos de acesso são estabelecidos pelo catalogador, que aplica o controle de autoridade objetivando assegurar que o ponto de acesso se refira a uma entidade expressa de modo único. Aliás, trabalhar com nome é parte essencial e inescapável da catalogação, salientam Doerr, Riva & Žumer (2012, p. 520) e, nesse processo, a identidade, a identificação e a construção de pontos de acesso são processos complexos que o modelo conceitual pode ajudar a compreender.

Esses autores entendem que identificação se refere ao processo de combinar alguma coisa do mundo real com sua referência no documento e isso pode ser feito mediante dois métodos: identificação por codinome (*appellation*) ou por propriedades.

A identificação por codinome nem sempre condiz com a coisa referida. Por exemplo: montanhas, rios e outros elementos geográficos podem ser conhecidos por nomes, como ‘Velho Chico’, ‘Mestre Álvaro’ etc.; um anão pode ser apelidado como ‘Gigante’; prédios podem ser conhecidos por apelidos populares como ‘Pirulito’, ‘Balança Mas Não Cai’ etc.; e assim por diante. A identificação, nesses casos, pode denotar carinho, jocosidade e outros modos dissociados com a coisa referida.

Em termos de obra, sua *identificação por nome*, em geral, combina o autor e o título pelos quais ela, extrinsecamente, pode ser identificada (LUBETZKY, 1956 *apud* YEE, 1995, p. 16). Havendo autoria difusa, mista ou indeterminada, o título assume essa tarefa. Mas esses elementos podem apresentar alguma instabilidade, porque podem variar e, às vezes, apresentar alterações radicais, como páginas *Web*. Se não houver controle adequado, a obra pode perder sua identidade na variedade de títulos, de modificações, de alterações e de edições que periodicamente recebe (YEE, 1995).

Na identificação por propriedades, “[...] uma coisa específica é escolhida de um conjunto finito de coisas, pela especificação de propriedades suficientes da referência ou da descrição até que reste apenas uma coisa.” (DOERR; RIVA; ŽUMER, 2012, p. 521, tradução nossa). Por exemplo, para diferenciar homônimos em catalogação acrescentamos informações como datas de nascimento e de morte em nomes de autores e usamos a localização geográfica em entidades coletivas.

A identificação é o objetivo final, ou seja, distinguir entidades por codinome único e usar os codinomes mais confiáveis para as entidades em um determinado contexto. Este é um passo importante para a consolidação dos modelos. (DOERR; RIVA; ŽUMER, 2012, p. 517, tradução nossa).

Há duas questões distintas que precisam ser consideradas na identificação: ambiguidade e identidade. A primeira expõe a uma ou mais denominações que estão associadas a uma coisa; em relação à segunda, “[...] a identidade de uma coisa não depende de um conhecimento completo dos constituintes da coisa, nem de todos os seus componentes bem definidos e nem da questão de se a coisa foi alterada no transcurso do tempo.” (DOERR; RIVA; ŽUMER, 2012, p. 522, tradução nossa).

Os autores ilustram tal fato da seguinte forma: mesmo que não possamos determinar onde termina o pé da montanha, não significa que ela não possa ser identificada; pessoas mudam o semblante durante sua vida e nem por isso perdem sua identidade. O princípio também é válido para objetos mecânicos. “De fato, a noção de identidade de uma

pessoa está fundamentada na continuidade do corpo, em vez da estabilidade de suas propriedades físicas.” (DOERR; RIVA; ŽUMER, 2012, p. 522, tradução nossa).

A obra, nesses termos, apresenta uma *existência bibliográfica independente*, segundo Yee (1995), como ocorre em situações em que um poema, ainda que separado da obra em que originalmente foi publicado, é republicado em outros documentos. Em entendimento similar, Wilson (1989 *apud* YEE, 1995, p.17) entende que, para se determinar a existência de unidade bibliográfica independente, deve se considerar o “critério de garantia literária” em que partes da obra são frequentemente publicadas em separado. Contudo rejeita o critério se a unidade não for acompanhada de título individual estabelecido. A existência bibliográfica independente de parte de uma obra, inclusive subpartes, pode ser de interesse para o usuário e isso deve ser considerado para fins de catalogação.

A identidade, prosseguem Doerr, Riva & Žumer (2012), é discutida na literatura filosófica nos aspectos relativos à identidade absoluta vs. identidade relativa. Neste, a identidade é uma questão de ponto de vista se a coisa pode também ser vista como duas, de modo simultâneo, ou em diferentes tempos durante sua existência.

Na catalogação, a ambiguidade é evitada mediante registro de autoridade que defina uma determinada identidade de modo singular. O Modelo FRAD apresenta um conjunto de entidades e de atributos que podem ser úteis à singularização da obra e de outras entidades bibliográficas.

4.5.3 A NOÇÃO DE OBRA NO AACR2 E EM NOTAÇÃO DE AUTOR

Frente à ideia de que a unidade documentária como obra, nas duas seções seguintes, buscamos explorar a noção de obra no AACR2 e em método de ordenação de documentos mediante a notação de autor.

4.5.3.1 *Anglo-American Cataloging Rules*, 2ª edição (AACR2)

A segunda edição do AACR2 foi publicada em 1978, com mudanças profundas quando comparada à primeira edição, publicada em 1967⁶⁴. À segunda edição seguiram-se três revisões (AACR2R de 1988, AACR2R de 1998 e AACR2R de 2002), que não alteraram substancialmente a noção de obra que discutiremos nesta seção. Por isso, utilizamos a sigla AACR2 para designar também essas revisões, ainda que lancemos mão da versão brasileira de 2004, publicada pela FEBAB, como referência de citação.

O AACR2, instrumento documentário produzido por instituições bibliotecárias

⁶⁴ Abner Lelis Corrêa Nascimento fez a tradução e a adaptação para a língua portuguesa do texto norte-americano do AACR (1967) editado pela ALA (ASSOCIAÇÃO AMERICANA DE BIBLIOTECAS *et al.*, 1969).

anglo-americanas e amplamente aplicado em bibliotecas brasileiras, é constituído por duas partes: a primeira dá orientações relativas à parte descritiva dos diversos documentos, seguindo os preceitos das áreas estabelecidas pela ISBD, salvo a área 0 – Forma de Conteúdo e Tipo de Mídia; a segunda parte dá orientações para o estabelecimento de pontos de acesso, de títulos uniformes e de remissivas.

Como editor do AACR2, Gorman (2000, p. 9) comenta que a distinção obra-livro foi observada, embora reconheça que tal distinção não está perfeitamente clara nas regras. De fato, o AACR2 avançou de modo mais coerente quando comparado à primeira edição de 1967, segundo Gorman, porque a lógica analítica de Seymour Lubetzky foi considerada (2000, p. 10). Todavia, embora Gorman afirme ter participado de uma revolução lubetzkyana, entendemos que tal revolução não nos parece ter ainda ocorrido plenamente, pois as três revisões do AACR2 – AACR2R de 1988, AACR2R de 1998 e AACR2R de 2002 – não alteraram esse Código substancialmente à Lubetzky.

A indistinção obra-livro e outras incoerências do AACR2 já eram percebidas por Shinebourne um ano após a sua publicação (1979, p. 233). Uma delas expõe o fato de que não havia uma distinção clara da definição da entidade bibliográfica que deveria ser representada em registro bibliográfico. Termos como ‘item’, ‘obra’ e ‘publicação’ são usados de modo indiscriminado, mas só o primeiro é definido no glossário do AACR2: “um documento ou um conjunto de documentos sob qualquer forma física, publicado, distribuído ou tratado como uma entidade autônoma, constituindo a base de uma descrição bibliográfica única.” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, apend. D, p. 7).

Nessa direção, o item pode ser qualquer coisa que o catalogador julgar, o que deixa em aberto a questão de qual é a base bibliográfica da descrição (SHINEBOURNE, 1979, p. 233) de interesse do usuário. O estabelecimento da unidade base de descrição é condição necessária para que o instrumento documentário seja adotado de modo consistente para a elaboração de registros. Se a entidade bibliográfica base para a descrição em registro for prescrita, alguma arbitrariedade pode ser justificável em situações específicas, restringindo-se a elas, de modo a não se tornar a regra. (SHINEBOURNE, 1979, p. 234). Todavia, entendemos que o ideal é que não haja arbitrariedades, pois a presença delas é indício de que os fundamentos são falhos ou imprecisos.

Smiraglia (2001a, p. 28) identifica as incongruências dos termos ‘item’ e ‘obra’ no AACR2. O texto de uma das regras gerais desse Código enuncia que a transcrição é estabelecida em função do item do seguinte modo: “transcreva a indicação de edição da maneira encontrada no item.” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR,

2004, regra 1.2B1); a regra correspondente no capítulo relativo a monografias impressas sugere que a edição é estabelecida em função da obra: “transcreva a indicação relativa à edição de uma obra que contenha diferenças em relação a outras edições da mesma obra [...]” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, regra 2.2B1). Talvez essas incongruências sejam provocadas por descuido editorial, afirma Smiraglia (2001a), mas pode ser indício de falta de uniformidade sobre a importância em se distinguir obra e item de modo claro.

De modo paralelo, Delsey, auxiliado por Dulabahn e Heaney, analisaram o AACR2 e observaram que o termo ‘obra’ é uma referência implícita do Código, embora essa entidade seja determinante para a segunda parte do AACR2 (*apud* WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 370).

Diante do exposto, indicamos os elementos constantes na primeira parte do AACR2 em que a obra está subjacente. Para tanto, valemo-nos do mapeamento realizado pela IFLA (2004), ao comparar os elementos da ISBD com as entidades e os atributos do Modelo FRBR. Tal comparação é válida porque os elementos da ISBD são correspondentes aos elementos da primeira parte do AACR2. Possíveis diferenças não comprometem a análise porque a comparação é ponderada em nível de elementos.

- a) no elemento ‘DGM’, sob a forma de obra qualificada, como é o caso de ‘material cartográfico’;
- b) nos elementos indicativos de coordenadas e de equinócios de obras cartográficas;
- c) designação de tipo e de extensão de recurso eletrônico associados à forma da obra;
- d) na área 5, descrição física, nos elementos que designam a forma de obra (mapa, carta etc.);
- e) na área 7, notas, nos elementos que,
 - designam a obra original adaptada no documento que se cataloga,
 - citam a forma da obra conforme natureza, alcance, propósito os quais não apresentam correspondência no Modelo FRBR;
 - indicam o relacionamento do documento com a obra que materializa, sucessão, divisão, suplemento, complemento, resumo, tradução, transformação ou imitação;
 - determinam ser a obra parte de outra obra maior;
 - indicam o público a que se destina a obra.

A primeira parte do Código trata dos aspectos descritivos do item, que cor-

respondem ao documento, mas na segunda parte da estrutura lógica do AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004) a noção de obra é apresentada de modo menos implícito, porque tal parte trata do conteúdo intelectual ou artístico, conforme salienta Delsey (*apud* WEIHS; HOWARTH, 2004, p. 369, tradução nossa).

O chamado princípio fundamental para a aplicação das regras na Parte I é que 'o ponto de partida para a descrição é a forma física do item à mão, não o original ou qualquer forma anterior em que a obra tenha sido publicada.' Por outro lado, a introdução à Parte II indica que as regras para a escolha e forma de entrada 'aplicam-se às obras e não às manifestações físicas dessas obras, embora as características de um item individual sejam levadas em conta em alguns casos.'

Na primeira parte, então, entendemos que os aspectos descritivos são determinados pelo documento, os quais dão sentido ao registro. Todavia, tais aspectos são insuficientes para estabelecer relacionamentos com outros registros bibliográficos. Tal tarefa é desempenhada pelos pontos de acesso que, no âmbito do AACR2, são tratados na Parte II. Dos pontos de acesso tratados no código, concentramos a análise nas regras relativas ao 'título uniforme', ao 'nome-título' e à 'entradas analíticas', analisados na sequência, os quais estão correlacionados diretamente à noção de obra.

O **título uniforme** é uma prescrição presente de modo explícito nas edições do AACR ainda que seu emprego tenha germinado nas “91 Regras” de Panizzi (regra 52), salientam Weihs & Howarth (2008, p. 363). Posteriormente, Cutter também empregou-o na regra 246 da “*Rules for a Dictionary Catalog*” (4ª. edição de 1904). Tanto nestas Regras quanto nas “91 Regras” de Panizzi, o conceito de título uniforme se refere a traduções.

Sand, George. Le château dès desertes
– *Eng.* The castle in the wilderness.
– L’homme de neige.
– *Eng.* The snow man

Figura 23 – Exemplo sob Regra 246 da “*Rules for a Dictionary*”, 4th ed.

Fonte: Cutter (1904).

Nota: “*Eng.*” é abreviação de English (inglês).

O termo ‘título uniforme’ deve ter sido aceito nos anos compreendidos entre a publicação do “*Catalog Rules: Author and Title Entries*” (primeira edição do Código da ALA de 1908, publicada de modo conjunto com a *Library Association* da Grã-Bretanha sob o título “*Cataloguing Rules: Author and Title Entries*”) e a publicação das “*A.L.A. Catalog Rules: Author and Title Entries*” (1941), pois consta do glossário destas, embora ausente do corpo de texto (WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 364). Mas seu emprego está evidente no AACR, capítulo 4, e no AACR2, capítulo 25 onde é definido assim:

1. Um determinado título sob o qual uma obra pode ser identificada para fins de catalogação. 2. Um determinado título usado para distinguir o cabeçalho de uma obra do cabeçalho para uma obra diferente. 3. Um título coletivo convencional utilizado para agrupar as publicações de um autor, compositor ou entidade, compreendendo diversas obras, ou extratos etc. de diferentes trabalhos (p. ex., obras completas, diversas obras em determinada forma literária ou musical). (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, apend. D, p. 15).

As duas primeiras definições parecem mais próximas da essência iniciada por Panizzi. Todavia a terceira definição destoa das anteriores, porque tenta reunir sob um título coletivo manifestações que, às vezes, referem-se a duas ou mais obras. Nesse sentido, a aplicação do título uniforme se torna inconsistente porque é usado em diferentes propósitos no AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, regra 25.1):

- reunir entradas de determinada obra que apresentem variações de títulos;
- identificar a obra quando seu título difere do título principal⁶⁵ inscrito no documento que se cataloga;
- diferenciar duas ou mais obras publicadas sob mesmo título principal;
- organizar o arquivo.

O texto do AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004) admite que a aplicação do título pode variar de um catálogo para outro, inclusive dentro do mesmo catálogo, do seguinte modo: a decisão sobre seu emprego deve ser feita de acordo com as seguintes premissas:

1) o quanto a obra é conhecida || 2) quantas apresentações da obra estão envolvidas || 3) se outra obra com o mesmo título principal foi identificada [...] || 4) se a entrada principal é pelo título [...] || 5) se a obra apareceu originalmente em outra língua || 6) o quanto o catálogo é usado para fins de pesquisa. (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, regra 25.1).

Na prática, observamos que, ao menos no Brasil, o título uniforme é empregado em obras musicais eruditas, em obras literárias traduzidas, em obras com legislação e em obras sagradas – como a Bíblia. Mas a aplicação do título uniforme é facultativa, conforme enuncia a Regra 25.1 do AACR2: “embora as regras deste capítulo estejam apresentadas como instruções, aplique-as de acordo com a política da entidade catalogadora” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, regra 25.1). Essa orientação torna o título uniforme um tipo de elemento ‘adormecido’ dentro do AACR2 (WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 379). Por isso, Shinebourne (1979, p. 234) critica as regras enunciadas por expressões como “de acordo com a política da entidade catalogadora” ou

⁶⁵ No contexto do AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004), título principal faz referência ao título do documento que se tem em mãos.

“com as necessidades da agência catalogadora”, porque elas são inadequadas à descrição. Certamente o uso de regras deve subordinar-se a uma política local de catalogação, no entanto, o problema está no fato de que a regra 25.1 do AACR2 não apresenta princípios orientadores à uma política local para o título uniforme.

Nos propósitos relacionados anteriormente, percebemos que o título uniforme pode ser usado como dispositivo de identificação, de diferenciação, de organização ou de colocação⁶⁶. Identificar e diferenciar são funções correlatas para a designação de obras, contudo, nos termos desse Código, organização e colocação se orientam a controlar antes os itens do que as obras, como veremos adiante.

A diversidade de propósitos, as premissas da empregabilidade e a subordinação à política local de catalogação, ainda que esta seja bem-vinda, levaram à aplicação desigual do título uniforme em diferentes bibliotecas (WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 367).

Diante do exposto, podemos afirmar que a essência original do título uniforme foi identificar obras de forma ostensiva. Mas os acréscimos sugeridos pelo AACR2 alteram sua finalidade porque boa parte deles denota atributos que não designam a obra, o que causa incoerências, pois eles são usados para organizar entradas das diversas manifestações da obra em subgrupos com base na língua, na versão, no ano de publicação, etc., usando elementos específicos de uma edição para identificar a obra em si (DELSEY; DULABAHN; HEANEY *apud* WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 370). Podemos ilustrar do seguinte modo:

Goncourt, Edmond de

[Frères Zemganno. Inglês]

The Zemganno brothers

Homero

[Odisseia. Livro 6-14. Inglês]

The Odyssey, books VI-XIV, XVII-XXIV

Figura 24 – Acréscimos ao título uniforme

Fonte: AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, cap. 25).

Nota: título uniforme entre colchetes.

Há ainda outros dispositivos do título uniforme que funcionam como título coletivo e designam um ou mais conjuntos de obras, o que torna o título uniforme mais

⁶⁶ Colocação diz sobre a “reunião ou justaposição de itens interligados, a fim de indicar as relações existentes entre eles, bem como propiciar buscas mais ou menos específicas e mais ou menos extensas.” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 93).

genérico. Desse modo, ele funciona como um dispositivo agrupador de modo a dar um título coletivo a um documento nos termos em que foi publicado. Para citar alguns títulos que podem ser combinados ou não: obras, seleções, contos, correspondência, ensaios, romances, discursos, poemas, obras em prosa, peças de teatro etc.

Maugham, W. Somerset
[Obras]
Complete works
Maugham, W. Somerset
[Seleções]
The Somerste Maugham pocket book ⁽¹⁾
Maugham, W. Somerset
[Peças de teatro]
Collected plays
Maugham, W. Somerset
[Peças de teatro. Seleções]
Six comedies

Figura 25 – Título uniforme como título coletivo

Fonte: AACR2 (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, cap. 25).

Nota: título uniforme entre colchetes.

⁽¹⁾ contém “*Cakes and Ale*”, “*The Circle*”, “*Short Stories*”, “*Travel Sketches*” e “*Essays*”.

O modo como o emprego de título uniforme é prescrito no AACR2 é insuficiente para se referir unicamente à obra porque, ao incorporar distintas funções, em arranjo alfabético haverá dispersões em certas situações e resultados incompletos de busca. Se os critérios de tratamento de informação são discordantes ou não são claros, a base de dados perde em consistência.

Delsey, Dulabahn & Heaney (*apud* WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 371) indicam que o Modelo FRBR é um caminho a ser explorado para dar coerência à aplicação do título uniforme. Nos FRBR, inclusive no Modelo FRAD e na norma RDA, o título uniforme, substituído pelo termo ‘título preferido’, tem sido associado ao atributo ‘título da obra’. No entanto, seja qual for o termo, sua aplicação deve estar orientada a identificar obra.

A propósito, os pontos de acesso relativos à obra previstos no AACR2 combinam cabeçalho principal e o título uniforme ou principal, como é o caso do ponto de acesso por **nome-título** ou por autor-título, que combina os dois elementos em um cabeçalho, ou nos

termos do AACR2, “entrada secundária que consiste no nome de uma pessoa ou entidade acrescido do título do item.” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, apend. D, p. 5). A RDA adota esse modo como padrão para a representação das obras no registro.

Temos, então, um cabeçalho com duas partes: nome e título. Mas há problemas nas duas partes: na primeira, a entrada principal comporta somente uma autoria, que deve ser a mais proeminente, excluindo as demais, mesmo nos casos em que os autores tenham contribuído igualmente; na segunda parte, constatam Weihs & Howarth (2008, p. 370, tradução nossa), “[...] bibliotecas que criam citações de nome-título [...] usariam o cabeçalho principal e o título principal combinados, refletindo, assim, uma dependência do item à mão, em vez da obra em si.” Isso está claramente posto no AACR2: “quando necessário, acrescente a indicação de edição, a data etc., ao cabeçalho da entrada secundária de nome-título.” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, regra 21.30G).

Os termos de ponto de acesso por título uniforme e por nome-título no AACR2 são usados para criar **entrada analítica**, que o Código define do seguinte modo: “entrada para parte de um item, já registrado sob uma entrada abrangente.” (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, Apend. D, p. 5). A entrada analítica é um ponto de acesso que permite vincular uma obra parte de outra obra maior em relacionamento todo-parte. Nessa direção, o ponto de acesso analítico nesse código apresenta os mesmos problemas do título uniforme e das entradas por nome-título.

Para além das questões orientadas pelo AACR2 nos pontos de acesso, há ainda que se considerar outra instrução que abrange o estabelecimento de novos registros a partir da determinação de novas obras. Considere o seguinte caso: quando a obra muda de nome, cria-se uma nova obra? O AACR2 dá a seguinte orientação: havendo grandes mudanças no título da publicação periódica, cria-se novo registro. Todavia, se for recurso integrado, como páginas *Web*, não se cria nova obra (JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR, 2004, cap. 21, p. 8-9).

Nesse sentido, há problemas fundamentais, pois situações semelhantes são tratadas de modo distinto. Nos termos do AACR2, a determinação de novo registro é regida por uma nova obra ou por outra instanciização documental que a materializa? A questão teórica é, segundo Yee (1995, p. 17): por que em certas situações a mudança de título cria nova obra e em outras se considera apenas uma variação de título? A resposta possível é que se pode criar uma nova identidade radical ou não.

Se questão de identidade, ela deve ser analisada de acordo com a intenção por detrás da mudança do título da obra, em especial, na intenção dos autores. Retomamos, en-

tão, a análise empreendia por Doerr, Riva & Žumer (2012) sobre identidade e identificação, quando afirmam que a identidade de uma coisa está fundamentada na continuidade da mesma, em termos parecidos com o navio de Teseu. Nesse sentido, se a intenção por detrás da mudança do título é interromper a continuidade da obra, então o novo título é uma nova obra. De outro modo, há continuidade da obra, portanto, continua sendo a mesma obra.

Nesses termos, respondemos uma das perguntas feitas na parte introdutória: Qualquer alteração póstuma no conteúdo pode implicar em outra obra? A resposta será negativa enquanto houver continuidade da obra, nos termos estabelecidos pelo autor, apesar de revisões, ampliações, traduções ou outros processos que denotem continuidade. Nesses processos, se ocorrer mudança de título numa nova edição de uma obra, então a aplicação do título uniforme orientada à noção de obra é bem-vinda porque não houve mudança de obra. No entanto, verificamos que o AACR2 não prevê a aplicação de título uniforme em registro bibliográfico de uma nova edição de uma obra que apresenta mudança de título.

Essas e outras incongruências parecem ser tratadas de forma mais consistente na norma RDA, mas há que se comprovar. A RDA é herdeira do AACR2 e foi elaborada sob fundamentos dos Modelos FRBR, FRAD e FRSAD. De acordo com Oliver, a norma RDA apresenta instruções práticas que, além de descrever recursos bibliográficos representados em produtos documentários tradicionais, foi projetada para abranger a catalogação em bases de dados *on-line* e, sendo uma norma de conteúdos, a responder o que se deve representar e como representar (2011).

A implementação da RDA tem suscitado algumas questões que ainda estão sem repostas claras, indica Copeland (2010, p. 14): como vamos usá-la? Como será implementada em base de dados documentária? Os fornecedores de sistemas eletrônicos de gerenciamento de base de dados estão aptos a fornecer programas que considerem a RDA? Essas e outras questões serão respondidas na medida em que a referida norma se efetivar nas bases de dados documentárias.

Infelizmente, parece que a RDA mantém uma característica peculiar constatada antes mesmo da primeira edição do AACR. A existência de códigos marcados por minuciosidades, por detalhismo e por preciosismo, que tornam os catálogos enigmáticos e distantes dos usuários (LINARES *apud* FRÍAS MONTROYA, 1995, p. 303). Linares pensou que a “Declaração dos Princípios da Catalogação”, da Conferência de Paris de 1961, seria suficiente para acabar com os códigos e normas de catalogação com tais características, mas o AACR2, por exemplo, apresenta algumas dessas qualidades.

De resto, a estrutura da RDA apresenta diferenças significativas quando compa-

rada à do AACR2, porém, há algumas similaridades, inclusive na redação das regras. Alguns conceitos foram redefinidos ou apenas alterados terminologicamente. Por exemplo: de ‘cabeçalho’ para ‘ponto de acesso autorizado’; de ‘título uniforme’ para ‘título preferido’; de ‘descrição física’ para ‘descrição do suporte’; ‘DGM’ para ‘tipo de mídia, de suporte ou de conteúdo’; dentre outros. Isso é feito para que as terminologias e a estrutura lógica da RDA alinhem-se com o Modelo FRAD.

O termo ‘título preferido’ é adotado pela RDA, mas ele está ausente dos FRBR, embora seja mencionado no FRAD, contexto no qual o termo se justifica na identificação de entidades. Em português, parece-nos impróprio prescindir do termo ‘título uniforme’ em favor de ‘título preferido’ porque aquele apresenta sentido mais próximo à catalogação. O termo **preferido** designa o que foi escolhido, o mais querido, favorito, predileto, e o verbo preferir denota escolha de uma pessoa ou coisa entre outras. Por outro lado, **uniforme** se refere ao que não se varia na forma, que é sempre o mesmo, que tem partes idênticas ou muito assemelhadas entre si (HOUAISS, 2009), análogo ao uniforme que crianças vestem para identificá-los como pertencente a um grupo escolar específico. Nesse aspecto, em catalogação, o título uniforme pode ser elaborado de acordo com algum princípio e, nesse aspecto, o título é determinado fora de escolhas.

4.5.3.2 A obra na ordenação de documentos: notação de autor

De acordo com Mann, o objetivo de se adotar um sistema de localização de livros em bibliotecas é tornar o serviço mais eficiente, acessando rapidamente não somente a um livro, mas também a grupos de livros. Esse agrupamento deve facilitar o acesso a livros por vários tipos de leitores, desde que estes tenham livre acesso às estantes: “teremos, assim, livros que atendem ao pedido do leitor comum e do especialista.” (MANN, 1962, p. 52).

O sistema de ordenação pode fazer uso de um código de localização do documento ou não. Um dos códigos criados e largamente empregado é o número de chamada, o qual é formado basicamente pelo número de classificação e pelo número do livro (BARDEN, 1962, p. 5; MANN, 1962, p. 118).

O **número de classificação** ou **marca de classe** é definido como um ou mais caracteres que indicam a classe documental que o livro pertence, mostrando a sua localização. A marca de classe pode ser determinada por sistemas de classificação bibliográfica, cujas classes se baseiam em assunto, tipos de documento, etc.

Por sua parte, o **número de livro** consiste de um ou mais caracteres empregados para distinguir um documento de outros com a mesma marca de classe. Tais caracteres

podem ser determinados por tabelas para a codificação dos sobrenomes dos autores ou por algum meio peculiar, como a menção nominal, que utiliza as três primeiras letras do sobrenome do autor.

De acordo com Wynar (1976, p. 278), Miksa (1974, p. 604-605) e Lehnus (1978, p. 9-10), Jacob Schwartz apresentou um sistema para tradução de nomes de autores em algarismos em 1871, mas foi Cutter que desenvolveu o método ao usar dois dígitos com valores decimais em tabela elaborada em 1880. Posteriormente, em 1899, Kate F. Sanborn expandiu-a para três dígitos com a permissão dele, mas ela não usou a tabela de dois dígitos de Cutter como base. Por isso ele, decepcionado com o resultado, expandiu a sua própria tabela para três dígitos em 1902. Essas três variações das tabelas são mencionadas desta forma: 1) a tabela de dois dígitos de Cutter; 2) a tabela de três dígitos de Cutter-Sanborn⁶⁷ (CUTTER; SANBORN, 1976); e 3) a tabela de três dígitos de Cutter.

No contexto brasileiro, Heloisa A. Prado (1976) desenvolveu uma tabela à Cutter-Sanborn mais adequada a nomes em português, mas não alcançou notoriedade merecida. Por isso, a nossa análise concentra-se na segunda variação que citamos acima, a “*Cutter-Sanborn Three-Figure Author Table*” (1976), que é a tabela mais empregada no Brasil.

A combinação de marca de classe e número do livro serve para distinguir documentos no intuito de agrupá-los e de ordená-los. Há outros elementos que podem ser incorporados ao número de chamada para que o documento seja individualizado em uma coleção, todavia, concentramos a análise no número do livro no qual a noção de obra é considerada. É oportuno ressaltar que autores como Wynar (1976, p. 277) usam de modo indistinto os seguintes termos: ‘número de chamada’ equivalente ao ‘número do livro’, assim como ‘número de cutter’ equivalente ao ‘número de autor’.

No Brasil, o termo ‘notação de autor’ parece ser a forma mais empregada na literatura, talvez pela influência da publicação referência do tema escrita por Lehnus (1978). Preferimos manter esse termo, embora nem sempre represente o autor, podendo denotar tradutor, título da obra ou da coleção em alguns casos.

De qualquer modo, a notação de autor como método de ordenação de documentos está associada ao método desenvolvido por Charles A. Cutter (daí ser mais conhecida como ‘Tabela de Cutter’ no Brasil), em que se lista uma sequência de palavras que representam, de modo parcial ou completo, o sobrenome do autor ou da primeira palavra de um

⁶⁷ A tabela de três dígitos de Cutter-Sanborn (1976) é amplamente empregada no Brasil, onde é conhecida como a “tabela de Cutter”. Vale lembrar, todavia, que ela não deve ser confundida com a Classificação de Cutter, que é um sistema de classificação bibliográfica expansiva elaborado por ele.

título, seguidos por uma série de códigos alfanuméricos como segue.

Sco	421	Seym	521
Scog	422	Seyt	522
Scor	423	Sfo	523
Scot	424	Sha	524
Scott	425	Shaf	525
Scott, G.	426	Shai	526
Scott, J.	427	Shak	527
Scott, M.	428	Shal	528
Scott, S.	429	Shap	529

Figura 26 – Extrato da Tabela de Cutter-Sanborn

Fonte: Cutter & Sanborn (1976).

A notação de autor pelo método de Cutter-Sanborn é composta por duas partes: a primeira parte é a notação que representa o autor propriamente dito, inscrito no ponto de acesso principal determinado na catalogação, mas há exceções pontuais, como na Bíblia e em documentos com críticas a um escritor; e a segunda parte refere-se à marca da obra nos termos apresentados a seguir.

028

M386q

Onde:

Título original: O Que é leitura

Autoria: Maria Helena Martins

M386 ⇔ sobrenome do autor, “Martins”;

q ⇔ marca da obra relativa ao título original, exclusive artigos “O que é leitura”.

Figura 27 – As partes da notação de autor

Fonte: elaborado pelo autor

A análise que nos interessa se refere a documentos com até três autores, caso em que a notação de autor sempre é elaborada de acordo com o sobrenome do primeiro autor mencionado ou destacado. À notação, segue-se a marca da obra, uma ou mais letras que designam a obra. Algumas bibliotecas só acrescentam a marca da obra a partir da segunda obra adquirida que apresente a mesma marca de classe da primeira obra.

A premissa básica da marca da obra é, pois, a diferenciação da notação de autor, ou seja, evitar as duplicidades de notação de autor. A marca da obra não pode ser artigo: o(s); a(s); um(ns); e, uma(s), independente do idioma. Considere a figura a seguir.

Carlos Drummond de Andrade Boca de luar	Carlos Drummond de Andrade Cadeira de balanço	Carlos Drummond de Andrade Confissões de Minas	Carlos Drummond de Andrade Contos de Aprendiz	Carlos Drummond de Andrade Contos plausíveis	Carlos Drummond de Andrade Os dias lindos
869.8 A553b	869.8 A553c	869.8 A553co	869.8 A553ca	869.8 A553cp	869.8 A553d

Figura 28 – Emprego de inicial de título em obras de mesmo autor

Fonte: elaborado pelo autor.

Inicialmente estabelece-se a codificação determinada pela tabela de Cutter-Sanborn para Andrade $\Leftrightarrow$ A553. As marcas de cada obra na figura estão assim constituídas: **Boca de luar** $\Leftrightarrow$ **b**; **Cadeira de balanço** $\Leftrightarrow$ **c**; **Confissões de Minas** $\Leftrightarrow$ **co**; **Contos de aprendiz** $\Leftrightarrow$ **ca**; **Contos plausíveis** $\Leftrightarrow$ **cp**; e **Os dias lindos** $\Leftrightarrow$ **d**.

Em traduções, a marca da obra é o ao título original. Desse modo, as traduções seguem-se às obras originais, independentemente de idiomas, permitindo a reunião de documentos de uma mesma obra. A marca da obra traduzida é acrescida de ponto seguido por uma letra maiúscula referente à língua-meta e pela primeira letra do sobrenome do tradutor, conforme ilustrações que se seguem.

813 S544s.PI	Onde: Título: As areias do tempo / Autoria: Sidney <u>Sheldon</u> ; tradução de A. B. Pinheiro de <u>Lemos</u>. [...] Título original: The <u>sands</u> of time. S544 $\Leftrightarrow$ sobrenome do autor, <u>Sheldon</u>, Sidney s $\Leftrightarrow$ marca da obra relativa ao título original, '<u>sands</u>' .P $\Leftrightarrow$ língua-meta (<u>Português</u>) l $\Leftrightarrow$ inicial do sobrenome do tradutor, '<u>Lemos</u>'
------------------------	---

Figura 29 – Notação de autor para obras traduzidas (1)

Fonte: elaborado pelo autor

330.342.14 M392k.Er	Título: El capital Autoria: Karl <u>Marx</u> ; versión del alemán por Wenceslao <u>Roces</u> . Título original: Das <u>K</u> apital: Kritik der politischen Ökonomie. M392 ⇔ sobrenome do autor, <u>Marx</u> , Karl k ⇔ marca da obra relativa ao título original que ignora artigos ‘Das <u>K</u> apital’ .E ⇔ língua-meta (<u>E</u> spanhol) r ⇔ inicial do sobrenome do tradutor, ‘ <u>R</u> oces’
-------------------------------	--

Figura 30 – Notação de autor para obras traduzidas (2)

Fonte: elaborado pelo autor

No caso de críticas e comentários, a notação de autor é estabelecida para o criticado ou o comentado e a marca da obra é assinalada pela letra “Z” maiúscula. Esse procedimento assegura que os documentos referentes às análises e estudos do criticado sejam reunidos após o conjunto da obra do autor. Como resultado das formas de ordenação de documentos pelo método de Cutter-Sanborn, a ordem nas estantes dentro de uma determinada marca de classe será assim agrupada:

Obra A

Edição original e subsequentes → Traduções → Críticas e comentários

Obra B

Edição original e subsequentes → Traduções → Críticas e comentários

...

Obra N

Edição original e subsequentes → Traduções → Críticas e comentários

Indicações de edições, de volumes ou de exemplares podem ser acrescentados à notação de autor, de modo a compor o número de chamada, o que ordena as instanciações documentais de uma dada obra. Lehnus (1978) apresenta situações mais específicas de empregabilidade da notação de autor para: dois ou mais tradutores, títulos não verbais e reunião de coleções e séries.

Vale citar o caso da Bíblia, cuja notação de autor é atribuída ao tradutor, não ao título uniforme de Bíblia como deveria ser para manter a ideia de notação de autor referente ao acesso principal.

No âmbito da ordenação de documentos pelo método de Cutter-Sanborn, a noção de obra é tratada de modo consistente para traduções, críticas e comentários, assim como para edições. Todavia, constatamos que, em certas situações, a notação de autor não concretiza a noção de obra, como no caso da Bíblia, pois tradutor não é um caminho adequado para se determinar a entidade bibliográfica.

Além disso, a marca da obra é determinada pelo número de documentos sob uma determinada marca de classe, ou seja, quanto maior o número de documentos de um mesmo autor na mesma classe, maior a necessidade de acréscimos de marca da obra. Nos casos em que a biblioteca possua apenas uma instanciamento documental da obra, sua marca é dispensável.

Diante do exposto, se aceitarmos que a função da marca de obra é ordenar documentos reunindo as instâncias documentais da obra, então todos os documentos precisam apresentar uma notação de autor na qual a noção de obra é observada de modo consistente, sendo inclusive, ampliada para não se restringir a traduções e a críticas somente.

5 A OBRA E O DOCUMENTO EM ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

A partir das análises efetuadas nos capítulos anteriores, buscamos explorar as questões que orbitam o documento como obra para fins de representação em registro bibliográfico, quando o usuário opta em satisfazer suas necessidades de informação em sistemas de informação documentária.

De modo amplo, em português, os sentidos que o termo obra apresenta designam trabalho, atividade ou ação realizados por um ou mais indivíduos. Em outras línguas, o termo é acrescido de sentidos como: funcionar, produção do espírito, energia e malícia. O grego ressalta que feitos e obras devem ser suficientemente duráveis e grandiosos para serem lembrados.

O sentido que nos interessa expõe a obra como entidade bibliográfica em nível abstrato, reconhecida nos textos das instanciações documentais, fruto da criação intelectual realizada por um ou mais indivíduos. Nesses termos, à obra subjaz um espírito ou uma força que a coloca em movimento, passando a agir no intuito de provocar reações, concorrendo um efeito em vista de certo resultado.

A criação da obra une criador e criatura num processo de filiação que se inicia por meio de citação ou recorte de outras obras, ou seja, a citação é um meio de apropriação de uma obra que nos permite criar outras obras. Recortamos ideias e, nesse ato, já estamos criando a obra, mesmo que o recorte seja posto em espera aguardando a oportunidade de ser utilizado. O recorte pode ser submetido a uma espécie de ruminação em processo de trabalho, de retrabalho, de refinamento, de correção, de rejeição, de recolocação, de ampliação, de modificação etc.

A obra é constituída por atos criativos feitos por um ou mais criadores. Todavia, enquanto o ato de criar obra existe somente na intenção, a obra não existe. Para tanto, o criador utiliza artifícios que dão forma e ordenação à sua obra. No artifício ‘ilusão’, a verdade do criador é apresentada como verossímil para o público, que é convidado a acreditar nela em sentido factual. Nessa direção, podemos afirmar que o **mundo da obra é apresentado**.

Os artifícios ‘ritmo’ e ‘rima’ concorrem para dar a sonoridade textual que se deseja, ou seja, **o mundo da obra é sonorizado**. Esses artifícios, às vezes, podem operar no nível consciente ou subconsciente. Os artifícios de ‘imagem em analogias’ e ‘imagem e emoção’ são empregados para tornar imagens em sensações, ou seja, **o mundo da obra é sentido**.

No artifício ‘*infolding*’, temos três qualidades que a obra pode apresentar: a ênfase, que se refere aos aspectos enfatizados ou omitidos na criação – o **mundo da obra**

é enfatizado; a ‘originalidade’ ressalta as ênfases esquecidas, ocultas ou omitidas no transcurso do tempo – o **mundo da obra é original**; e a economia faz referência à forma insólita da narrativa da obra, que incentiva o leitor a completá-la – o **mundo da obra é participativo**.

A participação nos leva ao artifício ‘personagem e enredo’, no qual o leitor é levado a se envolver de maneira emocional com o mundo da obra, mediante projeção e introjeção – o **mundo da obra é envolvente**.

No artifício ‘do tema ao meio’, constatamos que o **mundo da obra tem limites** porque é incapaz de internalizar a realidade de modo completo, pois essa realidade é dependente do meio em que a obra se materializa, bem como das *matrizes* e do olhar de quem a cria ou de quem a recebe.

No artifício ‘obra e progresso’, o **mundo da obra é resultado de avanços**, no sentido de que a criação de uma obra se torna possível graças aos avanços da ciência em que seu criador não precisa refazer os passos daqueles que o precederam. No artifício anti-criativo, ‘estética do esnobe’, o **mundo da obra é fértil**, no sentido que produz outras obras fundamentadas de modo consistente, evitando o esnobismo.

São, pois, esses os artifícios que o criador da obra emprega para cortar, triturar, polir a “pedra bruta” que ele cria, trazendo-a à existência, à ação, à ativação ou ao desencadeamento de uma discussão. Mas a obra só existe quando se torna real, ou seja, quando se realiza e se manifesta em documento: a obra para ser reconhecida, precisa de um instante inicial.

Nessa direção, consideramos que o conceito de ‘instanciação’ proposto por Smiraglia (2005) é adequado etimologicamente, pois o termo se refere ao instante temporal em que a realização da obra se materializa. As instanciações de uma obra ocorrem em processos relativos à reprodução, à derivação e à mutação. As análises apresentadas nos permitem afirmar que a obra não é uma entidade bibliográfica tão estável como parece à primeira vista, embora queiramos que ela seja estável tanto na forma física quanto no conteúdo, aspirando por uma obra definitiva, que seja autêntica, singular, exata etc. Qualquer alteração pode causar perturbações e efeitos negativos (frustração, indignação, traição etc.) ou positivos (surpresa, alegria etc.). A estabilidade da obra se mostra impossível porque os processos de editoração, de edição, de montagem e de similares, aos poucos, acrescentam, alteram ou mutilam a obra, tornando-a fluida nos aspectos relativos ao conteúdo e à forma.

A reprodução como item, nos termos do FRBR, é um aspecto importante na catalogação, pois o item é usado como referência para criar o registro bibliográfico que repre-

senta “[...] não um exemplar específico ou concreto, mas um conceito abstrato, a manifestação” (MAXWELL, 2008, p. 36, tradução nossa). Nesse aspecto, “[...] a entidade que se descreve é, de fato, uma abstração derivada das características de um único exemplar, características que se supõe serem compartilhadas por todos os exemplares que, em conjunto, constituem a manifestação” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009b, p. 21, tradução nossa). Por isso, a reprodução ocorre dentro de uma determinada instanciiação documental e, nos termos dos FRBR, o item é o ponto de partida para determinar equivalências ou distinções entre os próprios itens, entre manifestações, entre expressões ou entre obras.

Em outra vertente, o processo de revisão da obra gera outras instanciações documentais. Podemos compará-lo à parábola do “*Navio de Teseu*”, na qual as partes velhas do navio eram substituídas por partes novas em cada viagem. Apesar de o mastro danificado ser substituído por um mais novo, não significa que o navio deixou de ser aquele navio. Nesse sentido, as instanciações da obra remodelada em derivação serão sempre a versão da obra original a que ela se refere. Tais instanciações são descendências nas quais as versões não são capazes de remover o vínculo cromossômico; logo, a versão de uma obra não pode ser outra obra porque, de outro modo, não seria esta obra, mas outra. Trata-se de questão de identidade, na qual as instanciações documentais, inclusive em mutação, dão continuidade à identidade de uma determinada obra; se não houver a continuidade da identidade, então se trata de outra obra.

Quanto mais submetida às instanciações, mais a obra se distancia de seu feito original, especialmente em mutação, já que tal feito pode ser radicalmente modificado mediante tradução, *performance* e adaptação. A característica proeminente dessas instanciações é que elas são dependentes da intervenção de indivíduos com habilidades que intermediam a obra para o público.

Perdas são inevitáveis em tradução, porque ela não se limita a fazer correspondências exatas de palavras e de frases entre idiomas, mas se vale de procedimentos que consideram a forma e o conteúdo do texto que se traduz. O tradutor intervém decisivamente no texto, porque no processo ele faz comparações e escolhas, num processo de recodificação da mensagem original e, por isso, carrega a marca da personalidade do tradutor. Parece-nos claro que o tradutor intervém decisivamente no entendimento da obra, ainda que ele objetive oferecer ao leitor da língua meta as mesmas sensações dos leitores da língua de partida.

Mesmo assim, os que desconhecem a língua alemã devem tratar as traduções como se fossem os textos escritos pelos autores dessa língua. De resto, muitos fruirão a

obra indiretamente, através de um texto intermediado pelo tradutor, em que as perdas serão inevitáveis. Podemos afirmar que lemos as obras desses autores, ainda que não sejam a obra original ou ainda que a enxerguemos através de um vidro da tradução.

A teoria da tradução pode ser um conceito fundamental a ser aplicado na catalogação de instâncias documentais que apresentam dublagem, tradução simultânea, libras⁶⁸ e similares, pois são instâncias parecidas com aquela.

Na *performance*, percebemos duas direções: 1) instâncias documentais que materializam a *performance*; 2) obra criada com o propósito de gerar *performances*. Na primeira, o esplendor da obra não pode ser transposto de modo completo ao suporte documental. Na segunda direção, há uma rota pré-determinada, que nem sempre é seguida à risca. Nos dois casos, cada apresentação realizada ou registrada se torna uma instância distinta de outras. Nesses termos, a obra varia intensamente **em cada apresentação, em cada público e em cada indivíduo**, implicando assim no modo em que ela é percebida. O mesmo vale para qualquer instância porque a obra *é* e a obra *representa*.

Em adaptação, o próprio processo denuncia que a obra procede de outra. Tal processo pode ser feito mediante gêneros e mídias que contam, mostram e permitem a participação cinética. Esses modos de engajamento (contar, mostrar e participar) trazem variadas percepções de uma mesma obra para diferentes públicos e diferentes indivíduos e eles, sendo que tais percepções são extensíveis a qualquer forma de criação de obra, adaptada ou original.

Além disso, a recepção da obra é feita mediante a leitura, entendida em sentido amplo, ou seja, abrangendo a leitura de textos, imagens, sons, rostos, gestos, cenas, etc. Na leitura, o leitor é o elo principal do processo, porque é no indivíduo que o texto se reúne e funciona em nível sensorial, emocional e racional. Nesse processo, o leitor interpreta o texto de modo a dar-lhe sentido aceitável, de modo a aplicá-lo ao seu próprio contexto, que pode ser diferente do contexto em que originalmente a obra foi criada. O leitor, então, preenche as lacunas do texto entremeado de *não ditos*, que são os espaços em branco e de interstícios a serem preenchidos, por isso, a recepção da obra varia nos diferentes indivíduos.

Em Documentação, duas noções fortalecem a noção de obra de modo a tornar a catalogação mais consistente: documento e unidade documentária. A primeira se refere à noção de documento como obra, ou seja, a mensagem registrada em suporte documental.

⁶⁸ Libras é acrônimo de “Língua Brasileira de Sinais”.

O documento tem a capacidade de dar à obra as mesmas propriedades que lhe são inerentes, tanto no ato de comunicar quanto no ato de doutrinar, de ensinar, de instruir, de aconselhar e de provar. Apesar de a obra ser independente do documento, podendo mudar livremente de suporte documental e mesmo assim ser reconhecida, ela só existe quando toma forma documental, nos termos de se “fazer carne e habitar entre nós”. Caso contrário, será somente intenção, pois o documento é o meio eficiente de transmissão da obra no qual ela se mostra como um exemplo ou um modelo. Depreendemos que, apesar dessa independência, a obra precisa de uma realização inicial que seja registrada em documento, sem o que a obra não nasce. Por isso, a primeira instanciamento documental da obra é importante, pois será a referência para as demais instanciações.

Uma vez nascida, a obra pode então se realizar em uma ou mais mensagens documentadas, equivalentes às instanciações documentais, revestidas de paratextos que as potencializa, as contextualiza e as promove. A configuração da mensagem documentada é dada por um ou mais criadores e colaboradores, que influenciam ou interveem na forma finalizada do documento enquanto produto.

A forma da mensagem documentada, por vezes, é incompatível com os modos necessários a que ela se torne fonte de informação permanente para o futuro, de modo a conservar o seu conteúdo informativo e potencializar o seu uso. Para tal propósito, a mensagem documentada é submetida a processos que a qualifique em mensagem documentária, em que aquela é resumida em dados formais e de conteúdo, que denotem sua utilidade possível. Nessa espécie de cadeia de produção documentária, a obra é acrescida de mensagens auxiliares que a habilitam para o futuro e influenciam sua percepção.

Passamos, então, à segunda noção que contribui para o fortalecimento da catalogação, unidade documentária. A mensagem documentária deve considerá-la de modo a separar o documento em partes, reestruturando-o para o processo documentário, nos termos de *biblion*, a que Otlet se refere, unidade intelectual e abstrata que pode ser encontrada de modo concreto e real de diferentes maneiras. Reciprocamente, a unidade documentária é qualificada pela noção de obra. Se a noção de documento, de unidade documentária e de obra forem tratadas conjuntamente, então o processo documentário pode ser enriquecido nos aspectos referentes à catalogação, como discutiremos adiante.

Ressaltamos que a mensagem documentada é apresentada ao público em forma de unidade física documental, que nem sempre equivale à unidade documentária de interesse do usuário de informação. Em documento musical, por exemplo, nosso interesse pode ser por aquela faixa musical específica, mas ela é parte de um conjunto unida a outras unidades documentárias que não nos interessam, mas que fazem parte do ‘pacote’. Nesse

sentido, um documento pode ter uma ou mais unidades documentárias ou vários documentos podem equivaler a uma unidade documentária; de outra forma, uma ou mais partes documentais podem corresponder a uma unidade documentária, tanto quanto duas ou mais partes podem equivaler a uma unidade documentária.

Assim, no processo documentário, separamos as unidades documentárias de modo a dar-lhes a forma que mais se aproxima do interesse do usuário de informação, quando este a busca em sistema de informação documentária, ou talvez, possamos afirmar: de modo a dar-lhes as formas em que possam ser identificadas nesse sistema. Nessa direção, a noção de unidade documentária, em subconjuntos, em conjuntos e em sobreconjuntos, permite-nos manipular o documento em modos mais adequados ao usuário, independente da forma finalizada do documento enquanto produto, unidade e subunidade física documental, de modo a transformá-lo em produto documentário que considere uma ou mais unidades documentárias do primeiro.

A noção de obra tem sido tratada com mais atenção no âmbito da Biblioteconomia, especialmente no processo de catalogação, há mais de 400 anos, como vimos desde o Catálogo de 1605, da Biblioteca Bodleiana. Com a Idade Moderna, as tecnologias de impressão aumentaram a produção livreira paulatinamente, e se começou a reconhecer no livro uma obra que se materializa em diferentes reproduções, versões, traduções, adaptações e outras instancias documentais.

Panizzi, em depoimento, reconheceu tal distinção, decisiva para a elaboração das “91 Regras”. Cutter fez menção a alguns aspectos da obra nos objetivos do catálogo, mas seu pragmatismo levou-o a estudar outros aspectos da catalogação que não envolviam o estudo de obra.

A contribuição mais decisiva foi dada nos estudos desenvolvidos por Lubetzky para a Catalogação, especialmente no fato de que a distinção, mas não a separação, entre obra e documento é fundamental para a catalogação. Tal ideia repercutiu na Conferência de Paris (1961), todavia, seu pensamento não foi plenamente seguido nos códigos de catalogação que sucederam ao evento. Somente no final do século XX (1998), seus estudos, de modo implícito, foram considerados na concepção de modelos bibliográficos, como o FRBR e o FRAD.

O debate entre Lubetzky e Verona na Conferência de Paris de 1961 girou em torno do que se inscreve na entrada principal, se unidade bibliográfica ou unidade literária, os quais foram representados pelos objetivos do catálogo enunciados na “Declaração dos Princípios da Catalogação”: 1) se a biblioteca possui um determinado livro especificado por autor e por título ou, se inadequados, por um substituto; 2) as obras de determinado autor e

as edições de uma determinada obra existem na biblioteca (INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1963, p. 91-92).

Wilson (1989) mostra que apenas o primeiro objetivo foi efetivado satisfatoriamente. O segundo pareceu também ser atendido quando, nos termos apresentados por Delsey, Dulabahn & Heaney, a entrada principal, sob cabeçalho de autor, combinada com o título principal do item à mão ou com o título uniforme (quando aplicada) constitui a forma padrão de citação da obra (*apud* WEIHS; HOWARTH, 2008, p. 370). Dito de outra forma, tal combinação possibilitou reunir os documentos de uma mesma obra porque esses são os elementos que remetem a obra na maioria dos casos. Mas tal combinação é insatisfatória na medida em que consideramos que, a rigor, apenas reunimos os documentos de uma autoria determinada pela entrada principal, não as obras desse autor. Ademais, os autores subsequentes à primeira autoria são dispersos em cabeçalhos secundários, que só acirram o problema da indistinção obra-livro.

Tal combinação escondeu o fato de que o segundo objetivo proposto na Conferência de Paris – reunir obras – não foi plenamente atendido, embora grande parte das obras tenha sido reunida sob tal critério. Dito de outro modo, o segundo objetivo não foi atingido porque se refere a uma entidade distinta do primeiro objetivo – reunir documentos – então, mais que discutir registro principal orientado a obra ou o documento, há que se considerar as distinções entre eles em registro bibliográfico, embora inseparáveis no documento.

Além disso, a prática de desconsiderar o acesso aos artigos de publicação seriada, aos capítulos de coletânea, às faixas musicais de disco sonoro e a outras entradas analíticas de obras é recorrente em catalogação. Desse modo, desconsidera-se o acesso a todas as instâncias documentais de obra de um determinado autor nos termos defendidos por Lubetzky na Conferência de Paris (1961).

De qualquer forma, a função do agrupamento de obras no catálogo não se efetivou plenamente, pois a integração de todas as obras no catálogo mediante tais entradas foi limitada por fatores econômicos e instrumentais, apontando que a catalogação, às vezes, atém-se aos relacionamentos então considerados mais viáveis. Apesar de fatores econômicos e tecnológicos, evocados há muito tempo para justificar limites do processo de catalogação, entendemos que as atuais ferramentas tecnológicas podem reduzir tais limitações, pois elas facilitam outros relacionamentos bibliográficos.

A tais fatores acrescentamos a questão dos fundamentos da Catalogação em instrumentos documentários. O AACR2, por exemplo, há muito apresenta problemas estruturais em seus elementos, como título uniforme e entrada por nome-título, além de tratar casos semelhantes de modo distinto, indícios que revelam a ausência de fundamentos sólidos.

Em ordenação de documentos, o método de Cutter-Sanborn apresenta meios de agrupamento de instâncias documentais da obra em tradução, em edição e em crítica, há muito empregados por bibliotecários. Todavia, carece de indicações relativas a outras instâncias, inclusive há poucos textos que resgatam o histórico de tal metodologia, focando mais na operação e pouco nos fundamentos.

Tendo em vista a necessidade de fundamentação, em registro bibliográfico as distinções de entidades bibliográficas precisam ser determinadas para que ele atenda à previsão de busca pelo usuário de informação. Nesse aspecto, para nos referir às noções que abordamos, os atributos referentes ao documento, à unidade documentária e à obra precisam ser expressos coerentemente no registro bibliográfico, de forma que aspectos prescindidos em catalogação, como os extratos de partes como obra, sejam abrangidos. Dito de outro modo, a catalogação fundamentada em unidade documentária como obra de interesse do usuário de informação é uma direção plausível.

Entendemos o registro bibliográfico como conjunto estruturado por forma (campos) e por conteúdo (atributo de entidades) que representa uma dada entidade bibliográfica, exercendo duas funções desempenhadas por dois produtos da catalogação: 1) **descrição bibliográfica**, que identifica os atributos da entidade bibliográfica de interesse do usuário em base de dados documentária; e 2) **pontos de acesso**, que estabelecem relacionamentos com outros registros.

Nesse sentido, a descrição bibliográfica deve ser elaborada em função dos atributos exclusivos à unidade documentária a que temos discutido, enquanto que os pontos de acesso devem representar as entidades bibliográficas distintas, mas relacionadas à unidade documentária, como é o caso da entidade obra. Os atributos da unidade documentária estão nela. Em cada registro bibliográfico, a própria unidade documentária, enquanto instância documental da obra que se descreve, é identificada para que seus atributos sejam registrados. Atributos de outras instâncias documentais, salvo as reproduções, são inválidas para representação num mesmo registro.

Nessa perspectiva, a descrição bibliográfica deve representar os aspectos descritivos da entidade bibliográfica documento, ou manifestação, em termos de FRBR, ainda que possa haver menções a outras entidades bibliográficas. É importante ressaltar que alguns atributos da descrição podem desempenhar duplo papel, ou seja, podem ser descrição e ponto de acesso simultaneamente, mas só funcionam assim quando o aspecto normalizador é desnecessário, como é o caso do título principal e do ISBN, por exemplo. Dito de outra forma, atributos da descrição só funcionam como ponto de acesso quando são exclusivos ao documento em relação de 1:1.

O ponto de acesso, por sua parte, deve representar entidades bibliográficas de outra ordem, como a obra, a autoria, o título ou o assunto. Salvo o assunto, o FRAD sugere parâmetros mais sólidos para a representação e a singularização dessas entidades.

Nesses termos, o problema fundamental é a distinção dessas unidades em registro bibliográfico. A obra necessita de fontes externas ao documento para que seus atributos sejam validados ou estabelecidos. Nessa direção, o catalogador faz anotações para evitar repetidas pesquisas em todo o momento que precisar catalogá-la, no processo de controle ou de registro de autoridade. Se, ao constatar que a catalogação dessas entidades advém de fontes diversas, então há que se estabelecer diferentes registros para ambas, ainda que sejam inseparáveis no documento.

A figura adiante, inspirada no modelo entidade-relacionamento, ilustra nosso entendimento de como a obra deve se apresentar no processo de catalogação. Resaltamos ainda que “uma interpretação do modelo entidade-relacionamento é considerar entidades como registros, atributos como dados e relacionamentos como conexões entre registro e dados.” (TILLET, 1989, p. 151, tradução nossa).

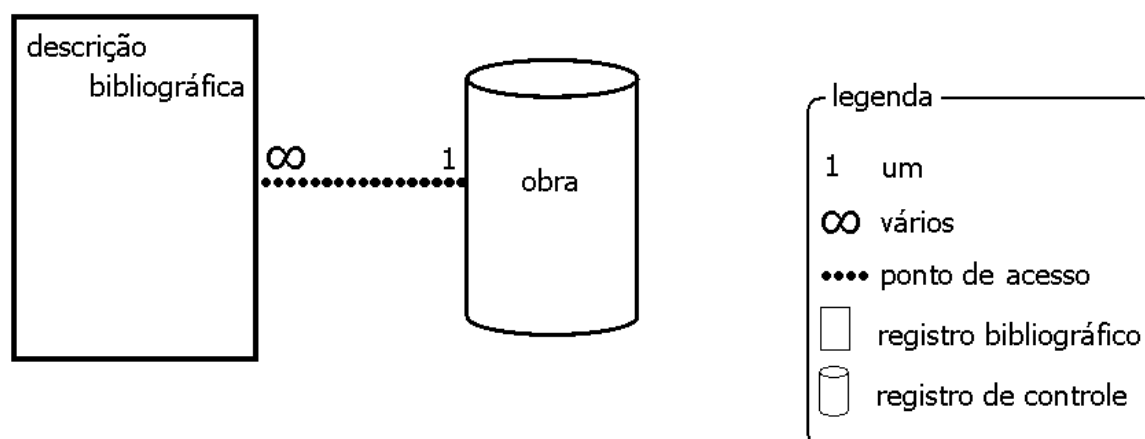


Figura 31 – Obra como ponto de acesso

Fonte: elaborado pelo autor.

A descrição bibliográfica deve ser feita em função daquilo que se considera ser a unidade documentária em um sistema de informação documentária. Essa unidade documentária deve equivaler a uma instanciização documental de uma determinada obra, cuja individualização singular é feita em registro de controle que se liga à descrição bibliográfica mediante campos comuns – o ponto de acesso. O controle de autoridade permite estabelecer representação única de entidade bibliográfica para fins de recuperação da informação. Logo, para todas as obras existentes na base de dados documentária, haveria ao menos um registro de autoridade.

A norma RDA parece sugerir que o ponto de acesso representativo da obra deve ser feito mediante a combinação de autor e título da obra, nos termos parecidos com a entrada por nome-título do AACR2. Entendemos que se trata de uma solução inadequada porque há obras criadas por dois ou mais autores, nas quais tal representação se torna incoerente. Nesse sentido, parafraseando Lubetzky (2001, p. 300), um 'título uniforme' fundamentado em identificar a entidade obra de modo individual, relacionando-a com suas instâncias documentais, é um caminho viável.

Se isso for observado, é plausível pensar o ponto de acesso por título uniforme como representante da entidade obra, nos termos iniciados por Panizzi. Nos casos em que houver incoerência ou igualdade de cabeçalho de uma obra, deve haver algum mecanismo qualificador, compatível com os atributos dela, que a singularize em ponto de acesso.

O relacionamento seria na proporção de '1:n', em que um registro de autoridade da obra se relaciona com um ou mais pontos de acesso de registros bibliográficos de unidades documentárias; por seu lado, um ou mais pontos de acesso de registros de unidades documentárias como obra devem se relacionar com um registro de autoridade de uma dada obra. Assim, entendemos que há uma unidade documentária correspondente a uma unidade bibliográfica como obra, que é a instância documental da obra, da qual propomos que a obra subjacente à unidade documentária seja tratada explicitamente como ponto de acesso, de modo a correlacioná-la com outras unidades documentárias que a portam, nos termos similares ao controle de autoridades para autoria.

Desse modo, uma música vocal em expressão sonora, em expressão textual, em expressão notacional em variações tonais, em expressão audiovisual e em outras proliferações, inclusive extratos, partes e versões seriam catalogadas como unidade documentária, unidas por um ponto de acesso controlado referente à obra que as relacionariam, independente do título do documento e dos outros dados que ele contém. Desse modo, as instâncias documentais da obra relativas à derivação e à mutação se vinculam.

A variação ou a mudança do título da obra é um processo presente no universo bibliográfico. Diz-se, concordamos, que "é óbvio que o que foi dito sobre considerar as necessidades dos usuários, tanto quanto os princípios básicos do catálogo são de interesse [...]" (VERONA, 1985, p. 167, tradução nossa). Seja qual for o título da obra, o usuário deve encontrá-la nas bases de dados documentárias, mediante os termos que ele busca, independentemente de ser o termo autorizado em registro de autoridade. Nesse aspecto, considerar as necessidades do usuário abrange considerar a previsão dos termos pelos quais ele pode buscar uma determinada obra.

Desse modo, reforçamos que se deve oferecer ao usuário que busca informação

em base de dados documentárias escolhas consistentes para obras, como as que há para títulos, para assuntos, para autoria e para outras. De qualquer forma, a obra é algo que não está representada consistentemente em base de dados documentárias para servir como ponto de enlace às distintas instâncias documentais que lhe dizem respeito, independentemente se implica haver nova obra ou não.

O controle de autoridades de obra não precisa ser necessariamente visível ao usuário de informação, pois sua função primeira é servir como ponto de acesso que liga e ‘amarra’ a obra às unidades documentárias e, desse modo, as amarrações podem funcionar em nível de ‘bastidores’ do registro bibliográfico de ambientes eletrônicos. Nessa direção,

Pressupõe-se que o usuário de um registro de autoridade será um profissional ou quem conheça os princípios da Representação Descritiva, pois este registro é um elemento de apoio para o registro bibliográfico, aquele que representa o documento, objeto de interesse do usuário quando busca informações para construir conhecimento. (SILVEIRA, 2013, p. 97-98).

O catalogador é o usuário de registro de autoridade, mas o controle que se faz deve ser oferecido ao usuário no momento da busca da informação em base de dados documentária, para que ele encontre a instância documental que melhor atenda às suas necessidades de informação.

Do lado do público, é ele quem determina ou valoriza a obra ao ponto de considerá-la como original: na Fotografia, por exemplo, o fotógrafo é valorizado como o criador da fotografia pelos seus pares; no cinema, o diretor, o roteirista, o elenco igualmente são valorizados pelo público em diferentes níveis; e assim por diante. Dito de outro modo, cabe ao público coletiva e individualmente dar o devido valor à obra. Sobre isso, Heidegger diz: “nós precisamos considerar as obras como elas se apresentam àqueles que as vivenciam e fruem”. (2010, p. 41). Então, no âmbito de sistemas de informação documentária, ao catalogador cabe indicar os termos em que a instância documental de uma obra se efetiva.

Se isso for verdadeiro e se considerarmos que o catalogador elabora em registro bibliográfico uma descrição bibliográfica fundamentada na unidade documentária e pontos de acesso que se referem a obras e a outras entidades subjacentes a esta unidade, então não cabe ao catalogador determinar juízos de valores, como, por exemplo, em que ponto uma obra derivada ou em mutação se torna outra obra, salvo em situações claras informadas pelo próprio documento, do qual o catalogador extrai as informações para redigi-las na área de notas da descrição bibliográfica. Cabe ao catalogador determinar apenas se a instância documental é reprodução, derivação ou mutação, vinculando-a em ponto de acesso, salvo na reprodução – em que a necessidade de novos registros bibliográficos pode

ser dispensável.

A catalogação deve representar em registros bibliográficos os atributos referentes à unidade documentária de acordo com o contexto institucional em que se encontra, fundamentado por aparato procedimental, conceitual e instrumental, segundo Abadal & Codina (2005).

A partir de um aparato conceitual que contempla as entidades bibliográficas de interesse dentro de um sistema de informação documentária, devemos considerar um aparato instrumental que permita a elaboração de registros bibliográficos e de controle, que representem as entidades de modo mais preciso, vinculando-as entre si. Ao mesmo tempo, há que haver instrumentos que instruem a normalização das entradas de dados em base de dados e, se for o caso, que apontem instrumentos documentais usados na normalização. Também é necessário estruturar os registros em formas reconhecidas pela comunidade de catalogação, como a ISBD, que é uma norma orientadora à estruturação de registros.

A propósito, até que ponto normas como a RDA são necessárias? A proposta que desenvolvemos até o momento indica que a ISBD é viável para a aplicação dos FRBR, pois ela é aplicável à unidade documentária como obra, embora algumas áreas, como série, descrição física e partes da área de notas precisassem ser revistas para se fundamentarem em atributos da unidade documentária. Nesses termos, à ISBD faltaria apenas aplicar pontos de acesso orientados por instrumentos documentários, como o Modelo FRAD.

Além disso, a RDA tem a intenção de estruturar registros de modo consistente, mas a pergunta de Lubetzky (esta regra é necessária?) ainda precisa ser feita à herdeira do AACR2, pois a versão impressa da RDA (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2011) dá sinais de que ainda apresenta regras minuciosas, repetindo alguns erros do passado, e, além disso, apresenta excessivo número de páginas, que parece torná-la complexa. Nesses termos, a RDA precisa passar pela Navalha de Occam, pois, no momento, ela parece mais enigmática e menos esclarecedora.

Ao estabelecermos diálogos entre a Documentação e a Biblioteconomia para tratar do documento como obra, consideramos que as noções de documento, de unidade documentária e de obra articuladas em Organização da Informação contribuem para uma catalogação e ordenação de documentos fundamentados na representação de unidades documentárias como obra em base de dados documentária, independente de variáveis que ocorram na: 1) unidade e subunidade física documental; e 2) unidade documentária em subconjuntos, em conjuntos e em sobreconjuntos.

As noções de documento, de unidade documentária e de obra em diálogos entre

Documentação e Biblioteconomia nos permitem determinar a obra em Organização nos modos assinalados acima. O estabelecimento da unidade documentária em sistema de informação documentária deve apoiar-se no grau de granularidade de interesse do usuário de informação. A catalogação deve considerar tais noções na representação de registro bibliográfico e de autoridade, ao mesmo tempo em que se ampara em aparato procedimental, aparato conceitual e aparato instrumental para a produção de registro.

Ao explorar o documento como obra em Organização da Informação, concluímos que a obra é entidade bibliográfica abstrata reconhecida nos textos materializados em diferentes suportes documentais, fruto da criação de trabalho intelectual realizada por um ou mais indivíduos que buscam registrar suas ideias e suas *performances* em suporte documental.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explorarmos o documento como obra, percebemos que os atos de criação são oriundos de nossas próprias citações e experiências. A partir delas, usamos artifícios para criar a obra, que se torna como tal no momento em que a realizamos num dado documento inicial – seu momento primeiro, a partir do qual ela pode ser replicada em instâncias documentais de diversos tipos.

Acreditamos que os atos de criação, de instância documental e de recepção da obra indicam para a Organização da Informação que não cabe ao catalogador inferir a importância para o público de processos como tradução, como adaptação ou como qualquer outra instância documental. Cada instância varia o sentido da obra, de modo que sua percepção significativa varia em cada indivíduo. Desse modo, é o público que dá o devido valor à obra. Assim, cabe ao catalogador apenas indicar os modos ou as circunstâncias em que a instância documental ocorre. Além disso, em traduções, verificamos que o tradutor interfere no texto de uma obra, pois o texto traduzido é resultados de escolhas e comparações do tradutor, que recodifica a mensagem original, do que decorre que a tradução traz a marca do tradutor. Então, é plausível que, em determinados contextos, o tradutor não pode ser menosprezado pelo catalogador. O mesmo pode ser dito das forças colaborativas que interferem na publicação de qualquer instância documental da obra.

Discutimos ou propomos alguns termos e conceitos que devem ser considerados em Catalogação: documento, obra, item, item documentário, unidade documentária, unidade bibliográfica, unidade literária, entrada, registro bibliográfico, registro de autoridade, título uniforme, título preferido, catalogação subatômica, catalogação quântica, instância documental, etc. e outros tantos marginais, como bissociação e *matrix*, por exemplo.

A variação terminológica em torno do objeto que trabalhamos em Organização da Informação é válida. No entanto, retomando a analogia de Otlet (1934) em Física, é oportuno discorrer que sugerimos o termo catalogação atômica para designar a proposta que desenvolvemos, unidade documentária como obra, em contraponto à catalogação quântica, que considera níveis subatômicos da unidade documentária como obra em subunidades físicas documentais. Parece-nos também adequado propor o termo instância documental para designar os instantes nos quais uma dada obra se materializa em documentos.

Discutimos os processos e os produtos que envolvem a noção de obra em Organização da Informação. Percebemos que o registro bibliográfico deve ser elaborado conforme a unidade documentária como obra. No entanto, essa entidade deve ser representada por um registro de autoridade que a identifique nos pontos de acesso do registro bibliográfico a que ela se refere. O ponto de acesso referente à obra precisa ser elaborado para

representar unicamente uma dada obra. É óbvio, mas os instrumentos normativos que apresentamos não o fazem de forma precisa, causando incongruências nas bases de dados documentárias em que eles são empregados.

Nesse aspecto, apontamos alternativas para a operação da catalogação e da ordenação de documentos. Por exemplo, mostramos que o título uniforme é caminho viável para a representação da obra, porque a orientação atual, que combina autor e título, é incoerente para representar obras com dois ou mais autores ou obras com autoria desconhecida. Em ordenação de documentos, a marca da obra precisa ser estendida para além das instâncias documentais que atualmente são abrangidas (edição, tradução e crítica), de modo a caracterizar outras instâncias documentais da obra (adaptação, *performance* e outras).

Discorremos sobre as contribuições de estudiosos da Biblioteconomia e da Documentação. Os conceitos de documento e de unidade documentária da Documentação são estudados por estudiosos espanhóis e franceses de modo a assinalar que o documento como produto, a unidade física documental, às vezes, precisa ser rasgado, em sentido figurado, para ser submetido a um processo documentário que o reestrutura em subunidade, em conjunto e sobreconjunto, a unidade documentária.

No âmbito da Biblioteconomia, mostramos que a noção de obra há muito vem sendo estudada e que, desde a Biblioteca Bodleiana, essa área explora o seu lugar na catalogação. Panizzi, Verona, a partir de Pettee, e Lubetzky discutiram intensamente a primazia de conceitos de unidade bibliográfica (livro) e unidade literária (obra). Ou seja, esses pesquisadores, Lubetzky principalmente, deram à catalogação parâmetros consistentes, que foram parcialmente seguidos pelos modelos conceituais e pelos instrumentos normativos que os sucederam. Acreditamos que a Organização da Informação pode avançar consideravelmente se observar os estudos lubetzkianos, pois, de outro modo, ao se prescindir deles, talvez necessitemos fazer revisões das regras de catalogação continuamente, e será assim até o momento em que tenhamos princípios orientadores de catalogação mais perenes.

Os conceitos de documento e de unidade bibliográfica apresentam similaridades quando comparados aos conceitos de unidade documentária da Documentação e unidade literária da Biblioteconomia, porque os dois últimos não têm correspondência recíproca. No entanto, a contribuição da Documentação se mostrou mais efetiva porque ela distingue os aspectos físicos dos de conteúdo documental; por outro lado, na Biblioteconomia, a unidade literária alude à obra, algo que a noção de documento da Documentação não faz explicitamente. A catalogação que se oriente pelas contribuições da Documentação e da Biblioteconomia, noção de documento e de unidade documentária como obra, pode ser tornar

mais adequada ao usuário de informação.

Uma dificuldade de grande peso no desenvolvimento da pesquisa foi notada em ordenação de documentos, pois é uma área pouco explorada da Organização da Informação. Há poucos textos sobre o tema e os que existem discutem mais a aplicação do método de ordenação e menos os fundamentos que sustentam a ordenação de documentos, inclusive em seus aspectos históricos, sendo, então, uma área que precisa ser explorada fundamentalmente.

Parece-nos oportuno sugerir estudos futuros que investiguem outras instanciações documentais da obra não cobertas nesta pesquisa, como paródias, paráfrases, imitações etc., objetivando a verificação da sua aplicação em Organização da Informação.

Outras entidades bibliográficas sugeridas nos Modelos FRBR e FRAD também precisam ser estudadas, particularmente o item que parece ser a entidade-chave ou a referência para o estabelecimento das diferentes manifestações e expressões, especialmente quando associado aos estudos de identificação, tema promissor a ser explorado porque é ponto central da catalogação.

Também é necessário pesquisar a obra nos estudos de Bibliometria, pois esta pode ser beneficiada quando utiliza a obra como apoio para quantificar as citações por meios matemáticos e estatísticos com mais qualidade. Considerar a obra pode contribuir para o mapeamento da contribuição qualitativa de um autor dentro de uma determinada área mediante os eixos: horizontal: edições, versões, reprodução de um mesmo texto; e vertical: novas obras, releituras, comentários etc. de um texto.

Percebemos que considerar a unidade documentária como obra pode ser útil a todas as etapas do processo documentário. Nos estudos de Formação e Desenvolvimento de Coleções de base de dados documentária, por exemplo, pode ser usada para identificar obras já existentes no acervo, como obra publicada em capítulo de livro, para evitar a aquisição da mesma quando republicada em livro. Dito de outro modo, podem-se reduzir os custos de aquisição documental, porque evita aquisição de documentos que já estão disponíveis no acervo. Nessa direção, a aquisição de edições póstumas da obra de um autor, por exemplo, só se justifica nos casos em que houver grande demanda ou algum fator extrínseco importante. Desse modo, a catalogação que considera unidades documentárias, antes de ser custosa, pode se tornar econômica.

Para finalizar, retomamos a analogia que fizemos na introdução do universo bibliográfico. Nesses termos, a obra está submetida a fenômenos complexos que a cria;

nasce em um documento sem o qual não pode existir; tem um ponto de gravidade que mantém próximo a uma ou mais instâncias documentais; seu brilho depende de sua grandeza; ela pode se expandir, encolher, interagir com outras obras; pode ser destruída, pode morrer, renascer e assim por diante. Desse modo, não se pode desconsiderar a unidade documentária em Organização da Informação destituída da obra que porta.

A palavra 'vicissitude' denota mudança ou diversidade de coisas que se sucedem, alternam, variam e apresentam reveses. Essa palavra é adequada para adjetivar a obra, pois ela muda enquanto se sucede, alterna, varia, apresenta reveses e assim por diante nos diversos documentos em que se materializa.

REFERÊNCIAS

- A. L. A. Cataloging rules for author and title entries. Ed. by Clara Beetle. Prepared by the Division of Cataloging and Classification of the American Library Association. 2nd. ed. Chicago: American Library Association, 1949. Versão digitalizada. Disponível em: <<http://archive.org/details/universallibrary>>. Acesso em: 19 jul. 2012.
- ABADAL, Ernest; CODINA, Lluís. **Bases de datos documentales**: características, funciones y método. Madrid: Síntesis, 2005.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. cap. 1, p. 15-30.
- ASSOCIAÇÃO AMERICANA DE BIBLIOTECAS *et al.* **Código de catalogação anglo americano**. Tradução e adaptação do texto norte-americano por Abner Lellis Corrêa Vicentini com a colaboração de Pe. Astério Campos. Brasília: Ed. dos Tradutores, 1969.
- BÁEZ, Fernand. A censura inglesa. In: _____. **História universal da destruição dos livros**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. cap. 10, p. 173-176.
- BARBOSA, Alice P. Panorama mundial. In: _____. **Novos rumos da catalogação**. Rio de Janeiro: BNG/BRASILART, 1978. cap. 1, p. 23-70.
- BARDEN, Bertha R. **Book numbers**: a manual for students with a basic code of rules. Chicago : American Library Association, 1937.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. pt. I-II.
- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 11, p. 184-206.
- BATTLES, Matthew. Livro para todos. In: _____. **A conturbada história das bibliotecas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003. p. 120-156.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Seleção de Željko Loparić e Otilia B Fiori Arantes. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Organizadora, Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008.
- BLAKE, Virgil L. P. Forging the Anglo-American Cataloging Alliance: Descriptive Cataloging, 1830-1908. **Cat. classif. q.**, New York, v. 35, n. 1/2, p. 3-22, 2002.
- BORKO, H. Information science: what is it? **Am. doc.**, v.19, n.1, p. 3-5, 1968.
- BRADFORD, Samuel C. **Documentação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- BRENNE, Marte. **Storage and retrieval of musical documents in a FRBR-based library catalogue**: a comparison with the traditional databases in libraries today. 2004. Dissertação (Mestrado)—Faculty of journalism, library and information science, Oslo University College, 2004.
- BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: EDIT, 1951.
- BRITISH MUSEUM. Rules for the compilation of the catalogue. In: CARPENTER, Michael;

SVENONIUS, Elaine (Ed.). **Foundations of cataloging**. Littleton: Libraries Unlimited, 1985. p. 1-14.

BRITTO, Paulo Henriques. Algumas considerações teóricas. In: _____. **A tradução literária**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2012. p. 11-57.

BRYANT, John. **The fluid text**: a theory of revision and editing for book and screen. Ann Arbor : University of Michigan Press, c2002. Cap. 4-5.

BURTIN-VINHOLES, S. Œuvre. In: _____. **Dicionário francês-português, português-francês**. 31. ed. Porto Alegre: Globo, 1986. p. 347.

CAMPOS, Arnaldo. China. In: _____. **Breve história do livro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 73-80.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARPENTER, Michael. The original 73 Rules of the British Museum: a preliminary analysis. **Cat. classif. q.**, New York, v. 35, n. 1/2, p. 23-36, 2002.

CARPENTER, Michael; SVENONIUS, Elaine (Ed.). **Foundations of cataloging**. Littleton: Libraries Unlimited, 1985.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHEN, Peter Pin-Shan. The entity-relationship model—toward a unified view of data. **ACM trans. database syst.**, v. 1, n. 1, p. 9-36, mar. 1976.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

COPELAND, Jud H. RDA and FRBR: A brave new world in Cataloging, a guide to understanding the fundamental changes in cataloging. **Ark. libr.**, v. 67, n. 2, p. 14-19, Summer 2010.

COUZINET, Viviane; RÉGIMBEAU, Gérard; COURBIÈRES, Caroline. Sur le document: notion, travaux e propositions. In: COUZINET, Viviane (Ed.). **Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation**: textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire. Paris: ADBS, 2001. p. 467-506.

CUNHA, Antônio **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia R. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília, DF: B. de Lemos, 2008.

CUTTER, C. A.; SANBORN, K. E. **Cutter-Sanborn three-figure author table**: (Swanson-Swift revision, 1969). 3. ed. Colorado : Libraries Unlimited, 1976.

CUTTER, Charles A. Rules for a Dictionary Catalog. In: CARPENTER, Michael; SVENONIUS, Elaine (Ed.). **Foundations of cataloging**. Littleton: Libraries Unlimited, 1985. p. 62-71.

CUTTER, Charles A. **Rules for a dictionary catalog**. 4th ed., rewritten. Washington: Government Printing Office, 1904. Disponível em: <<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1048/>>. Acesso: 15 abr. 2013.

CUTTER, Charles A. **Rules for a dictionary catalogue**. 3rd ed. [Washington: Govt. print, off., 1891]. Versão digitalizada por University of Michigan. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/aey5655.0001.001.umich.edu>>. Acesso: 22 abr. 2013.

CUTTER, Charles A. **Rules for a printed dictionary catalogue**. Washington: Govt. print, off., 1876. Versão digitalizada a partir do original da Cornell University Library. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/cu31924029518978#page/n253/mode/2up>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

DENTON, William. FRBR and the History of Cataloging. In: TAYLOR, Arlene (Ed.). **Understanding FRBR**. Westport, Conn.: Libraries Unlimited, 2007. p. 35-57.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DESANTES GUANTER, José Maria. La documentación en cuanto medio informativo. **Doc. cienc. inf.**, v. 9, p. 125-223, ene. 1985. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

DIAS, Antonio Caetano. Catálogos: definições, história e objetivo. **Elementos de catalogação**. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Bibliotecários, 1967. cap. 1, p. 1-6.

DOERR, Martin; RIVA, Pat; ŽUMER, Maja. FRBR entities: identity and identification, **Cat. classif. q.**, v. 50, n. 5-7, p. 517-541, 2012.

DOMANOVSKY, A. **Functions and objects of author and title cataloging**: a contribution to cataloging theory. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. cap. VI.

DUBOIS, Jean *et al.* **Dicionário de Lingüística**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

DUKE, John K. Access and automation: the catalog record in the age of automation. In: SVENONIUS, Elaine (Ed.). **The conceptual foundations of descriptive cataloging**. San Diego: Academic Press, 1989. p. 117-128.

DUNKIN, Paul S. Mr Cutters Catalog. In: _____. **Cataloging U.S.A.** Chicago: American Library Association, 1969. cap. 1, p. 1-8.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed. São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2.ed. São Paulo: Perspetiva, 2002.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspetiva, 2010.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspetiva, 2004.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, c1989.

EGGERT, Paul. Editing paintings/conserving literature: The nature of the 'work.' **Stud. bibliogr.**, 47, p. 65-78, 1994. Published online in partnership with the Electronic Text Center, University of Virginia Library.

ESCARPIT, Robert. L'information et le document. **L'information et la communication**. Paris: Hachette, 1991. cap. 8, p. 121-147.

ESTIVILL RIUS, Assumpció. Momentos estelares de la catalogación en el cincuentenario de los Principios de París. **BiD**: textos universitaris de biblioteconomia i documentació, n. 28, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.ub.edu/bid/28/estivill2.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2012.

FATTAHI, Rahmatollah. A comparison between the online catalog and the card catalog: some considerations for redesigning bibliographic Standards. **OCLC syst. Serv.**, v. 11, n. 3, p. 28-38, 1995.

FAVERO, Leonor L.; KOCH, Ingedore G. V. **Linguística textual**: introdução. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

FERREIRA, Aurélio B. H. Instância. In: _____. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. rev. Curitiba: Positivo, 2010. p. 430.

FERREIRA, Aurélio B. H. Obra. In: _____. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009. p. 1421.

FIUZA, Marysia Malheiros. A catalogação bibliográfica até o advento das novas tecnologias. **R. Esc. Bibliotecon. UFMG**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 43-53, mar. 1987.

FIUZA, Marysia Malheiros. **Estudo das funções do catálogo da Biblioteca Central do SESC**. 1980. Dissertação (Mestrado) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980.

FONDIN, Hubert. Les objets documentaires. In: _____. **Le traitement numérique des documents**. Paris : Hermès, c1998. cap. 2, p. 25-29.

FOTHERGILL, Richard.; BUTCHART, Ian. **Materiales no librarios en las bibliotecas**. 3. ed. Madrid: Fundacion German Sanchez Ruiperez: Piramide, 1992.

FRANK, Anne. **O Diário de Anne Frank**. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FREEDMAN, M. Must we limit the catalog. **Lib. J.**, v. 101, n. 3, p. 322-324, 1984.

FRÍAS MONTOYA, José Antonio. **La descripción bibliográfica y sus puntos de acceso en el catálogo de la biblioteca**: evolución histórica y problemática actual, volumen II. 1995. Tese (Doutorado)– Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Madrid, 1995. Disponível em: <<http://eprints.ucm.es>>. Acesso em: 4 jul. 2012.

FROST, Carolyn O. The Bodleian Catalogs of 1674 and 1738: an examination in the light of modern cataloging theory. **Libr. q.**, v. 46, n. 3, p. 248-270, Jul., 1976.

FUSCO, Elvis. **Modelos conceituais de dados como parte do processo da catalogação**: perspectiva de uso dos FRBR no desenvolvimento de catálogos bibliográficos digitais. 2010. Tese (Doutorado)–Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2010.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio L. Aproximación al concepto y al objeto de la Información/Documentación. In: _____(Ed.). **Introducción a la documentación informativa y periodística**. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Ed. Mad, 1999. p. 23-62 - cap. 1.

GARRIDO ARILLA, María Rosa. **Teoría e historia de la catalogación de documentos**. Madrid: Síntesis, [1996].

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspetiva, 2009.

GORMAN, Michael. Seymour Lubetzky uomo di principi. **Biblioteche Oggi**, n. 6, p. 6-11, luglio-ag. 2000. Discorso tenuto al Seymour Lubetzky 100th Birthday Symposium, 18 aprile 1998, University of California, Los Angeles. Traduzione di Agnese Galeffi.

GRAHAM, Crystal. Definition and scope of multiple versions. **Cat. classif. q.**, v. 11, n. 2, p. 5-32, 1990.

GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra?** Rio de Janeiro : Atlas, 1995.

HAAR, Michel. **A obra de arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

HART, Amy. **The RDA primer**: a guide for the occasional cataloger. Santa Barbara, Calif.: Linworth, 2010.

HEDDA Gabler. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hedda_Gabler#Refer.C3.AAncias_bibliogr.C3.A1ficas>. Acesso em: 31 jul. 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 70, 2010.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUFFORD, Jon R. The pragmatic basis of catalog codes: has the user been ignored? Texas: Texas Tech University, 2007. Originalmente publicado em Cat. classif. q., v. 14, n. 1, p. 27-33, 1991. Disponível em: <<http://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/510/fulltext.pdf?...1>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IMPRESSIONISMO. In: CHILVERS, Ian (Org.). **Dicionário Oxford de arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, c2001. p. 267-269.

INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1961, Paris. **Report**. London: Clive Bingley : IFLA, c1963.

INTERNATIONAL FEDERATION AND LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Mapping ISBD Elements to FRBR Entity Attributes and Relationships**. The Hague, 2004. Disponível: <<http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/isbd/isbd-frbr-mapping.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2009.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Guidelines for authority records and references**. 2nd. ed. [München]: K. G. Saur : IFLA, 2001.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **ISBD**: Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada. Ed. Consolidada. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España, 2011. Revisión de la traducción y actualización con respecto a la edición consolidada de ISBD de 2011 por Elena Escolano Rodríguez.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. Working Group on Functional Requirements and Numbering of Authority Records (FRANAR). **Requisitos Funcionales de los Datos de Autoridad (FRAD)**: Un modelo conceptual. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España, 2009. Aprobado por los Comités Permanentes de la Sección de Catalogación y la Sección de Clasificación e Indización de la IFLA.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. **Functional Requirements For Bibliographic Records**: final report. [München]: K. G. Saur : IFLA, 2009. Approved by Standing Committee of the IFLA Section on Cataloguing in September 1997.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Functional Requirements for Subject Authority Data (FRSAD)**: a conceptual model. Editors: Marcia Lei Zeng, Maja Žumer, Athena Salaba. [S.l.]: IFLA, 2010. Approved by the Standing Committee of the IFLA Section on Classification and Indexing.

JEWETT, Charles C. **Smithsonian report on the construction of catalogues of libraries, and their publication by means of separate, stereotyped titles, with rules and examples**. 2nd ed. Washington: Smithsonian Institution, 1853. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA. **RDA: resource description & access**. Chicago: American Library Association, 2011.

JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR. **Código de catalogação anglo-americano**. 2. ed., rev. 2002. São Paulo: FEBAB: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

JONSSON, Gunilla. La unidad bibliográfica en el contexto digital. In: TILLET, Barbara B.; GÖMPEL, Renate; OEHLISCHLÄGER, Susanne (Ed.). **Principios de Catalogación de IFLA: Pasos hacia un Código Internacional de Catalogación**. The Hague: IFLA; Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2004. p. 235-239.

KOCH, Ingedore G. V. A coesão sequencial. In: _____. **A coesão textual**. 22. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 53-78.

KOCH, Ingedore G. V.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 18. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

KOESTLER, Arthur. **The act of creation**. New York: The Macmillan Company, 1964. pt. III, cap. X, XV-XXIV.

LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e significação na trajetória epistemológica da Ciência da Informação. In: FREITAS, Lídia Silva de; MARCONDES, Carlos Henrique; RODRIGUES, Ana Célia (Org.). **Documento: gênese e contextos de uso**. Niterói: EDUFF, 2010. p. 35-56.

LAUFER, Roger. **Introdução à textologia: verificação, estabelecimento, edição de textos**. São Paulo: Perspetiva, 1980.

LE BOEUF, Patrick (Editor). **Functional requirements for bibliographic records (FRBR): hype or cure-all?**. Binghamton, N.Y.: Haworth Information Press, 2005.

LE BŒUF, Patrick. El mundo feliz de los FRBR. In: TILLET, Barbara B.; GÖMPEL, Renate; OEHLISCHLÄGER, Susanne (Ed.). **Principios de Catalogación de IFLA: Pasos hacia un Código Internacional de Catalogación**. The Hague: IFLA; Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2004. p. 73-93.

LEHNUS, Donald J. **A Comparison of Panizzi's 91 Rules and the AACR of 1967**. Champaign, IL: University of Illinois, Graduate School of Library Service, 1972. (Occasional Paper, no. 105). *Large-scale Digitization Project*, 2007.

LEHNUS, Donald. **Notação de autor: manual para bibliotecas**. Rio de Janeiro: BNG, 1978.

LEIGH, Andrea. Lucy is "enceinte" the power of an action in defining a work. **Cat. classif. q.**, v. 33, n. 3/4, p. 99-127, 2002.

THE LIBRARY OF CONGRESS. **MARC Standards**. 2013. Disponível em: <<http://www.loc.gov/marc/>>. Acesso em: 27 set. 2013.

LÓPEZ YEPES, José. ¿Que es documentación?. **B. Anabad**, v. XXXI, n. 4, p. 701-707, 1981.

LÓPEZ YEPES, José. Documentación. In: _____. (Coord.). **Manual de ciencias de la documentación**. 2.ed. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006. cap. 3, p. 39-73.

LÓPEZ YEPES, José. **La Documentación como disciplina**: teoría e historia. 2. ed. actual. Y ampl. Pamplona: Ed. EUNSA, 1995.

LÓPEZ YEPES, José. Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento? **Scire**, v. 3, n. 1, p. 11-29, ene./jun. 1997. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1332>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

LUBETZKY, Seymour. **Writings on the classical art of cataloging**. Compiled and edited by Elaine Svenonius, Dorothy McGarry. Englewoog: Libraries Unlimited, 2001.

LUND, Niels W. Document theory. **Ann. rev. info. sci. tech.**, v. 43, p. 1-55, 2009.

MACHADO, José Pedro. Obra: In: _____. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. v. 4, p. 233.

MADISON, Olivia M. A. The origins of the IFLA study on Functional Requirements for Bibliographic Records. **Cat. classif. q.**, v. 39, n. 3/4, p. 15-37, 2005.

MANN, Margaret. **Catálogo e classificação de livros**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

MARTÍNEZ COMECHE, Juan A. El documento. In: LÓPEZ YEPES, José (Coord.). **Manual de ciencias de la documentación**. 2.ed. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006. cap. 2, p. 33-37.

MARTÍNEZ COMECHE, Juan A. El mensaje documentário y el documento. In: _____. LÓPEZ YEPES, José (Coord.). **Manual de información y documentación**. Madrid: Pirámide, 1996. cap. 2, p. 48-62.

MARTÍNEZ COMECHE, Juan A. Elementos del proceso documental: el mensaje y el documento. In: _____. **Teoría de la información documental y de las instituciones documentales**. Madrid: Síntesis, 1995. cap. 4, p. 71-92.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAXWELL, Robert L. **FRBR**: a guide for the perplexed. Chicago, Ill.: American Library Association, 2008.

MEY, Eliane S. A. **Introdução à catalogação**. Brasília : Briquet de Lemos, 1995.

MEY, Eliane S. A.; SILVEIRA, Naira C. **Catálogo no plural**. Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros, 2009.

MEYRIAT, Jean. Document, documentation, documentologie. **Schéma et Schématisation**, 2. trim., n. 14, p. 51-63, 1981.

MIKSA, Francis. **Charles Ammi Cutter**: nineteenth century systematizer of libraries, volume I. 1974. Tese (Doutorado), University of Chicago, 1974. Eletronic version.

MIRANDA, José Américo. Edições críticas e o "leitor comum". In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (Org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011. Pt. 2, p. 89-103.

MORALEZ LÓPEZ, Valentino. Bibliografía. In: _____. **La Bibliotecología y estudios de la**

información: análisis histórico-conceptual. México, D.F.: El Colegio de Mexico, 2008. cap. 1, p. 17-48.

MOREIRO GONZÁLEZ, Jose Antonio. **Introducción al estudio de la información y la documentación.** Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.

MORENO, Fernanda P. **Requisitos funcionais para registros bibliográficos - FRBR:** um estudo no catálogo da Rede Bibliodata, 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/index.php>. Acesso em: 21 mar. 2008.

NORRIS, Dorothy May. **A history of cataloguing and cataloguing methods, 1100-1850:** with an introductory survey of ancient times. London: Grafton & Co., 1939.

OLIVEIRA, José T.de. **A fascinante história do livro:** III, Idade Média. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1987.

OLIVER, Chris. **Introdução à RDA:** um guia básico. Brasília: B. de Lemos, 2011.

O'NEILL, Edward T. The impact of research on the development of FRBR. In: TAYLOR, Arlene (Ed.). **Understanding FRBR.** Westport, Conn.: Libraries Unlimited, 2007. cap. 5, p. 59-72.

O'NEILL, Edward T.; VISINE-GOETZ, Diane. Bibliographic relationships: implications for the function of the catalog. In: SVENONIUS, Elaine (Ed.). **The conceptual foundations of descriptive cataloging.** San Diego: Academic Press, 1989. p. 167-179.

ORTEGA CAVERO, David. Obra. In: _____. **Dicionario de portugues-espanol, espanol-portugues.** Barcelona: Ramon Sopena, 1975. p. 653.

ORTEGA, Cristina D. A Documentação como uma das origens da ciência da informação e base fértil para sua fundamentação. **BJIS**, v. 3, n. 1, p. 3-35, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/bjis>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

ORTEGA, Cristina D. Categorias configuradoras da Ciência da Informação: seleção, exploração e sistematização. **Doc. cienc. inf.**, v. 33, p. 289-328, 2010. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

ORTEGA, Cristina D. **Os registros de informação dos sistemas documentários:** uma discussão no âmbito da Representação Descritiva, 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORTEGA, Cristina D. Sobre a configuração histórica da noção de documento em Ciência da Informação. In: FREITAS, Lídia Silva de; MARCONDES, Carlos Henrique; RODRIGUES, Ana Célia (Org.). **Documento:** gênese e contextos de uso. Niterói: EDUFF, 2010. p. 57-80.

ORTEGA, Cristina D. Surgimento e consolidação da Documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação no Brasil. **Perspect. ci. inf.**, Belo Horizonte, v. 14, n. especial, p. 59-79, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

OTLET, Paul. **Traité de documentation:** le livre sur le livre. Bruxelles: Mundaneum, 1934.

A PAIXÃO de Cristo = The Passion of the Christ. [S.l.]: Twentieth Century-Fox, 2004. 1 DVD.

PEPONAKIS, Manolis. Conceptualizations of the cataloging object: a critique on current

perceptions of FRBR group 1 entities. **Cat. classif. q.**, v. 50, n. 5-7, p. 587-602, 2012.

PEREIRA, Isidro. Ergon. In: _____. **Dicionário grego-português e português-grego**. 6. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984. p. 228.

PETTEE, Julia. The development of authorship entry and the formulation of authorship rules as found in the Anglo-American code. In: CARPENTER, Michael; SVENONIUS, Elaine (Ed.). **Foundations of cataloging: a sourcebook**. Littleton: Libraries Unlimited, 1985. p. 75-89.

PRADO, Heloisa de Almeida. **Tabela "PHA"**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1976.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Web Design by EVIDENSYS. c2012. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

PROULX, Annie. **O segredo de Brockeback Montain**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.

RENDÓN ROJAS, Miguel Á. A manera de conclusión. In: _____. (Coord.). **Bibliotecología, archivística, documentación: intradisciplina, interdisciplina o transdisciplinariedad**. Mexico: UNAM, 2011. Disponível em: <<http://libros.metabiblioteca.org/>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

RENDÓN ROJAS, Miguel Á. Documento. In: _____. **Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología**. 2. ed. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2005. p. 120-135.

RICŒUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

RÍOS HILARIO, Ana Belén. **Nuevos horizontes en el análisis de los registros y la normativa bibliográfica**. Gijón: Trea, 2003.

ROBREDO, Jaime; CUNHA, Murilo B. da. **Documentação de hoje e de amanhã: uma abordagem informatizada da biblioteconomia e dos sistemas de informação**. São Paulo: Global, 1994.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012.

SAGREDO, Félix; IZQUIERDO, José M. La terna de trabajo. In: _____. **Concepción lógico-lingüística de la documentación**. Madrid: IBERCOM-Red COMNET de la Unesco, 1983. p. 172-258.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2009.

SANTOS, Paola De Marco L. dos. Paul Otlet: um pioneiro da organização das redes mundiais de tratamento e difusão da informação registrada. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 36, n. 2, p. 54-63, maio/ago. 2007

SCHREIBER, Maria Romano. Antonio Panizzi [1797-1879]. **R. Esc. Bibliotecon. UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 112-116, set. 1979.

SHERA, Jesse H. Special Librarianship and Documentation. **Libr. trends**, v. 1, n. 2, p. 189-199, Fall 1952.

SHERA, Jesse, H. Sobre biblioteconomia, documentação e ciência da informação. In: GOMES, Hagar Espanha (Org.). **Ciência da Informação ou Informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p. 91-105.

SHINEBOURNE, J. A. A critique of AACR2, **Libri**, v. 29, n. 1, p. 231-259, 1979.

SILVEIRA, Naira C. **A trajetória da autoria na representação documental**. 2013. Tese

(Doutorado)—Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

SMIRAGLIA, Richard P. Authority control of works: cataloging's Chimera?. **Cat. classif. q.**, v. 38, n. 3/4, p. 291-308, 2004.

SMIRAGLIA, Richard P. Further reflections on the nature of 'A Work': an introduction. **Cat. classif. q.**, v. 33, n. 3/4, p. 1-11, 2002.

SMIRAGLIA, Richard P. Instantiation: toward a Theory. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE CANADIAN ASSOCIATION FOR INFORMATION SCIENCE..., 2005, London, Ontario. **Data, information and knowledge in a networked world**: [proceedings]. L. Faughan (Ed.). Toronto, 2005. Disponível em : <<http://www.cais-acsi.ca/>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

SMIRAGLIA, Richard P. The history of "the work" in the modern catalog. **Cat. classif. q.**, v. 35, N. 3/4, p. 553-567, 2003.

SMIRAGLIA, Richard P. **The nature of a "work"**: implications for the organization of knowledge. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2001.

SMIRAGLIA, Richard P. Works as signs, symbols, and canons: the epistemology of the work. **Knowl. org.**, v. 28, n. 4, p. 192-202, 2001.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. A edição dos textos. In: _____. **Fundamentos da crítica textual**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. cap. 1, p. 15-27.

STROUT, Ruth F. The development of the catalog and cataloging codes. **Libr. q.**, v. 26, n. 4, p. 254-275, Oct. 1956.

THOM, Paul. Works, pieces, and objects performed. **J. aesthet. educ.**, v. 43, n. 3, p. 67-79, fall 2009.

TILLETT, Barbara B. A summary of the treatment of bibliographic relationships in cataloging rules. **Libr. resour. tech. serv.**, v. 35, n. 4, p. 393-405, Oct. 1991.

TILLETT, Barbara B. A taxonomy of bibliographic relationships. **Libr. resour. tech. serv.**, v. 35, n. 2, p. 150-158, Apr. 1991.

TILLETT, Barbara B. Bibliographic Relationships. In: BEAN, Carol A.; GREEN, Rebecca (Ed.). **Relationships in the organization of knowledge**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001. cap. 2, p. 19-35.

TILLETT, Barbara B. Bibliographic Relationships: an empirical study of the LC Machine-Readable Records. **Libr. resour. tech. serv.**, v. 36, n. 2, p. 162-188, Apr. 1992.

TILLETT, Barbara B. **O que é FRBR?**: um modelo conceitual para o universo bibliográfico. [Washington]: Biblioteca do Congresso, [2003?]. Disponível em: <<http://www.loc.gov/cds/FRBR.html>>. Acesso em: 22 mar. 2008.

TILLETT, Barbara. Bibliographic structure: the evolution of catalog entries: references and tracings. In: SVENONIUS, Elaine (Ed.). **The conceptual foundations of descriptive cataloging**. San Diego: Academic Press, 1989. p. 149-165.

TURNER, James M.; GOODRUM, Abby A. Modeling videos as works. **Cat. classif. q.**, v. 33, n. 3/4, p. 27-38, 2002.

VAN HOUTEN, Stephen. In the iron age of cataloging. **Libr. resour. tech. serv.**, v. 25, n. 4, p. 362-373, Oct./Dec. 1981.

VERONA, Eva. **Corporate headings**. London : IFLA, 1975.

VERONA, Eva. Form headings in catalogues or the past and present. **Libr. resour. tech. serv.**, v. 6, n. 4, p. 295-317, Fall 1962.

VERONA, Eva. Literary unit versus bibliographical unit. In: CARPENTER, Michael; SVENONIUS, Elaine (Ed.). **Foundations of cataloging**. Littleton: Libraries Unlimited, 1985. p. 152-175.

VERONA, Eva. The function of the main entry in the alphabetical catalogue – a second approach. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES, 1961, Paris. **Report**. London: Clive Bingley: IFLA, c1963. p. 145-163.

WEIHS, Jean; HOWARTH, Lynne C. Uniform titles from AACR to RDA. **Cat. classif. q.**, v. 46, n. 4, p. 362-384, 2008.

WILSON, Patrick. The bibliographical universe. In: _____. **Two kinds of power: an essay on bibliographical control**. California: University of California Press, 1968. cap. I, p. 6-19.

WILSON, Patrick. The second objective. In: Svenonius, Elaine (Ed.). **The conceptual foundations of descriptive cataloging**. San Diego: Academic Press, 1989. p. 5-16.

WORK. In: WEBSTER'S Third New International Dictionary. Massachusetts: Merriam-Webster, 1986. p. 2634.

WYNAR, Bohdan S. Dewey Decimal Classification. In: _____. **Introduction to cataloging and classification**. Littleton, Colo.: Libraries Unlimited, 1976. cap. 11, p. 258-280.

YEE, Martha M. Lubetzky's work principle. In: MAXWELL, Robert L.; CONNELL, Tschera H. **The Future of Cataloging: Insights from the Lubetzky Symposium**. Chicago: American Library Association, 2000. cap. 7, p. 72-104.

YEE, Martha M. What is a work? part 4: Cataloging theorists and a definition abstract. **Cat. classif. q.**, v. 20, no. 2, p. 3-24, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ŽUMER, Maja; RIESTHUIS, Gerhard. Consequences of implementing FRBR: are we ready to open Pandora's Box? **Konwl. org.**, v. 29, n. 2, p. 78-86, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed., rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.