

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO (ECA/USP)**

CAIO LONGO MACHADO DE ALMEIDA

**O Conceito de ‘Obra’ para Lubetzky, Verona, Wilson e o modelo
FRBR**

São Paulo

2021

CAIO LONGO MACHADO DE ALMEIDA

**O Conceito de ‘Obra’ para Lubetzky, Verona, Wilson e o modelo
FRBR**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
Biblioteconomia, apresentado ao Departamento de
Informação e Cultura (CBD).

Orientação: Prof. Dr. Fernando Modesto

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Almeida, Caio Longo Machado de
O Conceito de 'Obra' para Lubetzky, Verona, Wilson e o
modelo FRBR / Caio Longo Machado de Almeida ; orientador,
Prof. Dr. Fernando Modesto. -- São Paulo, 2021.
76 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento
de Informação e Cultura/Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Obra (entidade bibliográfica) 2. Representação
Descritiva 3. Unidade literária 4. Modelos bibliográficos
5. FRBR I. Modesto, Prof. Dr. Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 025.3

Nome: Almeida, Caio Longo Machado de

Título: O Conceito de 'Obra' para Lubetzky, Verona, Wilson e o modelo FRBR

TCC Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Sinceros agradecimentos a meu orientador e as equipes das bibliotecas da ECA, do IMT, e da BCRP. Sem a ajuda destes não seria possível ter realizado este trabalho nestes tempos atípicos.

“When *I* use a word ... it means just what I choose it to mean” (CARROLL, 1871 apud DOLITSKY, 1984, p. 13)

RESUMO

O presente trabalho discute as interpretações sobre o conceito de ‘obra’ no campo da Biblioteconomia para os autores Seymour Lubetzky, Eva Verona e Patrick Wilson e as compara com as noções consagradas no fim do século XX pelo modelo FRBR. A análise consta de uma revisão de literatura histórica, comparativa e não exaustiva da obra destes autores e das publicações da IFLA referentes ao modelo FRBR. Para propósito de conceituação definimos o que deve ser entendido por ‘conceito de obra’ a partir do pensamento de Russell e Wittgenstein, tendo o segundo se mostrado mais adequado para a tarefa. Levantamos critérios a partir de uma adaptação da análise de Yee para fazer uma análise individual de cada autor e do modelo em questão sendo eles: autoria; texto; meio; identidade e preferibilidade. Concluimos que não há um critério absoluto para o conceito de nenhum dos discursos analisados, porém a preferibilidade ou intercambialidade aparece em todos os discursos como critério parcial ou objetivo final. Entendemos que uso de outros critérios existe parcialmente para suprir a impossibilidade de aplicação da preferibilidade.

Palavras-chave: Obra (entidade bibliográfica). Unidade literária. Entidades bibliográficas. Representação Descritiva. Modelos bibliográficos. FRBR. Seymour Lubetzky. Eva Verona. Patrick Wilson.

ABSTRACT

The present work discusses and compares the interpretations of Seymour Lubetzky, Eva Verona, Patrick Wilson and the FRBR model of the concept of 'work' in the field of Knowledge Organization. This analysis consists of a non-exhaustive historical and comparative literature review, we considered the most relevant works of the selected authors along with the many versions of the FRBR published by IFLA. The definition of 'concept' was established considering the works of Russell and Wittgenstein, being concluded that the latter better suits our conceptual needs. As to permit an adequate analysis we adapted some of the criteria as proposed by Martha Yee's 1995 paper: 'What is a work? Part 4', what resulted in five individual criterion: authorship, text, medium, identity and preferability. We concluded there is no absolute criterion to none of the concepts discussed, though preferability plays a significant role in all of the definitions analysed. This importance was explained through the understanding that preferability, while limited as direct criteria, represents one of the main purposes of the concept of work and the reconnaissance of this entity. All other criteria are mostly used as a proxy, as they application is much more feasible.

Keywords: Work entity. Literary unit. Bibliographic entities. Knowledge organization. Bibliographic models. FRBR. Seymour Lubetzky. Eva Verona. Patrick Wilson.

LISTA DE ABREVIATURAS

AACR	<i>Anglo-American Cataloguing Rules</i>
ALA	<i>American Library Association</i>
CDNL	<i>Conference of Directors of National Libraries</i>
CIDOC	<i>ICOM's International Committee for Documentation</i>
CIDOC CRM	<i>CIDOC Conceptual Reference Model</i>
CILIP	<i>Chartered Institute of Library and Information Professionals (UK)</i>
FRAD	<i>Functional Requirements for Authority Data</i>
FRBR	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records</i>
FRBR _{ER}	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records - Entity Relationship</i>
FRBR _{OO}	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records - Object Oriented</i>
FRSAD	<i>Functional Requirements for Subject Authority Data</i>
IFLA	<i>International Federation of Library Associations and Institutions</i>
IFLA LRM	<i>IFLA Library Reference Model</i>
LC	<i>Library of Congress</i>
MARC	<i>Machine Readable Cataloging</i>
RDA	<i>Resource Description and Access</i>
WEMI	<i>Work, Expression, Manifestation, Item</i> (acrônimo para as entidades do Grupo 1 do FRBR)

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	7
1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Justificativa.....	10
1.2 Objetivos.....	11
1.3 Contexto.....	12
2. METODOLOGIA.....	14
2.1 Procedimentos.....	14
2.2 Conceituação.....	15
2.3 Critérios para as Comparações.....	20
3. SEYMOUR LUBETZKY.....	26
3.1 Biografia e Influências.....	26
3.2 Conceito de <i>obra</i> em “Cataloging Rules and Principles”.....	27
3.3 Considerações sobre a <i>obra</i> para Lubetzky.....	30
3.4 Comparação de critérios.....	31
4. EVA VERONA.....	36
4.1 Biografia e Influências.....	36
4.2 Conceito de <i>obra</i> em “Literary Unit Versus Bibliographical Unit”.....	36
4.3 Considerações sobre a <i>obra</i> para Verona.....	38
4.4 Comparação de Critérios.....	39
5. PATRICK WILSON.....	44
5.1 Biografia e Influências.....	44
5.2 A Obra em “Two Kinds of Power”.....	44
5.3 Considerações sobre a Obra de Wilson.....	47
5.4 Comparação de critérios.....	49
6. A OBRA NO WEMI DO FRBR.....	53
6.1 História do Modelo.....	53
6.2 Descrição do Modelo.....	55
6.3 A Obra no Modelo FRBR.....	57
6.4 Considerações sobre a Obra do FRBR.....	59
6.5 Comparação de critérios.....	60
7. RESULTADOS.....	65

7.1 Análises individuais.....	65
7.2 Relações identificadas.....	67
8. CONCLUSÕES.....	70
REFERÊNCIAS.....	73

1. INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa

Richard Smiraglia, um dos maiores pesquisadores no campo afirma que “a importância da obra na Biblioteconomia e Ciência da Informação está diretamente relacionada ao problema de recuperação da informação”(2019, p. 309, tradução nossa). É hoje consenso na área que a concepção de *obra* é uma poderosa ferramenta nos processos de organização e recuperação da informação se apropriada de forma correta. Svenonius (2018, p. 722), por exemplo, reconhece a resolução de problemas relativos ao atual modelo de entidades bibliográficas como uma das duas principais formas de se reduzir o custo do processo de catalogação. Porém, também é reconhecido também que não é um conceito trivial ou de fácil aplicação em sistemas informacionais.

Denton (2007) identifica que, ainda que a história das bibliotecas seja longa e já há muito demonstre uma grande preocupação com as necessidades dos usuários, a questão da *obra* só passou a ser efetivamente desenvolvida como parte da pauta de discussões e pesquisa nos últimos 80 anos. A atual aplicação deste conceito se dá de forma clara através do modelo conceitual do Grupo 1 do FRBR no IFLA-LRM, comumente tratado por WEMI¹. Essa família de projetos é coordenada pela IFLA e continua em desenvolvimento. Por mais que o LRM tenha sido adotado pelo RDA e reconhecido pela comunidade internacional, alguns conceitos ainda parecem um pouco obscuros para muitos na área (COYLE, 2015). Karen Coyle, uma das mais respeitadas críticas deste modelo, autora de “FRBR Before and After”, publicado pela ALA em 2016, aponta em uma palestra ministrada em 2015 (27’50’’) a falta de uma definição clara da entidade *obra* como um dos maiores problemas do modelo.

Parte deste argumento se dá pelo fato de que já no rascunho final de 1998 do FRBR, se abriu mão de uma delimitação específica para definição de *obra*, por ser considerado que este conceito pode variar entre diferentes culturas². Portanto, conforme se torna iminente a formatação dos catálogos de acordo com estes modelos, a clareza destas definições é ainda mais importante para que seja estabelecido através diretrizes coletivas ou nacionais (caso caiba às agências nacionais) uma definição de *obra* dentro do modelo FRBR.

¹WEMI aqui é um acrônimo para as entidades Grupo (*Work*), Expressão (*Expression*), Manifestação (*Manifestation*) e Item (*Item*).

²Smiraglia (2019) fala sobre obras como entidades semióticas a partir do momento em que além de seu conteúdo intelectual carregam uma “reputação cultural”. Entretanto para Coyle (2015, 28’00”) em parte a decisão foi tomada de maneira a aceitar formatos distintos do tradicional livro de conteúdo textual em seu código.

Autores como Smiraglia (2001, 2019), Yee (1995) e Coyle (2016) já produziram extensa pesquisa dentro da área em questão, analisando o fenômeno da *obra* no contexto bibliográfico através de uma perspectiva histórica. Muito do que foi tratado nestes trabalhos será considerado aqui, porém com um maior foco nos três autores escolhidos para destaque, Lubetzky, Verona e Wilson, de maneira que suas diferentes abordagens ilustram partes e parâmetros relevantes deste conceito e da discussão presente acerca dele dentro do recorte temporal selecionado.

Se concordarmos com a visão de Lubetzky (1969, p. 248) de que a catalogação moderna (ou representação bibliográfica) nasceu da distinção entre *obra* e livro, podemos reconhecer que estes três autores foram protagonistas em seu desenvolvimento, mesmo que o crédito de criador vá para Antonio Panizzi (DENTON, 2007). De acordo com a prática intelectual de Lubetzky, uma boa forma de desenvolver melhorias no campo ou nos conceitos em questão é olhando e entendendo o seu processo de criação e a motivação para tal. Entender como o conceito de obra surgiu para a representação descritiva é essencial para lidarmos com os problemas relativos que esta área encontra na atualidade, como foram apontados acima.

1.2 Objetivos

Este trabalho busca avaliar as contribuições e discursos de autores da área da representação descritiva para a conceitualização da *obra* como fenômeno bibliográfico. O momento histórico levado em consideração é a segunda metade do século XX. Este momento marca a gênese da catalogação contemporânea, efetivamente consolidada com a publicação do modelo conceitual do FRBR em 1998.

O objetivo da pesquisa em questão é levantar e discutir o conceito de *obra* para alguns dos autores que melhor contribuíram para sua definição no campo da representação descritiva, juntamente a uma análise do modelo atual e como os conceitos deste se relacionam com as ideias desses pensadores.

A obra de três autores será analisada e comparada, Seymour Lubetzky, Eva Verona e Patrick Wilson, todos de renome no campo e reconhecidos como agentes relevantes para esta discussão. A perspectiva da análise será de avaliar o que cada um destes interpreta ou define por *obra*³ (ou *unidade literária* no caso específico de Verona), a entidade abstrata na representação descritiva. Será discutido em seguida o conceito como existente no FRBR, para

3O termo obra quando referente ao fenômeno bibliográfico, em detrimento do termo de uso comum e geral para produção ou resultado do trabalho, será escrito em itálico.

que possa ser feita alguma medição da influência efetiva de cada um destes indivíduos para o tema.

Nota-se que o trabalho destes autores não é limitado ao estudo do conceito de *obra* na representação descritiva, mas para os propósitos desta pesquisa só serão considerados os escritos que mantenham alguma relação com o tópico. A meta aqui não é de produzir um levantamento exaustivo das contribuições destes autores ou dos diversos discursos existentes.

1.3 Contexto

Deve ser reconhecido que a noção de obra, como presente no modelo conceitual WEMI do FRBR (e agora LRM) não é completamente nova para a área. Seria ao mesmo tempo desarrazoado afirmar que desde o início da história o que a humanidade entende por ‘obra’ não tenha sofrido mudanças (ainda mais considerando o conceito de jogos de linguagem, de Wittgenstein [vide seção 2.2]). Portanto, para se tratar deste conceito é adequado que se faça uma delimitação disciplinar e temporal. Isso não só por uma natural mudança no universo bibliográfico ao qual o conceito se refere, mas também por conta do desenvolvimento e aplicação de novas tecnologias na área, que para uma ciência aplicada acabam por afetar fenômenos relativos a conceitos e suas próprias definições. Como já mencionado, o recorte considerado para esta pesquisa será o campo da representação descritiva na segunda metade do século XX.

O estado do campo da catalogação em meados do século XX era um tanto difícil, como comenta Denton (2007, p. 45, tradução nossa): “Desde as regras de 1908, a catalogação havia se tornado difícil. A situação era um pântano de regras complicadas, por vezes contraditórias e comumente confusas, criadas para remendar problemas como apareciam”. As regras que Denton menciona seriam as regras publicadas em conjunto pela ALA e atual CILIP (então *Library Association of the United Kingdom*), mesmo que em edições separadas. Gorman (apud DENTON, 2007) classifica este momento como o início da segunda era da catalogação descritiva, o de ‘códigos de comitês’, com ambições de padrões internacionais e extensões temerárias. Isso em contraste a uma primeira era de ‘códigos individuais’, como eram os de Panizzi e Cutter.

No entanto, foram tais iniciativas que acabaram levando a catalogação para uma situação problemática, a ponto de que na década de 40 nos Estados Unidos, a LC, biblioteca

responsável por vender registros para outras bibliotecas do país, se encontrava com uma pilha crescente de livros a serem catalogados. Esta situação ficou famosa principalmente por razão da descrição conferida em um trabalho de Andrew Osborn, intitulado de “*The Crisis in Cataloging*”⁴. Isso tudo por conta do fato de que as regras catalográficas continuaram sendo desenvolvidas visando o estabelecimento de um padrão aplicável a todos os casos e materiais possíveis que produzisse registros idênticos independente do catalogador. Esta meta resultou em uma alta complexidade no código que pesou na eficiência do trabalho dos catalogadores que gerou tal crise.

Foi neste cenário em que a *obra* como entidade abstrata passou a ganhar um maior foco na comunidade catalográfica, uma vez que seria uma potencial solução para alguns dos problemas identificados. Isso ocorreu, de certa forma, como resultado de um processo de revisão dos propósitos e alcances desta ferramenta, como será evidente na obra de Seymour Lubetzky, um dos protagonistas nos então debates no campo.

O desenvolvimento desta linha de pesquisa foi acompanhado de diversas mudanças na área, neste período foram criados ambos os códigos AACR, o formato MARC, os catálogos digitais, e ainda, logo ao final do século, o modelo FRBR. Este último possui grande mérito, por ter finalmente estabelecido um sistema conceitual formal para a interpretação do universo bibliográfico. Certa ênfase deve ser dada no ‘formal’, que se dá como resultado das intenções de normalização internacional e sua crescente relevância na comunidade bibliotecária.

4OSBORN, Andrew D.. “The Crisis in Cataloging.”. *Library Quarterly* 11, no. 4, p. 393-411, 1941.

2. METODOLOGIA

2.1 Procedimentos

Esta pesquisa se configura portanto como um estudo descritivo do conceito em questão, estabelecido através de uma revisão da literatura de caráter bibliográfico descritiva e não exaustiva (SEVERINO, 2007). Os procedimentos a serem aplicados ao material analisado seguem os métodos histórico e comparativo (MARCONI; LAKATOS, 2003). Em outras palavras, serão situadas as obras dos autores selecionados consideradas relevantes para a pesquisa e, em seguida, comparados os discursos nestas presentes, de maneira a reconhecer as dissonâncias existentes entre eles. Isso para que possam ser evidenciadas as questões referentes ao estabelecimento do conceito de *obra* em um momento anterior à publicação do FRBR em 1998. Em seguida, o mesmo processo será feito para avaliar como o atual modelo WEMI afetou ou reforçou o então paradigma, e o valor da produção dos autores para estas mudanças.

Antes da discussão efetiva, será feita uma conceituação do que será tratado por ‘conceito’, além de uma descrição do que será entendido quando se fala em ‘definição’ para dado autor. Para esta fase do trabalho serão considerados os pensamentos dos filósofos da linguagem Russell (2005) e Wittgenstein (2010), incluindo pesquisadores de suas obras (CAVANASSE, 2010; DOLITSKY, 1984). Também será feita uma contextualização mínima para compreensão do significado e implicações do conceito de *obra* para o campo da representação descritiva.

Para os procedimentos históricos serão levados em consideração os principais textos sobre o tema dos autores selecionados. Esses serão analisados de maneira individual, assim como outros pontos relevantes das pesquisas levantados principalmente das revisões conceituais de Yee (1995), Smiraglia (2001, 2019), Denton (2007), Svenonius (2018) e Santos (2019). Será mencionada a situação atual para consideração deste conceito, levantando brevemente o processo de desenvolvimento do FRBR (hoje parte do IFLA-LRM) e consequentemente do modelo WEMI.

Como procedimento comparativo, além de evidenciar questões relativas ao escopo e ao propósito da formulação do conceito na obra de cada um dos autores, serão feitas avaliações de forma a mensurar cada uma das propostas do conceito de *obra* através de situações categóricas. Para tal, será considerada uma adaptação dos sete critérios apontados

por Yee (1995) como possíveis fatores na definição de *obra* [vide seção 2.3]. O propósito do procedimento comparativo é reconhecer os critérios considerados para cada autor, o que de acordo com a definição estabelecida para ‘conceito’ [vide seção 2.2] deve permitir que as diferenças em um nível de aplicação possam ser evidenciadas. Por último será avaliado da mesma forma o WEMI e a apropriação que esse fez dos conceitos dos autores analisados.

2.2 Conceituação

- ‘Obra’

Tudo indica que a grande maioria das vezes em que o termo ‘obra’ é utilizado com propósitos comunicativos há um entendimento por ambas as partes, fato que Coyle (2016, p. 8) atribui ao Princípio do Mínimo Esforço para a compreensão da linguagem de Zipf. Porém, mesmo no uso corriqueiro, ‘obra’ não é um termo de fácil conceituação, dada sua natureza polissêmica. Há uma forte relação entre a questão do trabalho, produção, autoria, com o uso de ‘obra’ em si (ainda mais no inglês em que o substantivo *work* compartilha de sua grafia com o verbo ‘trabalhar’⁵). Para o uso da representação descritiva, no entanto, o que pode parecer generalizado pelo termo ‘obra’ se refere de alguma forma ao reconhecimento de uma unidade maior que aquela da edição.

Como uma ciência aplicada, a Biblioteconomia se propõe a entender e lidar com o universo bibliográfico levantando problemas e soluções relativas a seu uso. Seu propósito e funcionamento é distinto daquele das ciências puras, cujo principal objetivo é o da compreensão. Aqui a compreensão é apenas uma etapa do conhecimento, que deve viabilizar alguma meta (SAMPRONHA; GIBRAN; SANTOS, 2012). Da mesma forma, o conceito de *obra* para a Biblioteconomia não deve se propor a ser uma definição absoluta da palavra, universal, mas sim uma definição que permita desenvolver melhores ferramentas e fazeres profissionais específicos no campo.

A visão apresentada por Denton (2007, p. 35) demonstra como os fazeres na catalogação tem uma abordagem “axiomática”, uma vez que se baseariam em princípios claros, como as famosas regras de Cutter⁶. Logo, por mais que pareça plausível se pensar que para entender a *obra* ou para lhe definir um conceito se devesse olhar unicamente para a composição do universo bibliográfico, é essencial reconhecer outro fator, o uso dos textos e

⁵A verdade é que temos o ‘obrar’ no português que, no entanto, não compartilha da mesma popularidade.

⁶Regras referentes aos objetivos do catálogo e suas possibilidades descritas em 1904 por Charles Cutter em seu *Rules for a Dictionary Catalog*.

materiais que compõem tal universo pela comunidade de usuários. Ainda que a definição pura do universo bibliográfico seja de extrema relevância para isso, se considerarmos a visão centrada no usuário e como este faz uso dos textos, entender a composição do universo bibliográfico deve ser reconhecido como uma meta auxiliar.

A dificuldade de conceituação na representação descritiva se dá exatamente por conta deste caráter pragmático, da necessidade de aplicação a instrumentos bibliográficos e, conseqüentemente, modelos bibliográficos. No campo específico da representação descritiva esse termo foi usado (e até hoje o é) de maneiras distintas, muitas vezes vagas ou ainda mal definidas, o que, como aponta Carpenter (1981 apud O'NEIL; VIZINE-GOETZ, 1989, p. 174), implica em muita confusão na área. Isso não quer dizer que não existem definições ou propostas de definições para o termo, há um certo nível de consenso em torno do que é uma *obra*, mesmo que sem linhas nítidas. Um exemplo é a definição dada em uma nota de rodapé do AACR2: “[...] a palavra *obra* usada neste capítulo inclui coleções e compilações catalogadas como uma unidade” (apud YEE, 1995, p. 4, tradução nossa). Nota-se, porém, que isto não propriamente define o conceito, pois caso não haja uma prévia decisão sobre o que será catalogado como uma unidade, é impossível que se tenha um entendimento do que define tais casos. O que será tratado como definição e conceito deve ser portanto estabelecido, de maneira a evitar situações vagas ou ainda pensamentos cíclicos e indefinidos.

Nas palavras de Wittgenstein (2010, p. 53): “se, para nossos propósitos, desejamos regular o uso de uma palavra por meio de regras definidas, então, juntamente com seu uso flutuante, devemos estabelecer um uso diferente codificando um de seus aspectos característicos”. Esta noção aqui se aplica tanto para o uso de ‘obra’ para a ciência aplicada que é a Biblioteconomia, mais especificamente a representação descritiva, quanto para o uso do termo ‘conceito’ proveniente da linguística no contexto deste trabalho, que será discutido em seguida.

- ‘Conceito’

Para fundamentar as comparações entre o que até aqui foi tratado como ‘conceitos de obra’ é necessário que uma noção ou definição de conceito seja estabelecida. A única forma de ser discutido ou descrito o que é *obra* é através da linguagem, como o é para qualquer outra coisa, dado que entender a linguagem, ou descrever algo, é entender como é a realidade

(WITTGENSTEIN, 2010, p. 119). Invariavelmente, o conceito é uma noção pertencente à esfera da linguagem. Russell em ‘*Os Problemas da Filosofia*’ (2005, p. 58) define que “a tomada de consciência de universais é denominada de *concepção*, e um universal do qual temos consciência é chamado de *conceito*”. Para entender a questão do conceito é portanto necessário que antes seja esclarecido o que é um universal para o autor.

Nesta mesma obra, Russell propõe o nosso conhecimento direto⁷ como sendo composto por 1) coisas particulares existentes, que se limitam a nomes e consequentemente pronomes, e por 2) ideias gerais (ou universais), que seriam todo o resto. O universal para Russell é semelhante àquilo que Platão trata por ideia:

Consideremos, por exemplo, a noção de justiça. Se nos perguntarmos o que é a justiça, é natural proceder considerando este, aquele, e aquele outro ato justo, com a finalidade de descobrir o que eles têm em comum. De certo modo, todos devem participar de uma natureza comum, que encontraremos em tudo o que é justo e em nada mais. Esta natureza comum, em virtude da qual todos eles são atos justos, será a própria justiça, a essência pura, cuja mistura com os fatos da vida ordinária produz a multiplicidade dos atos justos. (RUSSELL, 2005, p. 103-4)

Quando falamos em conceito de *obra* estaríamos necessariamente tratando de uma ideia comum, aplicável ou pertencente a um grupo de particulares. As distinções que podem ser discutidas no contexto de *obra* seriam então desacordos nos particulares que poderiam ou não ser denotados através desta nomenclatura. Da mesma forma em que indivíduos podem discordar de dado fato ser justo ou não, o conceito de *obra* pode denotar fatos distintos para indivíduos em desacordo. Em essência, quando discutido o conceito de *obra* na concepção Russelliana, é este o sentido carregado, relativo ao critério de denotação de particulares, à existência de uma natureza comum. Dentro da concepção de cada autor, portanto, deve haver um critério comum, categórico, de forma a denotar todos os particulares pertencentes à sua concepção de *obra*.

A concepção de Russell que considera a linguagem como denotação do mundo é adequada para que sejam consideradas as distintas interpretações do fato *obra* para os autores, que se manifesta na linguagem através de seus usos deste termo. Entretanto esta não é a única perspectiva possível. Wittgenstein, sucessor intelectual de Russell, quebra com a tradição de compreensão da linguagem através da denotação. Para este autor a linguagem se refere principalmente a um grupo de regras, e as palavras, mais do que denotações de segmentos do universo, refletem seu lugar nessa estrutura. Em outras palavras, o significado de uma palavra

⁷No original *Knowledge by Acquaintance*. Ocorre certa divergência entre as diversas traduções para o português.

não seria definido por um objeto, mas sim pelas possibilidades de seu uso, o lugar que esta ocupa no uso da linguagem, as regras que o definem (WITTGENSTEIN, 2010, p. 40). Portanto, se para Wittgenstein explicar um significado se refere a gerar entendimento das regras de uso das palavras, debater sobre o entendimento dos autores selecionados sobre o que tratam por ‘obra’ é de certo modo avaliar quando poderia ou não o termo ser usado no contexto em questão, em que casos.

Uma concepção importante nesta interpretação de Wittgenstein é a de jogos de linguagem. A partir do momento em que o significado das palavras é definido pelas regras de uso na estrutura que é a linguagem, se faz necessário que o contexto seja entendido como o parâmetro para uma definição. Os jogos de linguagem se referem a estes contextos ou linguagens. De acordo com a interpretação de Cavanasse da obra de Wittgenstein:

O jogo de linguagem (em alemão Sprachspiele) representa as regras estabelecidas por um grupo de falantes, que constituem a linguagem mesma. Já que a linguagem não se dissocia do meio cultural da qual emerge, não há uma única linguagem, mas diferentes jogos de linguagem. Não somente cada grupo social possui seus jogos de linguagem próprios, como também possuem variados jogos, cada um com uma finalidade. (CAVANASSE, 2010, p.149)

Deste modo podemos interpretar que o linguajar técnico da comunidade de catalogação seria como um jogo de linguagem específico, distinto daquele da linguagem comum que, como mencionado anteriormente, não é de muito interesse para a catalogação como uma ciência aplicada. No entanto, além da linguagem técnica da representação descritiva, mesmo entre autores da área é necessário distinguir contextos entre usos do termo, uma vez que Wilson e Lubetzky e Verona se aproximam da questão por ângulos distintos.

Wittgenstein, diferentemente de Russell, vê o fenômeno dos conceitos de uma forma um pouco mais flexível. Para este, por mais que uma característica possa ser comum à todos os membros da ‘família’, ela não necessariamente o define:

o que uma palavra-conceito indica é, certamente, um parentesco entre objetos, mas esse parentesco não precisa ser o compartilhar de uma propriedade ou um constituinte comum [...] A relação entre os membros de um conceito pode ser estabelecida pelo compartilhar de características que se destacam na família do conceito, cruzando-se e sobrepondo-se de maneiras muito complicadas (WITTGENSTEIN, 2010, p. 53)

Há então duas formas de entendermos o conceito de *obra*. A primeira delas é seguindo a noção de Russell, na qual todos os particulares pertencentes ao conceito devem compartilhar de uma característica geral. Isso implicaria na existência de um critério que se adequasse a

todos os objetos (não necessariamente físicos) ou fatos a serem entendidos como *obra*. Os particulares para este conceito se referem a grupos de sub-unidades⁸ do universo bibliográfico que podem ser ou não consideradas coerentes ao conceito de *obra*, e não às sub-unidades de *obras* em si (como expressões ou manifestações na terminologia do FRBR). O universal ‘obra’ é referente a uma característica ou natureza única comum a este grupo de objetos ou fatos (que por sua vez é potencialmente um conjunto de sub-unidades).

Já para a segunda, de acordo com o pensamento de Wittgenstein, a relação entre os membros de cada conceito é mais complexa, de forma que não há necessariamente uma característica comum a todos os objetos, mas sim uma rede dessas. No exemplo usado pelo autor, este se refere ao conceito de ‘jogo’, que denota diversos particulares que podem ser distintos entre si a ponto de não possuírem uma única característica comum, mas são por nós relacionadas por etapas de transição, o que implica na possibilidade de um conceito não ser necessariamente delimitado (WITTGENSTEIN, 2010, p. 53).

Essa distinção se dá de tal forma que a análise de critérios como proposta a seguir deve permitir que a concepção mais adequada para conceito de cada autor e para o campo da representação descritiva, seja evidenciada através do reconhecimento da existência ou não de critérios definitivos e comuns a todos os possíveis objetos a serem considerados pelo conceito.

Se Russell propõe que o conceito como uma concepção de um universal pressupõe entendimento, e como sabemos, entendimentos distintos sobre os mesmos conceitos existem, o que pode gerar desacordo entre discursos, será levando isso em consideração que o entendimento ou contribuições dos autores em questão serão avaliados. E da mesma forma que o entendimento deve ser produzido, ele pode ser alterado ou corrigido através de explicações. Wittgenstein (2010, p. 43) estabelece duas formas “toscamente distintas” de explicação do significado de um signo para que o desacordo possa ser eliminado. Seriam estas através de definições ostensivas, onde são dados exemplos de objetos adequados ao conceito, ou através de definições verbais, onde por meio do uso de outros signos já acordados entre os indivíduos é estabelecida uma relação lógica.

Para este trabalho serão consideradas, portanto, duas instâncias da noção de *obra* para cada autor uma relativa a uma lógica, ou ‘explicação verbal’ dada pelos autores, e outra referente a critérios, atrelada ao conceito de natureza comum de Russell e a uma atitude mais

⁸Como as percepções distintas de obras para os autores consideram diferentes objetos de composição (sejam textos, itens ou manifestações), para propósitos de conceituação foi utilizado um termo genérico que englobasse todas estas possibilidades: “sub-unidades”

pragmática, adequada ao caráter de ciência aplicada da área. Caso, nesta segunda instância, não se dê como impossível uma delimitação do conceito, o conceito de Wittgenstein será considerado como a forma mais adequada para entender a *obra*, ao menos nos momentos e casos analisados.

Estas duas instâncias, uma relativa à explicação verbal dada pelo autor e a outra referente à sua delimitação como conceito (e portanto à sua aplicabilidade), são necessariamente relacionadas, já que qualquer lógica a ser aplicada nos casos de uso do termo para particulares, que estabeleceria o fundamento para o conceito, só pode ser transmitida através de explicações verbais ou exemplos (que também serão usados para o levantamento de critérios). Porém as explicações não nos fornecem necessariamente uma definição ou critério dentro desta segunda instância, visto que podem ser insuficientes ou vagas.

2.3 Critérios para as Comparações

Como mencionado anteriormente [seção 2.2], para o processo de análise comparativa o conceito pode ser estabelecido pelos particulares aceitos ou não para dado universal. Em um reflexo prático desta definição, é necessário que seja possível distinguir entre grupos de *manifestações*⁹ que compõem uma *obra* e grupos que não através de algum critério, que seria central ao conceito de *obra*. Este critério por sua vez deve ser baseado em alguma lógica ou característica não arbitrária, de preferência evidente para todos que compartilham de seu uso.

Pelo fato da Biblioteconomia ser uma ciência aplicada, muitos autores já fizeram considerações sobre casos em que devem ser tratadas ou não duas manifestações como parte da mesma *obra*, mesmo sem nunca tentar diretamente definir o conceito de *obra*¹⁰. De uma forma ou de outra, tais autores ao fazerem uso destes conceitos devem de alguma forma seguir um critério. Martha Yee produziu em 1995 uma análise dos diferentes critérios utilizados para diferentes da área. Ela aponta em sua metodologia que: “como poucos teóricos da catalogação definiram *obra* explicitamente, a extrapolação de tais definições a partir das

⁹Aqui foi escolhido o termo do FRBR para indicar a entidade concreta mais abrangente. Deve ser lembrado também que a entidade *expressão* veio posteriormente à obra dos autores em questão e não será considerada para análise comparativa como entidade abstrata, já que pode ser dito que um dos traços definitivos da *obra* no momento em questão é o seu caráter abstrato, de forma que a noção dos autores englobaria esta segunda entidade.

¹⁰Para Wittgenstein pode-se considerar este processo como um de ‘explicação ostensiva’, mas aqui o distinguiremos de um processo de própria definição, visto que o conceito já deve estar definido para ser explicado.

definições de autoria serão necessárias (...)” (YEE, 1995, p. 3, tradução nossa). Por tal razão, para a segunda instância de análise, explicações ostensivas serão também consideradas.

Yee identificou em sua pesquisa sete critérios distintos através dos quais autores buscaram definir *obra*. Algumas delas perpassam as definições propostas por Lubetzky, Verona e Wilson. Neste trabalho, para uma análise comparativa formal entre os conceitos, os critérios serão descritos de maneira breve e em seguida será feita uma avaliação da relevância do critério em questão para a definição de cada autor.

Em outras palavras, a cada etapa será julgado se uma mudança no critério em questão implicaria ou não em uma obra distinta, definindo tal critério como determinante ou não determinante (para a definição de *obra* do autor em questão). Outro parâmetro a ser levado em consideração no caso do critério ser determinante é o seu caráter, se ele pesa como critério inclusivo (determina casos que seriam partes da mesma obra) ou exclusivo (determina manifestações que não devem ser consideradas como uma mesma obra). Caso um critério seja o único determinante, ou todos os critérios determinantes tenham sido estabelecidos, e não devam ser considerados quaisquer outros aspectos das sub-unidades, poderíamos considerar o critério (ou composição de critérios) como absoluto.

No entanto, os critérios elencados por Yee não são independentes ou desinteressados uns dos outros. De certa forma é por tal razão que uma análise como esta se faz necessária, muitos autores têm percepções semelhantes e relacionadas, mesmo que não idênticas. Para o propósito da análise destes autores específicos em nível individual, os 7 critérios foram agrupados em cinco por conta de que alguns são necessariamente excludentes de outros: aqueles de autoria individual, conteúdo e produto são perspectivas distintas sobre a relação entre a *obra* e seu autor, de maneira que para a análise aqui feita serão considerados como um parâmetro único de autoria. Caso seja identificada autoria como critério do conceito de um autor, uma destas três formas deve ser privilegiada em detrimento das outras.

Serão considerados portanto os critérios de Yee (1995) no seguinte formato:

1. Autoria

Talvez o critério mais evidente para se pensar no conceito de *obra* seja a partir do autor, entretanto há mais de uma forma possível de compreender a relação de autoria. Yee menciona três perspectivas distintas:

a. Autoria individual

O primeiro critério que Yee reconhece como utilizado por autores para distinguir *obras* é o da criatividade, ou autoria individual. De acordo com este critério, a noção de *obra* é limitada às manifestações do conteúdo intelectual produzido por um único autor. Este critério, no entanto, também é reconhecido pela autora como limitado para os propósitos de catalogação, pelo fato de que não permite o relacionamento de manifestações produzidas por diferentes autores através de uma mesma *obra*, mesmo que o conteúdo intelectual seja em essência o mesmo.

b. Conteúdo

A noção de conteúdo como um critério para distinção de *obras* entre manifestações se refere à produção intelectual contida nas manifestações em questão. Esse critério não é inteiramente desconexo ao de autoria considerado acima, mas a autoria aqui se refere à produção intelectual contida no documento em distinção da criação do documento em si. O exemplo utilizado por Carpenter (1981 apud YEE, 1995, p. 7) sobre as paráfrases da obra de Newton, que para ele não continham nenhum pensamento original, ilustra bem o critério em questão, ainda que possa parecer um pouco extremo. Para Carpenter, caso este critério fosse levado em consideração, estas paráfrases seriam catalogadas sob Newton, uma vez que este é o criador do ‘conteúdo ideacional’ presente nestes textos. Isso se distingue do critério de autoria individual, de acordo com o qual as manifestações seriam reconhecidas como parte de *obras* distintas e os plagiadores seriam reconhecidos como autores de suas próprias *obras*.

Ao mesmo tempo em que o uso do critério único de autorias individuais pode ser muito limitado para o uso na catalogação, é discutível a praticidade do critério de conteúdo. Em parte pela falta de uma onisciência do catalogador sobre o conteúdo de *obras* que não se encontram em mãos, mas também pois não é adequado para o usufruto da comunidade na maioria dos casos, que tende a reconhecer mais facilmente a noção anterior de autoria.

c. Produto

Este critério foi estabelecido por Yee a partir da interpretação da obra de Lubetzky e implica em entender a *obra* como um produto da mente ou habilidade do autor e em

reconhecer um “meio termo entre o conceito do documento físico criado pelo publicador (i.e., a manifestação da obra), e a ideia de uma obra como a verdadeira criação de uma pessoa particular” (YEE, 1995, p. 15, tradução nossa). Neste caso o autor ou produtor seria a principal entidade responsável pela produção da manifestação, não necessariamente o criador do conteúdo intelectual da *obra*. Esta forma de entender a *obra*, como aponta Yee, permite que a autoria coletiva seja tratada de forma mais coerente, além de permitir que a noção de autoria seja mantida entre produtos de diversos formatos.

2. Texto

O critério de texto, ou estilo, é referente principalmente à separação (ou não) de adaptações e traduções como *obras* distintas, uma vez que quaisquer mudanças no uso de termos ou sequência de palavras implicaria em um novo texto. Em outras palavras, segundo este critério uma nova manifestação que tenha sofrido uma reorganização ou reescrita do texto deve ser considerada como uma *obra* distinta. A principal característica em questão é a forma de expressão do conteúdo da *obra*.

3. Meio

Este critério se faz referente a uma mudança no suporte da manifestação em questão. Em outras palavras, caso seja um critério delimitante exclusivo, o mesmo conteúdo transmitido por mídias distintas deve ser entendido como uma nova *obra*.

Em certas formas de transcrição de *obras* a questão da performance aparece como um elemento de complexidade para a aplicação deste critério. Uma noção reconhecida no meio das artes é que uma performance gera uma nova *obra*. Um exemplo é o caso de performances teatrais, nas quais segundo a concepção de Féral (1982 apud CARRERA, 2014) o corpo do performer, a sua atuação e a construção de um espaço são todos elementos constituintes da performance. No entanto, da forma como serão conduzidas as comparações, é necessário que não haja mudanças textuais, pois estas se configuram como um critério distinto. Por tal razão as situações consideradas serão tomadas como ideais, e quaisquer variabilidades produzidas por atores individuais serão relevadas.

4. Identidade

O critério que Yee reconhece por identidade considera a “coerência, unidade e identidade” produzida pelas manifestações em questão. A autora elenca três possibilidades distintas para uso deste critério: nome, existência de independência bibliográfica e representação:

a. Nome

A mudança ou não de nome é um critério bem direto, caso uma manifestação mantenha seu o nome em publicações consecutivas ou consequentes ela deve ser reconhecida como a mesma *obra*. Yee nota que muitos materiais não bibliográficos não possuem título ou nome, o que torna o uso desse critério impraticável em diversos casos, pois consideraria um nome como uma condição para a existência de uma *obra*. Entretanto, este critério foi por muito tempo relevante para a organização de obras anônimas, materiais de certa maneira precursores no uso da entidade *obra* em catálogos (VERONA, 1959).

b. Independência Bibliográfica

O que se entende por independência bibliográfica aqui é a capacidade de parte de um item de ser publicada separada ou dentro de publicações distintas. Esse critério é de certa forma mais complexo de avaliar pelos meios aqui propostos, pois a independência bibliográfica é uma concepção de nível funcional semelhante ao de *obra*, que implicaria em seus próprios critérios. Será considerado aqui a distinção como no caso retratado por Hoffman:

Só itens que tinham independência bibliográfica foram considerados *obras*. Portanto, histórias, poemas, ensaios, artigos, discursos e itens semelhantes foram considerados. Mas meros capítulos em livros, ilustrações, prefácios, introduções e semelhantes não foram considerados como *obras* (apud YEE, 1995, p. 17, tradução e grifos nossos)

Em outras palavras, de acordo com este critério, as *obras* seriam possivelmente uma unidade geralmente menor do que temos chamado de manifestação (para propósitos de comparação). Entretanto, levando em conta textos (termo usado em detrimento de manifestação pela questão apontada acima) que ocupam mais de um

tomo, tais unidades podem ser também maiores que aquelas das manifestações. Será uma distinção das comparações anteriores, mas para avaliar este critério deve ser reconhecido se um mesmo texto pode ser considerado como a mesma *obra*, tendo sido publicado em extensão variada em publicações distintas.

c. Representação

Esse critério reconhece a distinção entre *obras* a partir do momento em que uma manifestação deixa de ser uma forma de representação da outra. Tal distinção pode parecer um pouco vaga, entretanto, em geral a decisão é feita baseada no propósito do autor da expressão, que em manifestações bibliográficas é comumente explicitada no item.

5. Preferibilidade

A preferibilidade que Yee elenca como critério se refere a basear o processo de reconhecimento de *obras* nas expectativas da comunidade de usuários. Ou seja, quando em dúvida se duas manifestações compõem a mesma *obra*, o catalogador deveria decidir de acordo com o que acredita que mais usuários concordariam. Isso se distingue de decidir diretrizes baseadas no uso da comunidade, pois para este critério a opinião dos usuários seria a diretriz em si.

3. SEYMOUR LUBETZKY

3.1 Biografia e Influências

Seymour Lubetzky (1898-2003), nascido na Bielorrússia, é reconhecido como um dos mais influentes catalogadores do século XX, o qual notoriamente viveu por inteiro. Foi para Los Angeles em 1927, onde trabalhou como professor de alemão na universidade de Berkeley até a grande depressão de 1929. Em necessidade de um emprego se graduou como bibliotecário em 1934. Nos anos seguintes trabalhou como bibliotecário na biblioteca da UCLA até ser contratado pela Biblioteca do Congresso (LC) em 1943, onde permaneceu até voltar para a UCLA como professor em 1960 (YEE, 2000 e DENTON, 2007).

É atribuído em grande parte a Seymour Lubetzky o uso do conceito de *obra* (mais precisamente *work*, pelo fato do autor escrever em inglês) no campo da catalogação. Não seria justo, no entanto, atribuir-lhe total crédito pela criação do conceito, visto que Panizzi já no século XIX, o reconhecia em certo nível, como será discutido.

Um dos principais traços da produção de Lubetzky é o evidente conhecimento do autor sobre o desenvolvimento histórico da área. Isso se dá de forma clara na obra que será analisada a seguir, *Cataloging Rules and Principles*, de tal forma que para a confecção desta mesma, Svenonius e McGarry apontam que:

“[Lubetzky] se mudou de seu escritório na biblioteca do congresso para as estantes, onde passou dias inteiros, da manhã até à noite, estudando a história da catalogação. Ele queria começar pelo começo, entender o pensamento de visionários da época de ouro da catalogação, Panizzi, Jewett e Cutter.”(apud DENTON, 2007, p. 46, tradução nossa)

A influência de Panizzi na produção de Lubetzky é extremamente presente. Antonio Panizzi (1797-1879) é tido como o pai do catálogo moderno e do campo da representação descritiva como conhecemos hoje. Italiano da província de Moneda acabou se refugiando na Inglaterra por conta de seu perfil revolucionário e de um consequente veredito de pena capital em Modena. Lá se tornou professor e por fim, em 1931, bibliotecário na Biblioteca do Museu Britânico. Como coloca Battles (2003, p. 133), foi Panizzi quem “ajudou a fazer com que o catálogo da biblioteca se transformasse de mero inventário em instrumento de descoberta”. Mesmo com todas as implicações sociais de caráter democrático que Panizzi declarava, o desenvolvimento desta tecnologia como tal não veio sem resistência.

Através de 91 regras, estabelecidas em 1839 na obra *Rules for the compilation of the Catalogue*, Panizzi e sua equipe deram início à confecção de um novo catálogo para a Biblioteca Britânica. Estas 91 regras eram compostas de diretrizes que incluíam como registrar nomes de autores, títulos, obras anônimas entre outros, e segundo Norris (1939 apud DENTON, 2007, p. 38, tradução nossa) se acreditava que, por meio delas “todas as controvérsias da catalogação seriam resolvidas definitivamente”. No entanto, com os constantes adiamentos da previsão para o término somados ao fato de que a técnica de consulta ao catálogo se tornava uma necessidade adicional na experiência do leitor, as críticas contra ele foram se acumulando. No ano de 1847 foi aberta uma comissão real para a investigação da questão, na qual Panizzi foi colocado em evidência. Entretanto, ao final a metodologia do italiano foi reconhecida como válida. Foi nesta última ocasião em que Panizzi ficou famoso por afirmar que o interesse dos leitores se dava em torno de obras, e não livros ou particulares (SMIRAGLIA, 2019).

3.2 Conceito de *obra* em “Cataloging Rules and Principles”

Esta obra é o resultado da análise de Lubetzky sobre as então regras de entradas para autor e título da ALA, que deveriam passar por uma revisão [vide seção 1.3]. O autor deixa bem claro que não é responsável pela revisão em si, mas busca reconhecer as principais falhas nas regras e compreender quais seriam algumas possíveis soluções para a versão seguinte. As sugestões de Lubetzky pesam principalmente em questão de um entendimento mais generalista e uma maior coerência do código, visto que o objeto de revisão, contava com um número indecente de regras que haviam sido adicionadas para resolver casos específicos. Um dos exemplos utilizados é a definição da entrada primária em obras de 'autoria conjunta' (joint authorship) que possuísem variação na ordem da responsabilidade na folha de rosto dos diferentes tomos. Essa recebeu uma regra própria dentro das diretrizes para obras de 'autoria conjunta', ainda que nada impeça da mesma situação ocorrer em uma 'coletânea de variados autores' (composite works), o que por sua vez iria requerer uma nova regra específica para este tipo de obra.

Conclui-se, portanto, que o conjunto de regras da ALA buscava contemplar diretrizes para todos os casos possíveis, almejava ser exaustiva. Questões que acabavam por surgir no universo das entradas recebiam um tratamento específico e individual, em uma tentativa de

permitir uma catalogação coletiva efetiva ao privar o catalogador de tomar decisões baseadas em regras gerais. No entanto, isto produziu uma situação insustentável. Fica claro que, por conta da heterogeneidade do universo bibliográfico, nenhum código que se proponha a cobrir individualmente todas as possibilidades de publicação obterá sucesso. Lubetzky deixa clara a sua opinião de que princípios básicos deveriam ser reconhecidos para que através de sua aplicação consistente os então atuais problemas pudessem ser resolvidos.

Estabelecido que o código em discussão era deficiente, o autor explicita a necessidade da formulação de um novo código, melhor embasado em uma estrutura conceitual e, principalmente, guiado por objetivos claros¹¹. Lubetzky propõe portanto dois objetivos baseados nos conceitos discutidos na defesa de Panizzi em 1847:

Os objetivos implícitos em nossas regras para entradas são dois. O primeiro objetivo é o de permitir ao usuário do catálogo que determine prontamente se a biblioteca tem ou não o livro que ele quer. O catálogo é constantemente pesquisado por muitos leitores e funcionários, e quanto mais rapidamente tal informação puder ser encontrada, melhor o catálogo. O segundo objetivo é o de revelar para o usuário, sob uma forma do nome do autor, quais obras a biblioteca tem por dado autor e quais edições ou traduções de dada obra. (LUBETZKY, 1953, p.36, tradução nossa)

Poderíamos comparar estes objetivos com aqueles criados por Cutter ao final do século XIX em *Rules for a Dictionary Catalog*. A abordagem axiomática¹², como reconhece Denton (2007) é a mesma. O próprio Lubetzky reconhece o seu primeiro objetivo (quando descrito nos princípios de Paris de 1961) como “substancialmente idêntico ao de Cutter” (DENTON, 2007, p. 47). Porém nota-se que em seu segundo objetivo Lubetzky utilizou a palavra *obra* (*work* no texto original) ao invés do termo previamente escolhido por Cutter, livro (*book*). Esta escolha implica em uma distinção da manifestação física que é o livro e a *obra*, que é relativa ao que o livro contém. Esta distinção se dá como favorável pois permite que um usuário atrás de um conteúdo o encontre mesmo que tenha sido publicado sob um título diferente daquele previamente conhecido enquanto que o autor seja conhecido. Outra vantagem é permitir que o usuário possa comparar as diferentes edições com maior facilidade.

Panizzi em torno de um século antes já havia falado em *obra* ao invés de livro (DENTON, 2007), de modo que não podemos atribuir a segunda regra ou ainda a escolha do termo *obra* como algo novo para o campo da catalogação. E realmente este não era o objetivo

¹¹Aqui pode ser reconhecida alguma semelhança ao processo de desenvolvimento do FRBR, ou pelo menos a iniciativa de formação do grupo de pesquisa.

¹²Termo emprestado por Denton (2007) do campo da matemática para descrever as máximas, ou leis utilizadas para descrever o propósito dos catálogos.

de Lubetzky, que dá início à obra em questão louvando esta figura¹³, além de o utilizar como principal referência através do texto. Pode ser entendido que o autor aqui busca sistematizar o conhecimento que reconhece no discurso de seu antecessor para seu objetivo em questão.

Lubetzky reconhece uma dissonância entre esses dois objetivos no que diz respeito à sua aplicação em 'catálogos dicionários'. O autor aponta que Panizzi, em suas 91 regras, ou ainda em sua própria defesa perante a Comissão Real, defendeu indiretamente a primazia do primeiro objetivo do catálogo. Isso fica claro no exemplo dado por Lubetzky, em que Panizzi defende o uso de uma abreviação do nome editor que assinou o prefácio como entrada principal (a única forma que se dava escrita na obra) ao invés do uso do nome por extenso, priorizando a recuperabilidade por parte de um usuário que buscasse a edição específica em detrimento de um agrupamento das obras do mesmo indivíduo. De acordo com o mesmo princípio as regras para escolha de entradas em caso de pseudônimos ou autoria não identificada (XLI e XXXIX) valorizavam a forma como escrita na edição em questão.

As regras da ALA, objeto de análise de Lubetzky, por sua vez, ao tentarem unificar a forma de entrada dos nomes (seja em caso de pseudônimos ou abreviações), prezam primariamente o segundo objetivo. O autor ainda menciona que a implementação do segundo objetivo implica em custos mais robustos para as bibliotecas e uma necessidade de implementação de regras mais complexas, e por tal razão a maioria das instituições não o considera na confecção de seus catálogos. No entanto, deve-se notar que ao fazê-lo, acabam muitas vezes gerando mais trabalho para aqueles usuários que, de acordo com o primeiro objetivo, buscam uma *obra* através do nome que sabem estar presente nela. É esta uma das formas da dissonância que Lubetzky identifica entre os dois objetivos propostos. Lubetzky conclui este capítulo com a seguinte fala:

Os princípios que deveriam fundamentar a revisão de nossas regras devem focar nos objetivos adotados. Estes objetivos definem a meta e direção das nossas regras de catalogação e devem sempre ser considerados, mesmo que não possam ser sempre atingidos. (LUBETZKY, 1953, p.40, tradução nossa)

Isso pois, como ele mesmo explica, seria impossível atingir ambos os objetivos de forma absoluta, pela peculiar relação de existência mantida entre eles.

A obra aqui seria uma parte essencial do segundo objetivo. Para que se possa dar ao

¹³No início do primeiro capítulo de *Cataloging rules and principles* Lubetzky menciona: “Whoever embarks on a study of the development of our cataloging rules, from their spectacular trial before a royal commission and their brilliant defense by Panizzi in 1849 [...] cannot fail to be impressed with the broad knowledge, keen thinking, and fruitful imagination which the founders of the rules have brought to the profession of cataloging.”

usuário aquilo que ele busca se torna necessário que os instrumentos de recuperação (no caso o catálogo) passem a reconhecer tal unidade. Entretanto uma explicação verbal ou uma definição do conceito de obra não podem ser encontradas neste livro. Apesar disso, essa obra tem um grande valor para o estudo desse conceito. Como Smiraglia (2001, p. xii, tradução nossa) aponta: “os escritos de Lubetzky, por exemplo, são saturados com conceitos relacionados à natureza da obra. Foi realmente ele que guiou a comunidade catalográfica ao entendimento de que obras eram objetos centrais para a recuperação”

3.3 Considerações sobre a *obra* para Lubetzky

A primeira grande proposta de Lubetzky, também inspirada em Panizzi, é o reconhecimento da distinção entre *obra* e *livro*. Ao afirmar que “o *meio* não deve ser tomado como sinônimo de *mensagem*”¹⁴ (1969, p. 248, tradução nossa), Lubetzky reitera uma nova era para a catalogação. O termo adequado para esta catalogação moderna¹⁵ para ele seria “catalogação bibliográfica”, em contraste ao termo anterior ambíguo de “catalogação descritiva”. Smiraglia reafirma a importância desta distinção quando descreve:

Uma obra consiste de conteúdo intelectual abstrato que é distinto de qualquer objeto que seja seu suporte. Essa distinção entre a obra e o item que a suporta é crítica para a recuperação da informação, pois os atributos das obras são aqueles de seu conteúdo intelectual abstrato, enquanto os atributos dos itens são de objetos informantes (geralmente físicos). (2019, p.308, tradução nossa)

Ao estabelecer estes dois níveis, Lubetzky (1969) propõe que a catalogação de uma publicação seja um processo que identifique 3 objetos: a publicação em si, a *obra* representada e o autor da obra. Para o autor, o tratamento da publicação ou item físico e a importância da autoria já estavam bem estabelecidos, porém, o mesmo não poderia ser dito para *obras*. Caso um usuário estivesse atrás de uma *obra*, teria um maior trabalho para encontrá-la (exceto para casos já definidos nas regras vigentes, como era o da Bíblia). Isso pois, em casos que a mesma *obra* possuísse variações na entrada do título, o usuário

¹⁴Tal frase como colocada por Lubetzky dá a entender algum nível de diálogo (mesmo em tom dissonante e possivelmente sarcástico) com as ideias de Marshall McLuhan, que rapidamente se tornaram populares no campo da comunicação na década de 1960. Em 1964, na sua obra “*Understanding Media: The Extensions of Man*”, McLuhan escreveu a sua talvez mais célebre afirmação “The medium is the message”.

¹⁵A inauguração de uma “catalogação moderna” é frequentemente atribuída à Panizzi e suas XCI regras, como Lubetzky reconhece sua proposta como uma continuidade da obra de Panizzi, não será feita uma distinção para o uso deste termo, se referindo à tradição do catálogo inaugurada por Panizzi e consolidada por Lubetzky.

desinformado pouco entenderia da realidade ou relação entre os itens listados. Lubetzky é um dos responsáveis pela mudança da noção de *obras* dentro do catálogo como uma simples listagem secundária à ordem de nomes de autores para uma entidade autônoma.

Svenonius faz uma distinção entre dados descritivos e organizacionais que bem descreve esse processo, onde o propósito dos dados de caráter organizacional, referente ao que aqui tratamos por descrição abstrata, “é de transmitir informações sobre relações bibliográficas e, ao fazê-lo, organizar o catálogo” (2018, p. 716, tradução nossa). A interpretação que se pode fazer quando a autora menciona organizar o catálogo seria adequá-lo ao segundo objetivo.

Uma distinção importante a ser feita é que essa descrição do nível abstrato, ou *obra*, não se trata de um processo de representação temática. Em detrimento de descrever a temática do conteúdo, o que é proposto é o estabelecimento de relações entre itens cuja *mensagem* possa ser entendida ou identificada como a mesma, ou ainda intercambiável. E é aqui que encontramos de certa forma o ponto mais complexo da questão.

Os problemas não surgem dessa distinção entre materialidade e abstração, ou edição e conteúdo intelectual, mas sim quando, para uma efetiva aplicação aos instrumentos, se torna necessário delimitar entre casos distintos o que se configura ou não como uma mesma *obra*. O conteúdo abstrato da produção intelectual não se dá de forma tão clara ou discreta como aquela na qual itens físicos em geral se manifestam. Isso pois, como Patrick Wilson reconhece: “um texto, uma vez produzido pode juntar, em tempo, um perfeito enxame de parasitas de diferentes tipos [...]” (1968, p.10, tradução nossa). De forma direta, a variabilidade e inconstância do universo bibliográfico requerem uma forma de tratar casos distintos de maneira efetiva para uma aplicação eficiente. Mesmo Lubetzky, através de sua vida, teve perspectivas diferentes sobre esta questão.

3.4 Comparação de critérios

- Autoria

O conceito de *obra* para Lubetzky está fortemente atrelado àquele de autoria. Isso se dá de forma clara se considerarmos a formulação do segundo objetivo do catálogo, que propõe que possam ser reunidas todas as *obras* de um determinado autor. A origem da *obra* aqui vem como uma consequência do reconhecimento de valor em um agrupamento das *obras*

dos autores sob sua entrada de nome para que fosse disposta de maneira mais clara no catálogo. Porém tal abordagem também limita o entendimento de *obra* para dentro da autoria individual. Mais do que lidar com adaptações ou questões igualmente complexas, o principal propósito dessa conceituação é o de agrupar as diversas edições de uma mesma *obra* sob o autor, de forma que aquele que pesquise o catálogo não precise verificar todas as entradas de um autor quando busca algo referente a uma única *obra* que pode ter alguma variação de título.

As propostas de Lubetzky, no entanto, não se adequam perfeitamente ao critério simples de autoria individual, pois considerado argumentos que este mesmo defendeu em outras ocasiões, para uma *obra* existir não é necessário que seja grafada uma “contribuição intelectual”, mas algo deve ser unicamente produzido, independentemente da intenção (YEE, 1995). Esta noção se estende para a catalogação de *obras* anônimas, que teriam seu título como entrada principal uma vez que qualquer *obra* criada, mesmo que não especificado o autor, pode ser entendida como resultado de processos intelectuais de uma pessoa ou grupo de pessoas.

Ao mesmo tempo, ao apontar concepções distorcidas da catalogação bibliográfica na obra de outros autores em seu artigo “Bibliographic Dimensions in Information Control” de 1969, Lubetzky critica a denominação “*thought processes*” usada por Kraft. Para Lubetzky “bibliotecas, na realidade, não lidam com quaisquer ‘processos do pensamento’, mas com registros representando as obras de homens”¹⁶ (LUBETZKY, 1969, p. 249, tradução nossa). Tal constatação nos permite afirmar que o sub-critério de conteúdo não é pertinente para entender categoricamente a sua definição de *obra*.

A perspectiva de autoria que melhor se encaixa no pensamento deste autor e que concilia estes pontos de vista aparentemente contraditórios é a que foi aqui estabelecida como o subcritério de ‘autoria do produto’. Para Lubetzky a *obra* de um autor é “o produto de sua mente ou habilidade” (1960 apud YEE, 1995, p. 15). Esta noção para o critério de autoria, ao não distinguir o conteúdo abstrato da *obra* de seu processo de produção, permite que o aspecto abstrato de *obra* exista sem que seja necessário lidar com questões complexas de creditação de autoria. No que diz respeito a critérios pragmáticos, podemos assumir que uma

¹⁶No texto original este trecho final está como: “representing the works of men”. O uso do plural na tradução foi feito em prol de uma tradução direta, porém é necessário apontar que enquanto ‘obra’ no plural implica necessariamente na entidade em seu uso no português, em inglês o uso para o que entenderíamos como ‘a obra’ (geral) de um autor é escrito no plural o que não permite uma certeza para tal distinção (se é que ela existe para o autor). “The works of Shakespeare”, por exemplo, pode se referir tanto à toda sua obra como a um punhado de *obras* seletas.

variação em qualquer um destes pontos (conteúdo abstrato e autor/produtor) implicaria em uma *obra* distinta. Autoria (na grande maioria dos casos) se qualificaria como um critério delimitante exclusivo por consequência do papel da entrada principal na estrutura dos catálogos dicionários e o escopo do segundo objetivo. Entretanto, essas noções ainda não são claras o bastante para garantir uma coerência na catalogação de manifestações, pois seria necessário definir em uma gama de casos específicos quem é o responsável pela produção da *obra*.

- Texto

Ainda de acordo com a sua noção de autoria discutida acima, para Lubetzky “a ideia de ‘le style est l’homme’ é um critério mais tangível e significativo para determinar autoria primária do que a vaga noção implícita na definição de que o autor é aquele responsável pelo ‘conteúdo intelectual’ da obra” (1969 apud YEE, 1995, p. 8, tradução nossa), o texto é então uma forma de reconhecer o autor (produtor efetivo) do material. Em outras palavras, de acordo com a sua noção de autoria, uma adaptação deveria ser identificada como uma nova *obra* uma vez que implica em uma produção (e entrada principal) distinta.

O critério de texto não deve ser considerado como categórico, já que é sua implicação na mudança de autoria que resultaria em uma diferenciação, não a mudança na sequência de caracteres em si, de modo que ‘critério de estilo’ fosse talvez um melhor termo. Por exemplo, uma edição revisada de um livro pelo mesmo autor deve ser considerada como uma mesma *obra*, mesmo que ocorram mudanças como reformulações de frases, correções de palavras ou ainda reordenação de capítulos. Segundo esta mesma lógica uma tradução feita por um terceiro, por implicar em uma mudança no estilo do autor original, deveria ser reavaliada como uma produção distinta. Entretanto, a posição de traduções nesta discussão não se dá como bem definida, uma vez que é necessário avaliar se é possível ou não manter o estilo de expressão através de idiomas distintos (YEE, 1995, p. 8).

- Meio

Lubetzky comenta em 1960 “É reconhecido na revisão desde o início que um livro, uma gravação de áudio, um filme, ou outro material é somente um meio através do qual o trabalho de um autor, o produto de sua mente ou habilidade, é apresentado” (apud YEE, 1995,

p. 5, tradução nossa). Portanto, fica evidente que, por conta do caráter essencialmente abstrato da noção de *obra* e do reconhecimento do meio como um elemento puramente físico, o critério de meio é desconsiderado como relevante para o processo de definição de uma *obra* para o autor em questão, uma vez que por si só não afeta a *obra* (isso sem entrar em casos de performances).

Ainda ao descrever o conceito de catalogação bibliográfica, Lubetzky indica que:

(...) o *livro* é na realidade uma representação de uma certa *obra* que pode ser encontrada em dada biblioteca ou sistema de bibliotecas em diferentes mídias (livros, manuscritos, filmes, gravações de áudio [...]), diferentes formas (edições, traduções, versões) e mesmo sob diferentes títulos (LUBETZKY; HAYES, 1969, p. 248, tradução nossa; grifos dos autores)

Tal posicionamento mais uma vez permite que desconsideremos os critérios de texto e meio para distinção de *obras* na visão deste autor. A questão de diferentes títulos ainda nos permite questionar a existência de um critério de identidade. Isso pois ao se discutir identidade como critério uma das principais formas de reconhecimento é através do título ou nome da *obra*, que entretanto, no trecho apontado, foi descartado como critério relevante.

- Identidade

Como concluído acima, identidade por título não é um critério adequado para se entender a *obra* para este autor. Entretanto, uma das possíveis formas de caracterização por identidade, como estabelecida por Yee (1995), de representação [4c na seção 2.3] foi inspirada em como Lubetzky, em seus primeiros rascunhos de seu “*Code of Cataloging Rules*” (1960), decidiu tentar lidar com a distinção de *obras* em manifestações semelhantes. Esse critério se apoia na noção de que a intenção descrita na produção de manifestações distintas, como indicações de “edição, tradução, coletânea, transcrição ou adaptação” (LUBETZY, 1956 apud YEE, 1995, p. 18, tradução nossa), permitiriam tal identificação. Nota-se que a questão das adaptações acaba por ser tida de maneira distinta na versão final da obra de Lubetzky, é estabelecida como apontada sob o critério de texto, consequência das dificuldades de entender a autoria como produção. Algumas limitações existem, no entanto, visto que a divisão depende do ato de explicitar a intenção da obra, o que muitas vezes não ocorre (principalmente em materiais que não livros, faltos de páginas de rosto) ou é feito de maneira errada (YEE, 1995).

- Preferibilidade

De acordo com a ‘tradição prometeica’¹⁷ inaugurada por Panizzi, o catálogo é uma ferramenta que deve servir em última instância ao usuário, logo uma parte importante para considerar esta definição é qual conceito de *obra* se adequa melhor à necessidade destes. De certa forma, ao estabelecer os objetivos do catálogo de acordo com as necessidades dos usuários, e a noção de *obra* como referente a estes objetivos, é isso que Lubetzky faz. E há claramente em algum nível deste processo o elemento da ‘preferibilidade’.

No entanto, este critério não pode ser reconhecido como um critério determinante uma vez que em momento algum Lubetzky considera que a definição de manifestações que compõe ou não uma obra sejam definidas efetivamente por como o catalogador acredita que a comunidade faria melhor proveito. Tal postura, sem dúvida, quebraria com um dos principais pontos de sua tese em “Cataloging Rules and Principles”, o da necessidade de uma consistência (já que esta sim seria o melhor dos caminhos para ambos catalogadores e usuários).

¹⁷Termo usado por Battles (2003) para descrever a postura semelhante à do titã Prometeu, que deu o fogo à humanidade, de alguns bibliotecários que visavam oferecer o acesso à informação ao grande público através principalmente dos catálogos.

4. EVA VERONA

4.1 Biografia e Influências

Eva Verona (1905-1996) foi uma bibliotecária húngara, nascida em Trieste, que ganhou renome global por conta de sua pesquisa e efetivas contribuições para o campo da representação descritiva. Trabalhou de 1928 a 1967 na Biblioteca na Universidade de Zagreb, onde previamente havia se graduado em matemática e física. A autora possui uma extensa bibliografia, porém as suas contribuições de maior destaque são seus textos publicados a partir da década de 50 sobre a teoria dos catálogos alfabéticos. Dentre estes se encontra o artigo que será discutido a seguir.

Apontada como especialista junto de Lubetzky, Verona participou da criação dos princípios de Paris na Conferência Internacional sobre Princípios de Catalogação em 1961. Como Horvat aponta, a semelhança entre Verona e Lubetzky se estende além de unicamente seus campos de pesquisa:

[Verona e Lubetzky] tiveram carreiras muito semelhantes, mesmo com as diferenças gritantes entre seus ambientes de trabalho: ambos eram catalogadores líderes na biblioteca central de seus respectivos países, refletindo excelente educação e conhecimento de línguas estrangeiras, ambos eram escritores excepcionalmente prolíficos que muito publicaram, e ambos coroaram seus anos de trabalho ao delinear códigos de catalogação nacionais. No momento em que pessoas normalmente se aposentam, eles começaram a ensinar. Entretanto, enquanto Lubetzky trabalhou em um país rico, na maior biblioteca do mundo, Verona veio de um contexto pequeno e pobre; (...) (HORVAT, 2006, p. 2, tradução nossa)

Grieg (2007) aponta ainda que algumas diferenças teóricas entre ambos podem ser atribuídas a seus diferentes contextos de trabalho, uma vez que Lubetzky lidava com um acervo vasto de teor monolíngue enquanto Verona cuidava de uma biblioteca relativamente pequena, com uma variabilidade linguística significativamente maior.

4.2 Conceito de *obra* em “Literary Unit Versus Bibliographical Unit”

Assim como Lubetzky, Verona discute o valor da noção de uma entidade abstrata para a confecção de catálogos. Para isso ela identifica três objetivos distintos que eram considerados na presente discussão em torno do propósito dos catálogos:

- 1) a rápida localização de um livro particular;

- 2) a provisão de informações referentes a todas as edições, traduções etc. de dada obra conforme existem na biblioteca;
- 3) a provisão de informações referentes a todas as obras por dado autor conforme existem na biblioteca. (VERONA, 1959, p. 79, tradução nossa)

Ainda que o número de objetivos de Verona possa dar a entender uma divergência do pensamento de Lubetzky, em essência estes representam as mesmas funcionalidades. Entretanto, Lubetzky faz uma só regra para lidar com o segundo e terceiro objetivo de Verona. Na visão de Verona o terceiro objetivo não estaria limitado ao segundo, de forma que pode também coexistir com o primeiro. Isso pois, para ela, a decisão de o catálogo prover informações sobre a obra dos autores não implicaria necessariamente em uma estrutura fundamental própria da ‘catalogação bibliográfica’ (na terminologia de Lubetzky).

Estabelece-se aqui uma distinção entre a recuperação de uma *obra* daquela do conjunto de *obras* de um autor, podendo esta segunda existir em harmonia com o primeiro dos seus objetivos do catálogo. Isso se dá de maneira clara para a autora pois, de acordo com os métodos de Verona, a entrada principal de qualquer item deve ser feita sob sua *unidade bibliográfica*, e não pela *unidade literária*, ou *obra*, como propõe Lubetzky. Nota-se que o segundo e primeiro objetivo ainda mantêm uma relação de dissonância, uma vez que a forma de organização estabelecida por entradas principais deve privilegiar um (e somente um) destes dois.

Eva Verona faz uso dos termos ‘unidade bibliográfica’ (*bibliographic unit*) e ‘unidade literária’ (*literary unit*) para distinguir respectivamente o meio da mensagem, como colocaria Lubetzky. No artigo em questão a autora faz um histórico do surgimento de ambas as noções no âmbito catalográfico. De acordo com a sua análise, em momentos distintos da história das bibliotecas foi dada primazia à uma unidade ou à outra: nos séculos XVII e XVIII, por exemplo, as políticas de aquisição levavam em consideração principalmente a obtenção da *unidade literária* (ou *obra*), diferentes edições não eram consideradas relevantes, o que mudou no século XIX, com o desenvolvimento de bibliotecas nacionais e a noção de que diferentes edições não eram propriamente duplicatas. No início do século XX, com o surgimento de teorias catalográficas, a *unidade literária* voltou a ganhar atenção, como vimos de certa maneira na análise de Lubetzky (ainda que esse aponte um momento um pouco mais cedo para Panizzi). Um outro fenômeno que Verona identifica é como, para a grande maioria dos usuários, livros mais recentes tendem a ser buscados a nível da publicação, enquanto para materiais mais antigos em geral os usuários estão atrás da *unidade literária* ou *obra*.

Uma forma tangível de se aproximar desta distinção é entender a *unidade literária*

como uma entrada compartilhada entre itens que não pertençam a uma mesma edição. Entretanto, mais do que estabelecer um conceito, essa noção pede uma distinção de quais itens deveriam ser catalogados sobre uma mesma entrada, de forma a compor tal unidade. A autora não define o que entende por *unidade literária* de maneira formal ou direta. Porém como explicação ostensiva é dado que traduções e reedições, quando avaliadas contra seus textos originais, formam uma única *unidade literária*.

O olhar de Verona é extremamente pragmático, de modo que o foco da autora no artigo é de discutir como conciliar em catálogos alfabéticos os objetivos, através de que técnicas e que dados usar para cada entrada. A unidade literária não passa de um conceito, uma ferramenta para tal.

4.3 Considerações sobre a obra para Verona

O termo *unidade literária* não foi criação de Verona, mas foi cunhado por Julia Pettee em 1936 como uma forma de “evitar o problema da distinção entre os conceitos de ‘texto’, ‘obra’ e ‘edição’” (RIJK, 1991 apud SMIRAGLIA, 2001, p. 20). Porém, Pettee ao fazê-lo se absteve do trabalho de defini-la, delegando tal responsabilidade aos catalogadores. Em 1959 Verona revisitou esta terminologia no artigo mencionado acima, refinando o conceito como indica Smiraglia (2001, p. 20, tradução nossa): “Verona definiu a unidade literária como um grupo de obras relacionadas (i.e. originais, edições, traduções, adaptações)” uma vez que “Verona também notou a inconsistência com a qual os termos ‘livro’, ‘obra’ e ‘edição,’ eram usados intercambiavelmente em códigos de catalogação” (p. 24, tradução nossa). Em um artigo mais recente (SMIRAGLIA, 2019), ao comentar sobre a *unidade literária* de Verona, ele a descreve como ‘um mecanismo de colocação de uma obra’¹⁸.

Podemos entender o termo como uma tentativa de se trabalhar o elemento abstrato fundamental da *obra* em um uso circunscrito, uma representação adequada para discussões mais complexas. Isso pode implicar em uma distinção entre *unidade literária* e *obra* dependendo do escopo e propósito do uso. Um bom exemplo desta limitação é o uso frequente que Verona faz do termo ‘obras’ (the works) para tratar a produção completa do autor. Essa distinção, que não ocorre na terminologia de Lubetzky, pode ilustrar a formação da polissemia ou origem da divergência entre os sentidos de ‘obra’ como entidade

¹⁸No original: “Eva Verona (1985) wrote about the notion of the literary unit, which was to be a collocating device for a work.” (SMIRAGLIA, 2019, p. 309)

bibliográfica ou mera produção de um indivíduo (como substantivo referente ao verbo ‘*work*’).

Para este trabalho, no entanto, *unidade literária* será analisada da mesma forma que o termo *obra* na pesquisa de seus pares, dado que se refere em última instância ao mesmo fenômeno e poderia muito bem ser entendido como o resultado de uma divergência entre de jogos de linguagem. Considerando que ambos os termos se referem ao aspecto abstrato dos materiais bibliográficos no campo da recuperação da informação (que é invariavelmente o objeto de pesquisa), a noção de Verona pode da mesma forma ser submetida a uma avaliação pelos critérios inspirados naqueles de Yee [seção 2.3]. Essa análise permitirá o entendimento dos limites do conceito de *unidade literária*, que, sinônimo ou não de *obra*, representa uma parte importante do desenvolvimento da ‘catalogação bibliográfica’.

4.4 Comparação de Critérios

- Autoria

Verona afirma que na catalogação de uma edição em um catálogo estruturado de acordo com o segundo objetivo, deve ser identificada a *unidade literária*, o que pode implicar em uma entrada para autor e título potencialmente diferentes das formas presentes no item. Ou seja, ao se tratar uma edição como *unidade literária* ou bibliográfica é possível obter nomes distintos para uma entrada de autor. É verdade que isso pode ter sido pensado unicamente para casos em que hajam grafias distintas para um mesmo nome, mas compreender a razão para a distinção entre o segundo e terceiro permitem avaliar melhor esta questão.

No apontamento de Verona (1959, p. 82, tradução nossa) sobre as contribuições de T. Hyde, a autora indica que este “não proveu para a identificação real de unidades literárias, mas somente para o ajuntamento da obra de um mesmo autor (com a exceção de obras publicadas com um pseudônimo) sob um cabeçalho uniforme”. Se juntar toda a obra de um autor não é a mesma coisa que colocar todas as *unidades literárias* sob o mesmo cabeçalho, fica claro que há uma maior distância entre a concepção de Verona da autoria como elemento organizacional para propósitos do segundo objetivo àquela de Hyde e Lubetzky em um primeiro momento. A distinção entre os termos ‘obra’ e ‘unidade literária’ no texto podem indicar esta diferença, enquanto a origem da *obra* de Lubetzky é o resultado da soma do

caráter abstrato ao elemento organizacional da responsabilidade, e portanto já surge como secundária à entrada principal de autoria, Verona parece em sua *unidade literária* buscar por um conceito mais independente da questão da responsabilidade.

A separação do terceiro objetivo, referente à organização de *obras* de mesmo autor, é uma consequência disto. Levando em conta esta separação e a noção de *obra* da autora como consequência de seu segundo objetivo, é necessário reconhecer que há mais fatores a serem considerados sobre o entendimento de Verona sobre *unidade literária* do que meramente uma relação de autoria. Sobre isto a autora afirma:

alguns autores até consideram esses dois objetivos [segundo e terceiro] como inseparáveis, ou mencionam o terceiro objetivo como uma condição essencial para a identificação de obras literárias. Mas tal asserção não parece ser correta e não está de acordo com a natureza dos dois objetivos. (VERONA, 1959, p. 81, tradução nossa)

O argumento de Verona é de que, como a união de *obras* sob uma entrada de autoria pode existir como nível organizacional em catálogos orientados a *unidades bibliográficas*, esta não deve ser entendida como uma “condição especial” ou resultado de catálogos que deem primazia à *unidade literária*. A sua visão de catálogo alfabético promove um nível de distinção entre os elementos de autoria e *unidade literária* como pontos de acesso. Seu desenho deste instrumento bibliográfico, ao tratar estes elementos como distintos, permite uma maior adequação para o uso e relações mais adequadas para casos e códigos específicos. Horvat (2006) classifica Verona como uma visionária por entender e respeitar as limitações das tecnologias da sua época e ainda assim capaz de estabelecer princípios que as transcendessem.

Pelas razões acima se assume a noção de *unidade literária* desta autora não deve levar o critério de autoria como delimitador absoluto, tal complexidade não faria sentido se fosse possível simplesmente assumir dadas edições como parte da mesma *obra* ou não somente através da sua informação de autoria. A *unidade literária* foi, de certa forma, concebida para representar esta distinção de maneira a não se encontrar limitada a um cabeçalho unificado como propõe Hyde (VERONA, 1959). Verona faz uso da terminologia de Pettee no que parece uma tentativa de decompor o que Lubetzky então tomava por *obra*.

Da mesma forma, caso manifestações semelhantes (edições intercambiáveis para usuários contemplados pelo segundo objetivo) fossem ser consideradas como *obras* distintas unicamente por serem de autores diferentes, não haveria propósito algum em identificar este terceiro objetivo. Isso pois seriam todas as partes da *unidade literária* necessariamente unidas

sob o cabeçalho do autor (ou título para *obras anônimas*).

Ainda em prol da distinção dos objetivos, Verona (1959, p. 81) menciona que “poderíamos entrar todas as edições e traduções pertencentes a uma certa unidade literária sob a forma do nome do autor principal na qual fora originalmente publicada, então reconhecendo unidades literárias sem juntar todas as obras de um autor sob um único cabeçalho”. Pela forma que a autora coloca essa possibilidade, mais uma vez se entende que a *unidade literária* não está subordinada ao critério autor, já que assumir a variação de nomes da primeira *unidade bibliográfica* da *unidade literária* não implicaria em um cabeçalho uniforme porém reconheceria *unidades literárias*. Ao mesmo tempo tal situação hipotética não nos permite avaliar se todas as *unidades bibliográficas* sequenciais deveriam compartilhar do mesmo autor ou não, ainda que dê a entender que a autoria por criação possa ser um critério de alguma relevância.

De todo modo, Verona não desenvolve o seu entendimento de autoria para que o papel deste critério possa ser interpretado de maneira mais profunda. O escopo de suas contribuições e processo discursivo parece considerar casos individuais e relegar as decisões categóricas para as instituições ou códigos.

- Texto

A partir do momento em que a autora considera traduções e adaptações como candidatos válidos para composição de *unidades literárias*, o critério de texto deve ser descartado como determinante. Isso pois, no que diz respeito à noção de texto como uma ordem definida de caracteres, uma tradução não costuma ter qualquer semelhança com o original. Aceitar uma tradução como parte da mesma *unidade literária* é, portanto, ignorar tal critério.

- Meio

Yee indica que a atitude de Verona em relação a mudanças de meio é um tanto semelhante à de Lubetzky, uma vez que para ela uma *obra* “pode aparecer em formas variadas (e.g. em diferentes edições ou impressões, em diferentes traduções ou mesmo em formatos que não-livros)” (VERONA, 1961 apud YEE, 1995, p. 11, tradução nossa). Entretanto aqui o conceito em questão é tratado por ‘obra’, fato talvez incentivado por um diferente escopo da definição pela autora (desta vez fora da dicotomia imposta pelo catálogo)

ou ainda pelo contexto de interlocução presente na Conferência Internacional sobre os Princípios de Catalogação de 1961. Ainda assim, será entendido por razão desta afirmação que o critério de meio não é tomado como delimitante para a definição desta autora de *unidade literária*, uma vez também que qualquer outra menção não foi encontrada no artigo analisado.

- Identidade

Por conta das possibilidades de estrutura de catálogo proposta, podemos excluir a possibilidade de identidade através do nome, uma vez que Verona entende que a *unidade literária* há de contemplar entradas para títulos distintos dentro das *obras*.

A *unidade literária* de Verona, levando em consideração os exemplos e explicações ostensivas em seu artigo, parece pesar muito por um critério de identidade por representação. De acordo com este critério, a identidade como proposta nos materiais bibliográficos é que deve ser levada em consideração na hora de relacionar diferentes manifestações de uma mesma *obra*. Talvez possamos assumir a importância de tal critério como resultado do trabalho da autora de anos de trabalho em uma coleção como a da Biblioteca da Universidade de Zagreb, como avalia Horvat (2006). Isso pois tal critério facilita a catalogação bibliográfica de traduções e adaptações, evitando complexidades resultantes da necessidade de se definir critérios específicos para autoria. O uso da responsabilidade como indicado nas edições se encaixa muito bem na proposta de catalogação desenvolvida por Verona, que ela chama de ‘modelo alternativo’, que relega *unidades literárias* a entradas secundárias.

- Preferibilidade

Verona reconhece que “princípios básicos devem existir de maneira a corresponder à forma normal de abordagem ao catálogo i.e para satisfazer as necessidades da maioria dos usuários” (VERONA, 1959, p. 93). No entanto, o uso do “reconhecimento” da maioria dos usuários de uma *unidade literária* implicaria em uma perda de consistência, que tornaria a recuperação muito mais difícil no caso de uma discordância da maioria, uma vez que não haveria uma diretriz para que um indivíduo entendesse a escolha (isso tudo sem considerar a efetiva dificuldade de aplicação de tal critério).

Assim como Lubetzky, Verona deixa claro que ao pensar nas diretrizes do catálogo é necessário levar em consideração o que é melhor para o usuário, no entanto isso não passa de

um princípio que deve orientar as regras catalográficas. O processo de distinção de itens que compõe uma *obra* ou não deve seguir diretrizes pensadas para o usufruto da comunidade, mas isto não significa que Verona acredita que tal objetivo possa ser um critério delimitante, ou ainda uma diretriz. Essa definição implicaria em uma perda de consistência, que a autora (referenciando Lubetzky) reconhece como essencial para definição de regras de um bom catálogo. Em outras palavras, a preferibilidade não é considerada como critério na fala de Verona, o que anda de acordo com a importância dada pela autora à consistência, que seria perdida em um critério arbitrário como este.

5. PATRICK WILSON

5.1 Biografia e Influências

Patrick Wilson (1927-2003) é uma figura distinta no meio da Biblioteconomia e da Ciência da Informação. Um de seus principais traços no que diz respeito à sua produção acadêmica da área, é a formação prévia em filosofia. Wilson chegou até a dar aulas na UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) como professor no departamento de filosofia, porém somente por um breve período de tempo. Estas influências ficam claras em sua obra, como o autor mesmo reconhece (WILSON, 1998) que a sua análise do controle bibliográfico produzida em “Two Kinds of Power” foi em última instância o resultado de uma aplicação de filosofia analítica ao conhecimento que havia adquirido sobre o contexto bibliográfico em seu fazer prático. Outro aspecto evidente em sua produção é a postura pragmática que mantém no processo de sistematização da realidade bibliográfica. Combinadas estas características, não é surpreendente o fato de que Wilson foi um feroz crítico do que então se entendia como as práticas vigentes da organização bibliográfica.

Sua pesquisa acadêmica rendeu três livros (excluindo bibliografias e afins) além de outras contribuições através de artigos ou capítulos para compilações. O primeiro, “Two Kinds of Power” mencionado no parágrafo acima, publicado em 1968, “Private Knowledge, Private Ignorance” em 1977 e “Second-Hand Knowledge” publicado em 1983. Para o objetivo deste trabalho será discutido principalmente seu primeiro livro, considerado o mais influente do autor, e mais especificamente o primeiro capítulo, “The Bibliographic Universe”, que se propõe a descrever o universo bibliográfico e é onde foi produzida a maior contribuição de Wilson para o conceito em discussão.

5.2 A Obra em “Two Kinds of Power”

Em sua obra “Two Kinds of Power”, Patrick Wilson discute os poderes conferidos aos indivíduos através de sistemas de controle bibliográfico e suas ferramentas. Wilson reconhece duas facetas ou formas possíveis deste poder bibliográfico (1968), o poder explorativo (*exploitative*), e o poder descritivo (*descriptive*), que em sua obra trata respectivamente por primeiro e segundo poder. De forma breve, o primeiro poder (explorativo) se refere à

possibilidade do usuário recuperar ou identificar o melhor recurso informacional possível para lidar com o propósito ou incentivo de sua busca. Já o segundo (descritivo) se refere à possibilidade do usuário recuperar todos os resultados que se adéquem a alguma descrição material deste. Enquanto Lubetzky e Verona falam em objetivos do catálogo, Patrick Wilson busca entender o processo de recuperação da informação como um todo. De uma forma ou de outra pode ser pensada em algum nível uma relação entre os respectivos objetivos de Lubetzky e os poderes de Wilson.

Em uma conceituação do universo bibliográfico Wilson reconhece três instâncias distintas porém dependentes para que materiais bibliográficos sejam considerados em (porém não limitados à) contextos descritivos, são elas a *obra*, o *texto* e o *exemplar*¹⁹. Wilson ainda menciona que a distinção entre estes três níveis descritivos pode ser feita também para a produção oral, porém como esta é raramente gravada em suportes que possam ser organizados de maneira convencional, que enfim não incluem memórias, e não se dá como necessária frequentemente.

A distinção entre *exemplar* e *texto* se dá de forma simples e familiar de acordo com Wilson. O *exemplar* seria uma performance ou cópia de um padrão, uma sequência de palavras ou uma outra unidade abstrata, que por sua vez formaria a unidade abstrata de maior nível, aqui tratada por *texto*. Em outras palavras, enquanto *exemplares*, como o livro ou a recitação de um poema tomam forma física através de marcas no papel ou ondas sonoras na atmosfera, o *texto* do poema em si jamais poderá ser medido por métricas como peso ou volume, pois existe somente no universo da abstração.

O autor ainda descreve a relação existente entre *exemplar* e *texto* como idêntica àquela entre os conceitos de ‘token’ e ‘tipo’, cunhados por C. S. Peirce no campo da semiótica²⁰. De forma simplificada, para Peirce, os tipos seriam abstratos e únicos, e seus respectivos tokens seriam suas manifestações concretas (WETZEL, 2018). Uma característica importante desta relação é que os tokens, por sua vez, não são únicos. Indagado sobre quantas palavras já falou em sua vida, um indivíduo que interpretasse ‘palavra’ como token buscaria um número de magnitudes muito maiores do que aquele que entendesse como tipo, pois este segundo tentaria unicamente fazer uma estimativa da amplitude de seu vocabulário.

¹⁹Assim como ‘obra’ através do resto do trabalho, ‘texto’ e ‘exemplar’, por serem também palavras de uso corriqueiro estarão em itálico quando se referindo a alguma destas classes de Wilson.

²⁰Fica claro aqui o perfil filosófico do pensamento de Wilson, uma vez que no campo da estética, e interpretação da arte (temas sobre os quais lecionou na UCLA) essa divisão se faz de maneira clara como descreve Wetzel (2018): “In aesthetics, it is generally necessary to distinguish works of art themselves (types) from their physical incarnations (tokens)”. Salvo para o caso de poesias, que como Wilson mesmo aponta (1968, p. 8) são um caso à parte.

Portanto, o *texto* será considerado por Wilson (1968, p. 8-9, tradução nossa) como: “uma sequência de palavras e símbolos auxiliares, completamente definido por conteúdo e ordem de elementos, uma única alteração produz um novo texto”. O autor justifica essa decisão pelo fato de que tentar classificar diferentes mudanças como essenciais ou não ao *texto* seria uma tarefa muito subjetiva e vaga. Dessa forma permite que a diferença entre *obra* e *texto* seja mais facilmente reconhecida.

O exemplo clássico desta distinção é o das traduções, que são comumente reconhecidas como uma mesma *obra*, ainda que seus *textos* sejam necessariamente distintos. Uma exceção aqui colocada por Wilson, que pode nos dar certa luz em sua definição de *obra* é a do caso de traduções de poemas, que não poderiam ser consideradas a mesma *obra* por não serem necessariamente poemas, e caso fossem, teriam de ser reconhecidas como novas *obras* por conta a relação específica que este tipo de material mantêm com a linguagem e com a língua na qual foi produzido.

Fora a questão das traduções, o conceito de *obra* também seria valioso em situações onde ocorressem erros de cópia e pequenas variações entre algumas edições. Isto pois tais mudanças implicariam na criação de um texto distinto, mesmo que para os propósitos do controle bibliográfico as diferenças pudessem ser ignoradas. Há muito valor em se considerar *textos* diferentes como uma unidade, principalmente ao se considerar o poder explorativo. O autor utiliza um exemplo claro, ao avaliar a afirmação que muitos creem ter lido Hamlet mesmo sem nunca ter encontrado uma cópia do *texto* original.

Wilson, mesmo aceitando a existência de outras possíveis definições para *obra*, aponta que:

a produção de uma obra claramente não é a escrita de todos os textos membros da família, mas sim o começar de uma família, a composição de um ou mais textos que são os ancestrais dos membros consequentes da família (1968, p.9, tradução nossa).

Fica evidente, portanto, como se dá a relação estrutural entre os grupos *texto* e *obra*: *obras* compreendem um grupo de *textos* (ou um único *texto*, como em uma família de um só membro se esta abstração for possível), são um produto da comunalidade existente entre eles. No entanto, isso não permite, essencialmente, uma definição categórica para o conceito de *obra*. De acordo com a noção Russeliana proposta [seção 2.2], pode ser entendido que *texto* se refere a um particular que pode ou não compartilhar da natureza do conceito de certa *obra* com outros particulares. Em outras palavras, não temos claras distinções do que pode ser considerado como parte de uma *obra* ou não, à que se refere sua natureza e quais critérios

podem ser aplicados para que possamos reconhecer a *obra* a qual se refere certo *texto* ou ainda quais são os *textos* que compõe dada *obra*. Isso pois, para o bem ou para o mal, o universo bibliográfico não é unicamente composto por traduções literais e reedições diretas.

De maneira a ilustrar esta dificuldade voltemos ao exemplo das traduções, já introduzido acima como um diferente *texto* de uma mesma *obra*. Considere desta vez, no entanto, uma adaptação para um vocabulário corrente de uma obra antiga como a *Ilíada*, seria esta necessariamente parte da *obra* original, integrante de uma mesma família de *textos*? Ainda não é muito claro, mas se levarmos este argumento um pouco mais em direção ao absurdo, poderíamos facilmente chegar em casos de adaptações de textos clássicos que poucos chegariam a considerar como uma mesma *obra*²¹. Mas então como poderia ser encontrado um ponto de transformação do que seria um *texto* da *obra* original para um que fundasse uma nova *obra*? Entendendo que as classificações começam a ficar mais complexas e, portanto, subjetivas, Wilson reconhece uma impossibilidade para a definição de uma regra geral para a classificação de *textos* de uma mesma família. Em outras palavras, a partir do momento em que consideramos casos de uma complexidade um pouco maior, porém naturais ao universo bibliográfico, mais arbitrárias se tornam as decisões que o catalogador deveria tomar.

Longe de quaisquer argumentos conclusivos, o que vimos aqui mais uma vez aqui é o reconhecimento do valor da concepção de *obra* para a organização do universo bibliográfico porém a complexidade do conceito de obra como fator principal em uma tentativa da produção de uma definição categórica. Wilson (1968, p. 11, tradução nossa) sumariza tal sentimento: “Enquanto há boas razões para distinguir texto de obra, é necessário reconhecer que a concepção de obra é incorrigivelmente vaga”.

5.3 Considerações sobre a Obra de Wilson

Coyle (2019) reconhece a proposta de *obra* de Wilson como um ‘ser vivo’. Isso por conta da forma escolhida pelo autor para descrever a entidade como uma ‘família’. A autora interpreta a escolha de maneira coerente à lógica presente na quinta lei de Ranganathan: “A biblioteca é um organismo em crescimento” (apud COYLE, 2019, p.13, tradução nossa), e aponta que considerar a *obra* como esta entidade mutável traria uma complexidade inédita

²¹Ao nível de ‘Shakespeare para crianças’, a famosa adaptação para o público infantil de Charles Lamb (1807) que é se tornou um exemplo consagrado.

para o catálogo e seu processo de produção, já que implicaria na atualização de registros por conta dos novos *textos* relacionados produzidos.

Sobre as conclusões de Wilson sobre o tema, a autora ainda comenta: “é provável que o seu treinamento como filósofo que lhe tenha permitido que ficasse confortável com conceitos ‘incorrigivelmente’ vagos” (COYLE, 2019, p. 15, tradução nossa). Ao mesmo tempo reconhece que o mesmo não acontece no resto da comunidade catalográfica, um tanto mais pragmática, de forma que estas definições não foram utilizadas de maneira direta para a produção de nenhum código de catalogação.

Isso pode também ser atribuído ao fato de que sua proposta ignora a existência de uma entidade representativa de um grupo físico, como é a manifestação no WEMI. E a tradição catalográfica historicamente e ainda hoje dá certa primazia a esta entidade por conta da relevância da noção de edição nos processos de produção bibliográfica, como aponta Taniguchi (2002).

Yee (1995) revela uma análise interessante sobre a trajetória do pensamento de Wilson. Em um artigo de 1983, “The Catalog as Access Mechanism”, aproximadamente 15 anos depois da publicação da obra acima analisada, Wilson parece mudar de postura sobre o uso do termo *obra*. O autor comenta em dado trecho “Eu prefiro falar sobre *textos* e *textos* relacionados: versões e derivados, do que falar de *obras* ou *unidades literárias*” (WILSON apud YEE, 1995, p.7, grifos e tradução nossa). Para Yee, Wilson teria rejeitado o conceito que havia defendido anteriormente para *obra*.

No contexto do artigo, por sua vez, o tom geral de Wilson não parece diferir muito daquele apresentado em “Two Kinds of Power”, muito pelo contrário, parece reafirmar as dificuldades sobre o conceito e os limites da sua possível definição por conta da complexa variedade de relações *intertextuais* possíveis. Neste mesmo artigo o autor ainda menciona: “pode haver uma distinção a ser feita entre obra e texto, porém eu não sei qual ela é. Por ora simplesmente prosseguiremos sem a noção de obra” (WILSON, 1983, p. 5, tradução nossa). É evidente que Wilson rejeita uma definição para a noção de *obra* como Yee aponta, porém, se levarmos em conta as noções presentes em sua obra anterior, fica difícil encontrar qualquer ponto de conflito ou contraste afora na escolha do termo em uso.

Wilson já afirmava em “Two Kinds of Power” que a “impossibilidade de se declarar uma regra geral para referência pela qual membros de uma família podem ser distinguidos de outros tipos de *textos* derivados pode ser demonstrada [...]” (WILSON, 1968, p.10, grifos e tradução nossa). Em momento algum ele se propôs a oferecer, ou saber uma definição

categórica (aqui diferente de explicação) de *obra*. Por mais que em 1968 o autor tenha discutido o conceito ou seus valores, foi sempre de maneira hipotética, e portanto não seria adequado afirmar que há aqui uma incoerência. E ao que o autor chama de *relações entre textos*, podemos interpretar como todas as relações que passíveis de existir, que não podem ser claramente distinguidas, como anteriormente apontado. Em outras palavras, não seria nem um conceito idêntico ao que ele usou para *obra* em 1968 e nem um dissonante ou incoerente com tal.

A diferença que se dá, no entanto, é que Wilson passa a aparentemente tomar mais cautela em torno da escolha do termo. Uma possível explicação para tal, coerente com o conteúdo do artigo, seria considerar que Wilson buscava utilizar a terminologia adequada para a área quando então escrito, a partir do momento que nos 15 anos passados o termo ‘obra’ ganhou algumas conotações técnicas por conta do crescimento e repercussão da discussão do conceito no campo. Um cuidado semelhante foi notado também no discurso de Verona em 1959 ao optar pelo termo *unidade literária* para denotar um aspecto específico do que muitos então tratam simplesmente por *obra*.

De uma maneira ou de outra, Yee (1995) aponta que ao final da década de 80, Wilson volta a defender sua tese de 1968, ainda que, como aqui foi considerado, nunca tivesse se oposto a ela. No entanto, uma última adição interessante ao conceito é apontada por Wilson em um artigo de 1989, que “a tradução de uma *obra* é uma *obra* diferente” (WILSON apud YEE, 1995, p. 8, tradução e grifos nossos), o que de certa forma resolve uma complicação sensível nos exemplos dados em “Two Kinds of Power”.

5.4 Comparação de critérios

Wilson conscientemente e propositalmente nos oferece uma noção vaga de *obra*. Pode-se considerar que a definição do autor não poderia receber critérios, já que este mesmo reconhece não conseguir defini-la. Porém muito podemos deduzir sobre os critérios deste conceito se considerarmos a entidade *texto* que, por ser uma subunidade de *obra*, nos permite assumir que quaisquer critérios exclusivos para *textos* também serão necessariamente exclusivos para *obras*. Se um *texto* não reconhece um critério como distintivo para que seja considerado dois, não é possível que uma *obra* o faça, já que é um supergrupo de *textos* como unidades. O oposto por sua vez não se faz como verdade, critérios exclusivos para *textos*

podem ser exclusivos ou inclusivos para *obras*.

Esta lógica é resultado da disposição organizacional das entidades, e sua relação compreensiva (como definida na noção de *obra* como “família de *textos*”) e não do processo epistemológico ou noção da linguagem adotada. Afirmações periféricas sobre a *obra* e seus propósitos podem também nos dar pistas de algumas limitações implícitas para Wilson.

- Autoria

De acordo com o modelo proposto em “Two Kinds of Power” um único *texto* pode ter sido escrito ou produzido por autores distintos, em momentos e lugares diferentes, mas por se tratar de uma mesma sequência de caracteres não há distinção entre estas versões neste nível de abstração. Naturalmente isso é extremamente improvável no universo bibliográfico. Para propósitos hipotéticos talvez seja mais fácil de conceber a situação em um contexto como uma função matemática ou ainda um curto programa de computador, mas tal lógica é própria da essência do poder explorativo.

Este cenário nos impede de reconhecer os critérios de autoria como relevantes para a *obra* de Wilson, dado que o responsável pela produção/criação do conteúdo textual ou intelectual não é necessariamente relevante. Tal asserção pode parecer um tanto absurda, porém é coerente com a lógica de controle bibliográfico de acordo com o primeiro poder. Em último caso deve estar claro que a autoria não é irrelevante para a noção de obra, como vai manter em última instância uma correlação significativa (se não absoluta) com o corpus de *textos*, porém não é adequada para ser considerada como critério.

- Texto

O critério de texto como apontado para Yee é delimitante dentro do modelo de Wilson, mas para o conceito da entidade *texto*, e não para *obra*. De acordo com a relação de compreensão entre estas entidades mencionada anteriormente, não devemos considerar o critério como definitivo para *obra* por ser absoluto para sua subunidade. Isso pois caso não haja um critério delimitante divergente entre o *texto* e a *obra* podemos assumir que a distinção de entidades seria uma redundância no esquema organizacional, pois representaria na prática um mesmo nível de abstração no modelo. Na perspectiva da perspectiva linguística, seriam sinônimos sem diferenças no valor semântico.

- Meio

Podemos entender então que o meio parece não ser uma característica relevante para Wilson, já que esta questão é definida ainda no nível da entidade *texto*, que pode incluir uma expressão escrita ou oral caso o conteúdo semântico²² seja o mesmo. Entretanto, no caso de *obras* que incluem performances (que não serão consideradas neste processo de reconhecimento de critérios), que ultrapassam meros textos escritos ou tradicionais em complexidade, Wilson parece considerar a criação de *obras* distintas. De maneira a preservar a relação hierárquica faz sentido que autor mais tarde tenha retratado o termo ‘obra’ em detrimento de ‘família de textos’, o que permite relacionar este discurso ao pensamento de Wittgenstein, talvez com alguma coerência levando em conta a trajetória acadêmica de Wilson.

- Identidade

O critério de identidade é certamente presente na concepção de Wilson, que leva em conta acima de tudo o aspecto da representação. A noção de nome e identidade bibliográfica como critérios não são considerados em sua noção de *obra*. Esta segunda sendo comentada dentro da esfera de distinção de *textos* como completos ou divididos pelo autor, mas sem sair deste escopo. Os exemplos utilizados em “Two Kinds of Power”, principalmente traduções e adaptações, transparecem como a questão da *obra* se trata em última instância de o quanto um *texto* se adéqua como representativo ao ‘pai’, ou *texto* primeiro de uma *obra* ou “família de *textos*”. Yee (1995) mesmo identifica que há na obra de Wilson, mais especificamente na noção família de *textos*, uma continuidade do critério de representação de Lubetzky como proposta para distinção de *obras*, ainda que não tenham sido estabelecidas formas concretas para este reconhecimento.

- Preferibilidade

Da mesma forma que o critério anterior, a preferibilidade ou intercambialidade é muito presente nos casos e exemplos de Wilson. Neste caso é possível reconhecer semelhanças entre os critérios de identidade e preferibilidade uma vez que muito da opinião popular da intercambialidade se reflete nas formas de identificação das relações de *textos* por

²²Para Smiraglia (2019, p. 311) o conteúdo semântico seria relativo à forma de expressão das ideias, se contrasta com as propriedades ‘ideativas’ da obra, referentes às ideias transmitidas em si.

agentes distintos (na maioria das vezes autores). Notavelmente, quando Wilson defende a praticidade do conceito de *obra*: “nossa opinião natural é de conhecermos *Hamlet*, mesmo que talvez não conheçamos o mesmo texto, ou mesmos textos, ao qual eram os contemporâneos de Shakespeare” (WILSON, 1968, p. 8, tradução nossa), ele se utiliza do argumento de preferibilidade, uma vez que o senso comum de alguma maneira prevalece.

Ainda, se considerarmos o primeiro poder de Wilson, no qual a recuperação deve ser feita levando em consideração as necessidades do usuário, deve ser reconhecido que algum critério de preferibilidade existe. Tomando o caso de um usuário que fale duas línguas fluentemente e precise de um livro de introdução a cálculo, em propósitos do primeiro objetivo, caso sejam fidedignas, ambas as traduções servem o mesmo propósito de maneira idêntica, e não haveria porquê distingui-las em nível de *obras*. Ressalvas devem ser feitas, no entanto, já que levando este caso ao absurdo, poderíamos considerar todos os livros de introdução a cálculo como a mesma *obra*, caso resolvessem o problema do usuário.

6. A OBRA NO WEMI DO FRBR

6.1 História do Modelo

Para melhor poder tratar sobre os conceitos propostos no modelo FRBR é importante entender não só o processo de sua criação, mas também o incentivo para tal.

Por mais que com os Princípios de Paris em 1961 muito progresso houvesse sido feito, a questão do Controle Bibliográfico Universal se encontrava longe de concluída, ainda mais com a cada vez mais iminente digitalização dos instrumentos bibliográficos e dos acervos. Delsey descreve em 1989 a situação e foco da comunidade catalográfica naquele momento:

Nos últimos um ou dois anos o foco da Seção em Catalogação começou a mudar ligeiramente do desenvolvimento de padrões e diretrizes de apoio ao programa para Controle Bibliográfico Universal, para preocupações relacionadas à implementação daquele programa, em um ambiente que é cada vez mais afetado por um lado por inovações em tecnologias e pelo outro em restrições econômicas. (DELSEY, 1989, p. 58 apud MADISON, 2005, p. 17, tradução nossa)

De acordo com O'Neill (2007), o momento de origem do FRBR pode ser entendido como o Seminário da IFLA em Estocolmo em 1990. Os problemas a serem tratados na pauta deste evento, como levantados por Madison (2005) eram:

- Os custos crescentes da catalogação e os interesses correspondentes em simplificar o conteúdo bibliográfico dos registros catalográficos;
- O interesse em diminuir o custo da catalogação através do aumento de compartilhamento de registros bibliográficos, e então diminuindo catalogação duplicada, tanto nacional como internacionalmente;
- A explosão na quantidade de materiais publicados independente do formato através do mundo, então aumentando o interesse mundial em controle bibliográfico;
- O crescente reconhecimento dos benefícios de adaptar práticas e códigos catalográficos para ambientes eletrônicos que suportam sistemas de gerenciamento de bibliotecas online e mega sistemas de dados nacionais ou internacionais;
- Interesse crescente em examinar o papel do universo bibliográfico através dos olhos e necessidades de seus usuários. (MADISON, 2005, p. 18, tradução nossa)

A essência do Seminário de Estocolmo revolveu, portanto, em torno de possibilidades de simplificação no processo catalogação como era entendido até o momento. Assim como questões de divisão das tarefas das agências nacionais com outros setores, foi discutida a relevância de variados campos e metadados para áreas e usuários específicos, de maneira a considerar quais dados poderiam ser relevados na produção de registros, reduzindo o custo do processo. Como relatado por Madison (2005), terminado o evento havia um consenso sobre a necessidade de se estabelecer um acordo internacional sobre as funções primárias do registro bibliográfico. Foi decidido então que fosse dado início a um estudo de nível internacional

sobre os requerimentos funcionais de registros bibliográficos.

Em 1991 estava formado por iniciativa da IFLA e da CDNL, o *IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records* (Grupo de Estudos sobre Requerimentos Funcionais para Registros Bibliográficos da IFLA), um grupo de estudos visando o desenvolvimento de novas diretrizes internacionais. Especificamente diretrizes que promovessem a diminuição no custo da catalogação de agências nacionais, mas ainda garantindo um nível funcional de completude em todos os registros.

Nos *Terms of Reference* apresentados em 1992 pela Seção de Catalogação da IFLA, documento que definiria a linha de pesquisa deste grupo, o escopo da pesquisa foi apontado como a “a delineação em termos claros das funções de registros bibliográficos levando em consideração variadas mídias, aplicações e necessidades dos usuários” (1992 apud MADISON, 2005, p. 35). Isso pois o propósito deste grupo era, como descrito no trecho de contextualização deste curto documento, estabelecer uma firme base conceitual para lidar com os problemas apontados anteriormente em 1990, referentes principalmente ao estabelecimento de novas diretrizes internacionais de catalogação, levando em conta tanto a variedade das mídias como as necessidades dos usuários.

O primeiro rascunho do FRBR para comentários foi apresentado em 1994 para a comunidade internacional. Pouco sabemos sobre o que foi comentado já que o acesso à tais documentos é restrito, no entanto, Coyle (2015) menciona que aparentemente foram apresentados aproximadamente 44 comentários, dos quais no mínimo 7 eram negativos. Só em 1998 foi apresentado o rascunho final, ou a primeira versão, e 11 anos depois em 2008 foi publicada uma atualização que sofreu algumas poucas alterações em 2009. Em 2016, a partir de uma iniciativa de revisão do projeto, ele se tornou parte do IFLA LRM tendo este sua última atualização aprovada em 2017²³.

Na publicação da IFLA de 1998 “*Functional Requirements for Bibliographic Records*” (p. 7), são especificados dois objetivos: 1) recomendar um nível básico de funcionalidade para registros criados por agências nacionais de catalogação, como era esperado dado seu objetivo inicial; 2) providenciar uma estrutura claramente definida para relacionar dados registrados em registros bibliográficos para atender as necessidades dos usuários de tais registros. Além de uma análise dos requerimentos funcionais de registros bibliográficos, o documento final de 1998, ou *Final Report on Functional Requirements for*

23 Todos estes documentos e versões encontram-se disponíveis no site institucional da IFLA: <https://www.ifla.org/node/8750>. Acesso em: 07 fev. 2021.

Bibliographic Records inclui a descrição do modelo conceitual que hoje é tratado por FRBR, e que será o foco neste trabalho.

Outra linha de pesquisa importante no contexto da catalogação internacional é o FRBR_{oo}, que se trata de uma reestruturação do modelo FRBR através de uma metodologia orientada a objetos (nota-se que o FRBR previamente mencionado seguia um modelo de relacionamento de entidades e é por vezes chamado de FRBR_{er}). Outras diferenças além do formalismo adotado para o modelo conceitual existem, visto que o FRBR_{oo} é por fim uma ontologia que busca estender ou atingir uma harmonia com as diretrizes do CIDOC. A primeira versão do FRBR_{oo} foi publicada em 2010 e a mais recente (v2.4) foi publicada em 2016. Como disposto no site da IFLA (IFLA, 2017) seguem os seus objetivos:

Alcançar um conceito comum sobre informação de herança cultural através da harmonização de modelos conceituais de alto nível para as comunidades de bibliotecas e museus

Verificar a consistência interna da família FRBR de modelos através da expressão destes modelos utilizando um formalismo ou metodologia diferente

Permitir interoperabilidade de dados entre os domínios das bibliotecas e museus pela existência de uma ontologia compartilhada, e então viabilizando a integração e troca de dados destes dois domínios em aplicações, ferramentas de descoberta e navegação, portais, etc.

Acertar de maneira precisa os modelos conceituais de cada uma destas comunidades através do trabalho necessário para atingir harmonização: o trabalho implicado na harmonização aprofundou o entendimento de ambas as comunidades em questões que podem ter sido negligenciadas no desenvolvimento inicial

Estender o escopo da família ou modelos FRBR para além do domínio das bibliotecas e estender o escopo da comunidade museológica para incluir informações bibliográficas: (...). (IFLA, 2017, tradução nossa)

Dadas as mudanças feitas para viabilizar o uso pela comunidade museológica do modelo e os propósitos deste trabalho, a *obra* no FRBR_{er} e no FRBR_{oo} serão tratadas como entidades distintas, ao menos no que diz respeito às suas possíveis relações e atributos. Serão evidenciadas também quaisquer diferenças relevantes na explicação verbal ou ainda no conceito de *obra* entre as revisões do modelo FRBR e em sua reformatação para o IFLA-LRM, ainda que o cerne destas publicações seja o mesmo.

6.2 Descrição do Modelo

Como descreve Tillett (2010 apud COYLE, 2017, tradução nossa), “FRBR não é um modelo de dados. FRBR não é um esquema de metadados. FRBR não é uma estrutura de design de sistemas. É um modelo conceitual do universo bibliográfico”. Em outras palavras, o

modelo do FRBR não se propõe a estruturar um catálogo, mas busca descrever os objetos existentes no universo bibliográfico e como eles se relacionam, o que naturalmente viabiliza ou permite a construção de catálogos mais eficientes.

Desde os *Terms of Reference*, já estavam identificadas no projeto: entidades, atributos e relações, elementos fundamentais de qualquer modelo de relação de entidades. De maneira breve, como apontado no FRBR (IFLA, 2009, p. 13, tradução nossa) as entidades são “objetos chaves do interesse do usuário de informação bibliográfica”. Existem 3 grupos de entidades no FRBR, o primeiro, relativo aos “diferentes aspectos dos interesses dos usuários nos produtos de esforços intelectuais ou artísticos” (IFLA, 2009, p. 13, tradução nossa), compreende *item*, *manifestação*, *expressão* e *obra* (que será o foco deste levantamento). O segundo, relativo à responsabilidade e autoria, inclui as entidades *pessoas* e *corporações* e é melhor descrito dentro do FRAD. E o terceiro sobre temática, abrange *objetos*, *eventos*, *conceitos* e lugares, definidos no FRSAD (hoje todos partes do IFLA-LRM).

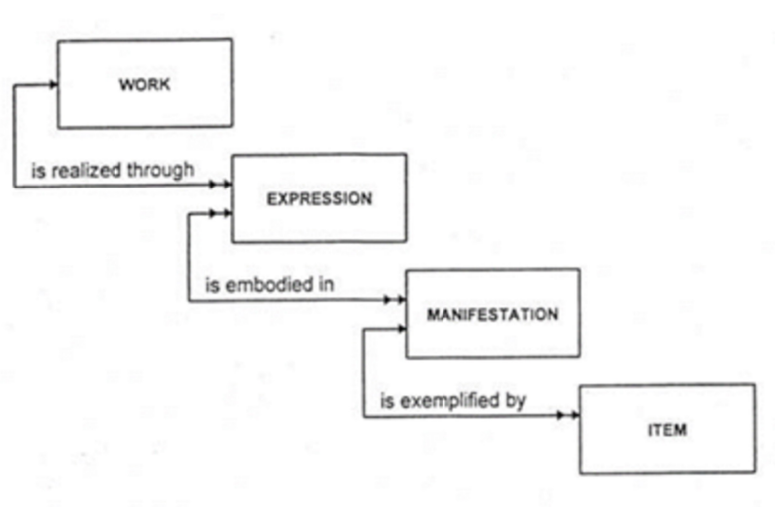


Figura 1: Relações entre entidades do Grupo 1 (IFLA, 2009, p. 14)

De maneira breve, as relações do Grupo 1 se dão como demonstradas acima [Figura 1], onde uma *obra* (*work*) só se torna algo físico através da *manifestação* (*manifestation*) de uma *expressão* (*expression*) sua. A *manifestação* em última instância só poderá ser consultada pelo usuário através de um *item* individual. Ambos a *obra* e a *expressão* só existem como abstrações e serão discutidas no próximo capítulo. O *item* aqui representaria o objeto físico (ou digital) único, um exemplar, enquanto a *manifestação* no caso de um livro seria referente ao nível da edição como categorização de um grupo de itens praticamente idênticos (tanto em nível físico como intelectual).

Os atributos nada mais são do que as características específicas destas entidades, como um código de identificação (e.g. ISBN) que é relativo à *manifestação*, ou o estado de conservação, referente ao *item*. Relações por sua vez descrevem o relacionamento que entidades, de mesmo grupo ou não, podem ter entre elas (isso inclui também entidades de mesmo tipo, como duas obras).

Este modelo, através do entendimento da ‘coisa abstrata’ na entidade *obra* e de uma comunalidade no nível abstrato, permite uma grande evolução nos mecanismos de recuperação de informação que utilizamos hoje [vide seção 1.2]. Isso não só por diminuir a redundância de registros, mas também permitir um uso com integração muito melhor da estrutura informacional às tecnologias da informação.

6.3 A Obra no Modelo FRBR

Entre os documentos de 1998 e 2009 não houve mudança alguma feita na definição da entidade *obra* para o FRBR, que é descrita em ambos como:

Uma obra é uma entidade abstrata; não há um único objeto material que se possa apontar como a obra. Nós reconhecemos a obra através de realizações ou expressões individuais da obra, mas a obra em si existe unicamente no fato do conteúdo comum entre variadas expressões da obra (FRBR, 2009, p.17, tradução nossa)

Em outras palavras, aqui a ideia central de *obra* é como uma entidade abstrata, resultado de um conteúdo comum em diferentes manifestações. O exemplo utilizado é o da *obra* ‘*Iliada*’ de Homero, que dada a sua relação com a tradição oral não pode ter uma única versão ou ainda uma versão original reconhecida. Para o FRBR, todas as variadas maneiras de recitá-la ou produzi-la, inclusive a original hipoteticamente feita pelo próprio Homero, são *expressões*, a *obra* seria referente ao conteúdo intelectual comum a todas estas *expressões*.

O capítulo ainda especifica alguns casos com propósito de exemplo no próprio documento. Podemos então entender que dentro do contexto no documento, visando a explicação e exemplificação do modelo, diferentes versões (no sentido de atualizações, diminuição ou aumento do texto), revisões, traduções (versões legendadas ou dubladas no caso de filmes) são *expressões* diferentes de uma mesma *obra*. Já modificações como paródias, adaptações infantis, adaptações para outros meios (como filmes de livros) são entendidos como *obras* distintas. O critério utilizado, ainda que não preciso, é claro:

[...] quando as modificações de uma obra envolvem um grau significativo de esforço intelectual ou artístico independente, o resultado é visto, para os propósitos deste estudo, como uma nova obra (IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records, 2009, p. 18, tradução nossa)

A nota de escopo para o Grupo *Obra* no relatório do FRBRoo, ainda que tenha um caráter mais técnico, como esperado para uma ontologia, ao especificar as relações que um objeto desta classe pode estabelecer levanta pontos relevantes. Em propósitos de criar uma definição acaba por ser mais direto do que o relatório geral desenvolvido conforme a metodologia ER. Em sua nota de escopo indica sobre seus possíveis objetos:

Esta classe é constituída de conceitos distintos ou combinações de conceitos identificadas em expressões artísticas e intelectuais, como poemas, histórias ou composições musicais. Tais conceitos podem aparecer no curso da evolução coerente de uma ideia original para uma ou mais expressões que são dominadas pela ideia original. Uma Obra pode ser elaborada por um ou mais Atores simultaneamente ou em momentos distintos. A substância da Obra são ideias. Uma Obra pode ter membros que são Obras por si só. (IFLA Working Group on FRBR/CRM Dialogue, 2015, p. 54, tradução nossa)

Por mais que fraseado de maneira diferente, essencialmente o conceito é o mesmo do que aquele do FRBR_{ER}. Ainda é especificado que:

Uma Obra é produto de um processo intelectual de uma ou mais pessoas, porém somente evidências indiretas sobre ela estão às nossas mãos. Isso pode ser informação contextual, como a existência de uma ordem para um trabalho, reflexões dos criadores que foram documentadas em algum lugar e finalmente as expressões da obra criada. Como as ideias normalmente tomam forma durante discussão, elaboração e implementação, não seria próprio assumir que uma obra comece com um conceito completo. Em alguns casos, pode ser muito difícil, ou impossível definir o conceito completo de uma obra em um momento particular. A evidência objetiva para tal noção pode somente ser baseada no estágio das expressões em um determinado ponto. Neste sentido, os conjuntos de ideias que constituem expressões auto-contidas particulares pode ser considerado como uma ‘*snap-shot*’ [um instantâneo] de uma obra (IFLA Working Group on FRBR/CRM Dialogue, 2015, p. 54, tradução e notas nossas)

É reiterada, portanto, a natureza abstrata das *obras*, que podem unicamente ser indiretamente reconhecidas por nós, através das formas tomadas por *expressões*. Considerando porém a abertura que é dada para a escolha de critérios.

A definição dada no documento referente ao FRBR como parte do LRM, ainda que não seja dissonante daquelas anteriores, traz alguns apontamentos novos que já há algum tempo eram discutidos no campo por Yee (1995) e Smiraglia (2001) entre outros, como a questão da temporalidade e desenvolvimento contínuo das *obras*. É também reestruturada a forma como se dá a relação hierárquica entre as entidades, através de uma nova ‘super-

entidade’: *res*²⁴. Neste documento também se reafirma a explicação verbal de *obra* como um agrupamento de expressões que representam equivalentes, ou substitutos funcionais, o que naturalmente implica na necessidade de uma visão fundamentada das necessidades dos usuários.

6.4 Considerações sobre a Obra do FRBR

Devemos notar, no entanto, que o conceito de *obra* para o FRBR é limitado a um modelo abstrato de uma situação real (o universo bibliográfico), e como apontado por Coyle (2019, p. 29, tradução nossa) “essa abstração necessária do mundo real torna o desenvolvimento de modelos de dados complexos e propensos a erros”. Para lidar com tal impasse o grupo de estudos do FRBR, por sua vez, determina já no segundo parágrafo da definição que pela natureza abstrata desta entidade, diferentes culturas podem ter diferentes noções de trabalho e portanto *obra*. Com esta postura podemos entender que, em última instância, uma definição própria, conceitual do que é uma *obra* deve ser criada pelas agências nacionais em seus códigos, ainda que neste documento estejam descritos os diferentes atributos e relações que elas podem ter.

Em um artigo de 2006, Tillet propõe a seguinte tabela [Figura 2] para representar os casos que implicam em *obras* distintas ou não segundo o modelo do FRBR. O principal ponto a se considerar é o fato de que a linha que representa o critério categórico é chamada de “ponto de corte das regras da catalogação”, mais uma vez ilustrando que o conceito de *obra*, por mais que delineado pelo modelo, deve ser definido por uma entidade externa.

²⁴Como ‘coisa’ no latim

Família de Obras

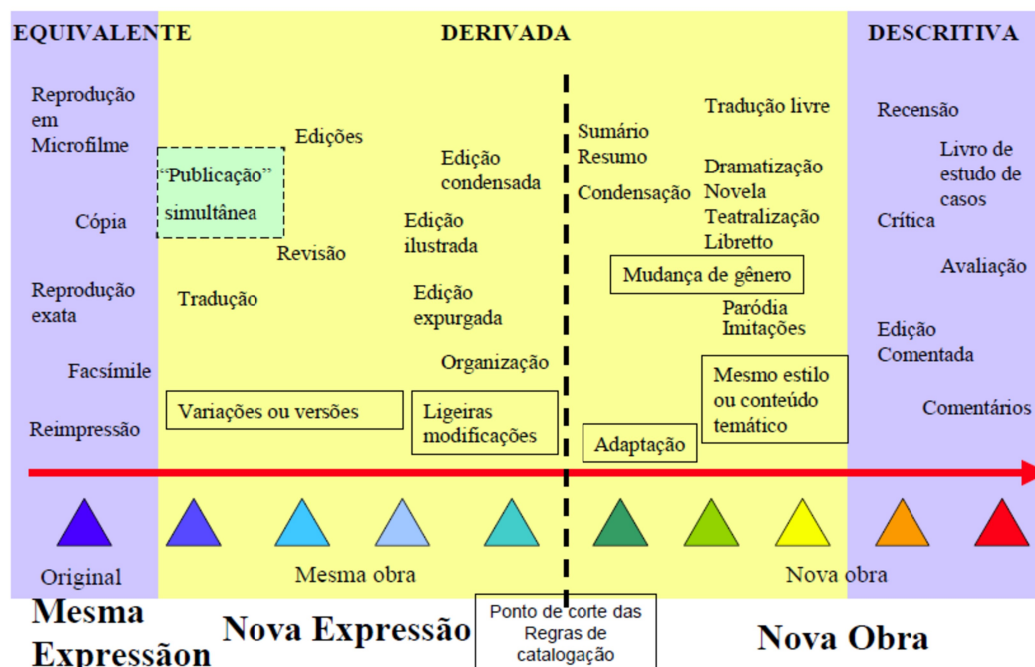


Figura 2: Tabela retirada de TILLET, 2006, p. 4

Coyle (2015) crítica esta atitude e aponta novamente a fragilidade desta proposta quando consideramos tipologias variadas. Ainda que nos *Terms of Reference* o objetivo do projeto visasse atender a todas as mídias, vemos que isso não se dá na realidade, a partir do momento em que este conceito varia de implementação para implementação. Por exemplo, uma versão (ou performance) de uma música de Jazz seria, para uma biblioteca pública, uma *expressão* diferente da mesma *obra*, porém para os artistas ou para uma biblioteca especializada poderia ser entendida como uma *obra* diferente. O mesmo pode ocorrer com poesias e suas traduções, para se valer de um exemplo levantado por Wilson.

6.5 Comparação de critérios

O que foi tratado até então no trabalho como *obra* ou *unidade literária* foi dividido pelo FRBR em duas entidades diferentes, a *obra* e a *expressão*. Ainda que pelo uso de *unidade literária* não tenha sido mantida uma análise dos significados do token *obra*, aqui a

análise levará em consideração principalmente a entidade *obra*. Entretanto, como a noção de *expressão* pode também se adequar a alguns critérios, será apontado quando isto ocorrer.

Como o IFLA-LRM é estruturado como um modelo de relação de entidades, podemos fazer uma breve análise do que representa a entidade *obra* principalmente através de seus atributos. As notas de escopo são relevantes como explicação verbal, porém os atributos nos permitem identificar quais características que podem distinguir uma instância de *obra* de outra. Critérios identificados para a entidade *expressão*, pelos mesmos mecanismos, também podem ser relevantes, já que permitem a identificação de distinções feitas em um nível separado. Uma última forma que pode ser valiosa para tal caracterização é uma análise das possíveis relações nas quais a entidade *obra* pode participar. Através destas possibilidades podemos inferir os principais critérios para o conceito.

Existem dois tipos de atributos que podem caracterizar a *obra* do LRM, o atributo de ‘categoria’ (LRM-E2-A1) e o de ‘expressão representativa’ (LRM-E2-A2). No documento são explicitados (não exaustivamente) três tipos possíveis de categorizações, por: (1) intenção de término (monografia ou seriado); (2) domínio criativo (literatura, música, belas artes...); (3) forma/gênero (romance, peça, poema...).

O atributo de expressão representativa da entidade *obra* foi criado como consequência do fenômeno em qual os usuários tendem a identificar uma *expressão* de dada *obra* como principal (ainda que no modelo conceitual não ocorra uma sobrevalorização de qualquer *expressão* em detrimento de outra). Isso é resultado de uma noção de originalidade entre expressões, o que não é uma questão nova, se pensarmos ainda na ‘família bibliográfica’ de Patrick Wilson (1968) ou nas instanciações e ‘constelações bibliográficas’ de Smiraglia (2001). Entretanto, nem sempre estas associações são pertinentes com as *expressões* reais, como é o caso da *Iliada*, em que a maioria dos usuários associaria a linguagem ao grego clássico e o autor a Homero. Entretanto, dificilmente um usuário encontraria uma *expressão* desta *obra* que foi produzida por Homero e em grego clássico, uma vez que todas aquelas que conhecemos são mais recentes e muito provavelmente resultado de uma autoria coletiva. O atributo de expressão representativa existe então para atrelar tais atributos canônicos, que seriam descritores de uma *expressão*, porém são associados à *obra*.

- Autoria

A definição de *obra* no documento do IFLA-LRM (2017, p. 21, tradução nossa)

contém o seguinte exemplo: “duas pinturas a óleo da mesma vista (mesmo se pintadas pelo mesmo autor), seriam consideradas obras distintas caso esforço intelectual ou artístico independente estivesse envolvido em sua criação”. Em outras palavras, além do elemento de autoria direta e conteúdo da *obra*, há efetivamente um fator que distingue duas *obras* que é o processo da criação intelectual, contemplada no critério de Yee de criação como forma autoria.

Da mesma forma em nível de relações, as instâncias da entidade *obra* têm uma única possibilidade de relação com instâncias de agente (Grupo 2), definida como “foi criada por”. No entanto, esta relação é resultado do atributo da relação homônima da entidade *expressão* com a entidade agente, aplicada em *obra* por conta de seu atributo de expressão representativa.

Entretanto, por não se apresentar como relevante para o processo de distinção de *obras*, já que é enfim um atributo de *expressões*, a autoria em geral deve ser desconsiderada como critério delimitante para *obra*, uma vez que esta entidade nem reconhece autores como atributo. Quanto a seu uso como critério deste segundo grupo, o termo ‘criado’ usado para descrever o possível relacionamento com entidades do Grupo 2 somado ao exemplo das duas pinturas nos dão a entender que o modelo permite que se interprete a questão da autoria na *expressão* a partir da segunda das noções de autoria de Yee, a de ‘criação’.

- Texto

Considerando que ‘Linguagem’ também é um atributo pertencente à entidade *expressão* (LRM-E3-A6), e que o modelo não lida com redundâncias tão evidentes, podemos assumir que não é relevante para o entendimento de *obra* o critério de texto, que seria necessariamente afetado na transposição de uma *expressão* de uma língua para outra. Mesmo que exista a possibilidade de uma *obra* herdar este atributo por conta do seu atributo de expressão representativa, na mesma lógica da questão de autoria o critério não deve ser considerado.

- Meio

Em questão de atributos, só podemos encontrar mídia ou meio como um critério relevante em nível da entidade *manifestação* (LRM-E4-A1). Como apontado na definição do LRM de *expressão* (p. 23, tradução nossa), essa entidade há de ser reconhecida: “ainda que a

incorporação física possa diferir e atributos diferentes das manifestações possam obscurecer o fato de que o conteúdo é similar em ambos”. Isso com exceção do caso de expressões musicais, onde o instrumento utilizado pode influenciar a produção em nível da *expressão* (vide LRM-E3-A8).

De qualquer forma o meio não deve ser considerado como um critério relevante para esta definição de *obra*, e só raramente para *expressões* por conta de variabilidade nos instrumentos (ainda que seja discutível se o que Yee trata por meio no caso de uma produção musical não seria ao nível do suporte, que seria referente ao uso de um CD ou LP, por exemplo). Como mencionado previamente, atitudes performáticas não são o foco desta análise.

- Identidade

Enquanto a identidade por relação é resultado de uma análise intencional, o caráter das entidades abstratas deste modelo é principalmente funcional. Em outras palavras, não se dá como muito relevante o objetivo do autor no processo de criação de sua *obra* em contraste à forma em que a comunidade de usuários pode se apropriar destas.

E uma vez que uma ‘*obra agregada*’ pode existir como uma *obra* distinta àquelas que une, pois o processo de seleção e união em si seria uma produção intelectual (IFLA-LRM, 2017, p. 21), não podemos falar em identidade por integridade bibliográfica como Yee (1995) propõe. Da mesma forma, o título das *manifestações*, por conta da estrutura do modelo e como os metadados destas entidades se relacionam, não é relevante para garantir uma identidade entre *obras* ou ainda *expressões*.

- Preferibilidade

Enfim, sobre a questão da preferibilidade, a postura do FRBR do LRM é a esperada de um modelo que se coloca como modelo de referência:

As convenções bibliográficas e culturais desempenham um papel crucial na determinação dos limites exatos entre instâncias semelhantes de obras. As necessidades do usuário são a base para determinar se as instâncias da expressão são consideradas como pertencendo à mesma instância da obra. Quando a maioria dos usuários, para fins mais gerais, consideram as instâncias da expressão como equivalentes intelectualmente, então essas expressões são consideradas expressões da mesma obra. (IFLA FRBR Review Group, 2017, p. 23, tradução nossa)

Esta posição se assemelha ao discurso de Lubetzky e Verona, o que não é surpreendente visto o papel destes na história da IFLA. Porém no IFLA-LRM ainda se leva a preferibilidade um pouco além, uma vez que se afirma que a opinião da maioria dos usuários deve ser considerada para identificar *expressões* de uma mesma *obra* (que é o teste que tem sido feito neste trabalho para a análise e identificação de critérios). Preferibilidade pode não ser um critério absoluto aqui também, principalmente pelo caráter referencial do modelo, mas é dado como o principal delimitador e é aquele que mais se aproxima da natureza de *obra* se a tomarmos como conceito Russelliano.

7. RESULTADOS

7.1 Análises individuais

Não foram encontrados critérios absolutos para uma conceituação de *obra* no discurso nenhum dos três autores. O mesmo pode ser dito sobre a análise do modelo FRBR e do LRM.

- Lubetzky

No que diz respeito aos critérios determinantes, o discurso de Lubetzky parece dar principal valor àqueles relativos à autoria, porém a identidade tem um papel importante. De certa maneira, a autoria se dá como a essência do conceito de *obra* para Lubetzky, já que este o pensa a partir da estrutura dos catálogos alfabéticos. No entanto, seu real valor como entidade só existe a partir do momento em que se considera um aspecto abstrato, que para Lubetzky surge através do critério de identidade por representação, que surge em seu discurso como relacionado ao entendimento de autoria por produção. Ambos associados à forma como os autores identificam o elemento abstrato dos materiais em questão.

Enquanto Lubetzky deixa bem claro que meio não interfere no que se deve ser reconhecido por *obra*, a preferibilidade tem um papel indireto e presente, mas não definitivo no conceito. O critério de texto participa em algum nível do conceito, mas só até onde é relevante para a noção de autoria desse autor. Deve-se notar que por conta do tamanho da produção de Lubetzky e tempo de contribuição intelectual relevante, algumas mudanças e reavaliações ocorreram durante sua carreira

- Verona

O que podemos reconhecer no discurso de Verona em relação à metodologia de Lubetzky é um maior distanciamento entre as noções de *obra* e autoria em um nível técnico. Esta distinção se dá por conta de uma visão da autora que discerne o propósito de tais elementos. Isso talvez por conta de sua preferência pelo uso de *unidades bibliográficas* como primeiro nível organizacional do catálogo, o que torna as *unidades literárias* dissociadas da ordem primária do catálogo, que geralmente inclui a informação de autoria. Desta maneira o critério mais relevante para a *obra* na teoria de Verona parece ser o da identidade por representação, que é extremamente adequado para o acervo da biblioteca na qual trabalhava. Entretanto, como não é uma conclusão explícita em seus escritos, visto que a autora nunca

abordou diretamente a definição da *obra* ou *unidade literária*, mas principalmente discutiu suas possibilidades técnicas, seria inadequado afirmar que este critério é o mais relevante. A única suposição que pode ser feita é a sua visão permite reconhecer tal critério como delimitante (assim como o de autor e preferibilidade), e que para todas as razões este seria o mais adequado nos contextos ostensivos apresentados.

Da mesma forma, o critério de texto deve ser reconhecido como irrelevante. No universo dos textos analisados nada podemos afirmar sobre o critério de meio, ainda que dada a aparente relevância da identidade o mais adequado seria que fosse também irrelevante. A preferibilidade tem uma relação como àquela reconhecida na análise de critérios do conceito em Lubetzky.

- Wilson

Wilson em seu discurso descreve problemas ao adotar os diversos critérios, levantando poucas certezas e ainda menos soluções. As considerações de Wilson nos levam a assumir que a relação de representação, parte do critério geral de identidade, e a preferibilidade deveriam ser os principais critérios, ainda que se abstenha de reconhecer como isso poderia ser efetivamente possível. O critério de texto é considerado por ele em outro nível bibliográfico em uma relação de parte-todo, o que impede de ser utilizado como critério do conceito de *obra*.

O traço mais destoante da proposta de Wilson com a de seus pares é que, para este, autoria não se configura como critério delimitante, o processo de criação ou produção das *obras* não se dá tão relevante como seu conteúdo em si. A autoria é mais um dado a ser buscado no âmbito do segundo poder, já a noção de *obra* tem seu valor se relativa principalmente ao primeiro, para o qual só faz diferença o que a *obra* em si pode transmitir. Excluindo as questões de performance, o critério de meio também não foi considerado relevante para o conceito de *obra* presente no discurso desse autor.

- FRBR

O FRBR se propõe a não definir um limite entre *obras* ou propriamente delimitar o conceito, já que reconhece a *obra* como fenômeno cultural e acredita que cada código individual deve lidar com a questão à sua própria maneira. Entretanto, o argumento para esse

posicionamento se dá em decorrência da afirmação de que a *obra* deve ser coerente com a noção da maioria dos usuários, o que se encaixa de uma maneira geral no critério de preferibilidade.

A antiga *obra*, ou o nível abstrato dos materiais, passou a ser entendida no modelo como duas entidades distintas, a *obra* e a *expressão*. Esta decisão foi uma forma de contornar diversos dos problemas encontrados por pesquisadores da área (autores analisados inclusos), e como apontado na análise, acaba sendo relacionada principalmente aos critérios de autoria do conteúdo e texto.

Mais uma vez vemos como não são desinteressados uns dos outros os critérios para *obra* de Yee (1995), visto que o modelo propõe o uso de outros critérios (sobre os quais ainda discorre brevemente) para fundamentar o seu único. Através da tabela de Tillet (2006) [Figura 2] podemos também identificar uma hierarquia entre os critérios, uma vez que para que se considere algum elemento como parte da *obra* em questão, quaisquer elementos localizados à sua esquerda poderiam ser entendidos também parte daquela obra, permitindo aos códigos unicamente a possibilidade de escolher onde traçar a reta inicial.

7.2 Relações identificadas

Algumas diferenças entre os discursos dos autores são evidentes, não tanto somente por divergências conceituais diretas, mas principalmente pelo seu escopo e forma de aplicação. Se dá de modo claro como as propostas ou pensamentos de Lubetzky e Verona andam paralelos às possibilidades e estrutura do catálogo, ao passo em que Wilson tem uma visão mais teórica para que o conceito possa ser discutido dentro do universo do controle bibliográfico como um todo. Enquanto a pesquisa de Lubetzky e Verona se propõe a melhorar os códigos de catalogação e os catálogos, Wilson se posiciona de forma mais distante, pensando a *obra* como um conceito independente ao catálogo, o que permitiria repensar o papel do catálogo perante a *obra* mais do que o contrário. Tal distinção pode ser atribuída em certo nível ao *métier* de cada um deles, visto que Lubetzky e Verona fazem parte de um contexto principalmente catalográfico, enquanto Wilson se identifica como um bibliógrafo.

Em outras palavras, a *obra* de Wilson é pensada como parte do universo bibliográfico, de forma que ambos os poderes estão sujeitos a este conceito (mesmo que de formas bem distintas). Agora, se pensarmos a *obra* de Lubetzky como atrelada ao catálogo, que seria na concepção de Wilson uma ferramenta bibliográfica coerente unicamente à segunda forma de

poder, fica claro como o conceito *obra* em Lubetzky existe em um escopo mais específico. A concepção de *obra* para Lubetzky é invariavelmente mais técnica do que a de Wilson. Curiosamente tanto Lubetzky como Wilson, a partir das relações estabelecidas entre as características da entidade e seus objetivos, reconhecem relações ‘limitantes’ neste conceito, seja essas resultado de sua aplicação nas tecnologias disponíveis ou de nossas limitações como catalogadores e humanos.

No que diz respeito ao discurso dos teóricos catalográficos Lubetzky e Verona, por mais que ambos pensem no conceito de *obra* a partir do catálogo, algumas diferenças ainda existem entre suas propostas. Isso principalmente por conta de suas opiniões diferentes sobre a estrutura do catálogo. Ainda que por fim Verona defenda a primazia de *unidades bibliográficas* enquanto Lubetzky faz o mesmo com *obras*, é em suas leituras dos objetivos do instrumento e das necessidades dos usuários que surge a essência destas divergências. De qualquer forma, a *obra* destes dois autores ainda apresenta muitas semelhanças, que impactam sensivelmente o rumo do campo antes mesmo de 1961, e que são refletidas no modelo do FRBR.

Uma das leituras que pode ser feita da escolha terminológica de *unidade literária* por Verona é de distinguir a *obra* como resultado da união de materiais sob uma entrada de autor de uma unidade que considerasse o conteúdo abstrato dos materiais do acervo (este segundo é o qual teria sido tratado por *unidade literária*). Tal divergência para Verona pode ser atribuída a uma diferenciação entre duas possíveis origens do fenômeno: os discursos de T. Hyde e o de Panizzi (VERONA, 1959, p. 82). Lubetzky não faz esta distinção, mesmo debatendo em sua obra sobre ambas estas noções, para ele a *obra* é uma questão só, mesmo que tenha surgido como questão dois níveis diferentes.

No âmbito das explicações verbais, podemos levantar dois grandes pontos que descrevem a entidade abstrata tratada por *obra*: (1) a questão da equivalência funcional e (2) a questão do processo de produção intelectual. Na análise feita destas definições o primeiro elemento se reflete no critério de preferibilidade enquanto o segundo principalmente no critério de autoria (de produção ou conteúdo). Ambos aparecem no discurso de Lubetzky e Verona, no entanto há de ser notado que o critério de identidade (por representação) também faz um papel importante. A relevância deste último critério parece se dar como uma efetivação da primeira questão, que por sua vez não pode ser exercida unicamente pela noção de preferibilidade, por conta de sua impraticabilidade e, conseqüente falta de consistência, como discute Lubetzky (VERONA, 1959, p. 92). De certa maneira, até o critério de autoria

pode ser entendido como uma maneira controlada de lidar com a primeira questão, o que implicaria nesta segunda questão sendo, em última instância, subordinada à primeira.

O primeiro ponto (ou questão) levantado é tido como mais relevante na *obra* de Wilson, uma vez que esta funcionalidade trabalha de acordo com o seu primeiro poder. Já a questão da produção, é quase que uma forma de tornar viável o controle através da entidade *obra*, de forma prática quase que descritiva como que no segundo poder. Existe aqui uma grande semelhança com os dois poderes de Wilson, tratada anteriormente como subordinação, a passo de que o critério de autoria em *obra* permite uma substituição do propósito funcional arbitrário por uma medida concreta e prática, descritiva. No entanto, esta situação ocorre dentro da noção de *obra*.

O FRBR lida com esta dicotomia de uma maneira um pouco mais sofisticada, uma vez que conta com duas entidades distintas para lidar com estas duas questões do entendimento tradicional de *obra*. Ao passo de que a entidade *expressão* considera o processo intelectual, a criação, a *obra* tem liberdade para ser voltada unicamente para a questão da equivalência funcional. Tal distinção não é exatamente categórica, porém está presente de forma visível nos atributos das respectivas entidades. Da mesma forma, ainda é possível reconhecer alguns traços dos conceitos discutidos por Wilson na distinção entre *obra* e *expressão* do FRBR, uma vez que os critérios de distinção de *expressões* apresentam semelhanças àquele de *texto*.

8. CONCLUSÕES

As definições analisadas não fornecem uma definição categórica de *obra* para que possam ser efetivamente aplicadas em um sistema de organização da informação. Uma análise através de critérios específicos reafirmou isto. O mais próximo disso é uma única explicação verbal do FRBR que faz alusão ao critério de preferibilidade, porém deixa por conta de terceiros que critérios sejam definidos por conta própria.

Conceber o conceito de *obra* sob a perspectiva Russeliana de ‘conceito’ não é possível de acordo com as noções aqui apresentadas e analisadas. A noção de palavra-conceito, como uma rede de objetos por Wittgenstein assim como sua perspectiva de significado e jogos de linguagem descrevem melhor o entendimento e uso de *obra* no campo da catalogação, uma vez que não é prática comum se considerar critérios absolutos e existem universos distintos para seu uso. A proposta de Wittgenstein ainda se adéqua à questão funcional apontada no processo de definição do conceito de *obra*, uma vez que toma por princípio a extensão do uso e entendimento coletivo do termo. Isso se concretiza na delegação destas distinções para códigos individuais de catalogação mesmo em uma iniciativa universalizante como o FRBR. Tal constatação não desqualifica de maneira alguma a concepção de conceito de Russell, porém a reconhece como inadequada para o entendimento deste fenômeno específico para os autores considerados, ou dentro deste jogo de linguagem específico. A existência de um descritor do universal ‘obra’ comum a todos os particulares não é negada, mas tida como demais complexa para elicitación na produção destes autores, visto que em todos os casos há mais do que um critério simples em jogo.

Considerando principalmente a atitude no artigo de Verona (1959) e também a escolha do modelo FRBR, há de ser reconhecido que no universo da catalogação é criado um certo distanciamento do conceito de *obra*, de maneira que este é frequentemente delineado, entretanto não definido. Isso é resultado de uma perspectiva comum neste campo que implica no reconhecimento de práticas distintas para usuários e comunidades distintas, de tal forma que mesmo seguindo as regras gerais propostas (aqui de caráter organizacional e estrutural) as instituições ainda devem personalizar alguns aspectos para o seu público. Essa atitude, resultado de uma noção válida das comunidades de usuários, resulta em alguns novos obstáculos para a catalogação colaborativa (COYLE, 2015). Há entretanto grande valor na posição do FRBR, visto que estabelecer um conceito definitivo e absoluto para *obra*, por mais que uma ideia sedutora, é não só extremamente difícil, como necessariamente limitante.

Quanto à explicações verbais foram identificadas duas principais linhas ou questões colocadas para o significado de *obra* como entidade abstrata, a primeira referente à sua funcionalidade, considerando *obra* como um grupo de instâncias de sub-unidades intercambiáveis ou equivalentes, e um segundo que se apoia na noção de *obra* como um conjunto de instâncias de sub-unidades que compartilharam de alguma forma do mesmo processo intelectual de criação ou produção. Enquanto o primeiro parece mais poderoso, o segundo é de uma aplicabilidade mais razoável, e possivelmente uma forma de tentar suprir a impossibilidade do outro.

As maiores diferenças nos discursos dos autores se deram neste segundo âmbito. Enquanto Lubetzky desenvolveu em muito sua pesquisa até atingir sua conclusão de reconhecer o autor como produtor, Verona prezou por uma distinção destes elementos em nível organizacional. Vemos hoje que o LRM elimina a questão de autoria a nível da *obra*, o que corrobora em parte com o apontamento de Horvat (2006), para quem as contribuições de Verona seriam de carácter visionário. Naturalmente parte da distinção entre o entendimento de Lubetzky e Verona do FRBR é resultado de uma evolução a nível tecnológico dos sistemas catalográficos, visto que só a lógica alfabética implica em uma grande parcela do pensamento destes primeiros autores. A decisão de Lubetzky de reconhecer o autor como produtor, por exemplo, foi estabelecida em um contexto muito mais limitado do que o do FRBR, que optou por considerar a criação como critério de autoria (mas isso a nível da *expressão*).

Ainda assim, mesmo hoje, no universo catalográfico ainda podemos reconhecer muitas noções comuns ou decorrentes das apresentadas, pois querendo ou não estes autores foram todos relevantes para o que é tratado por ‘obra’ hoje no campo. Wilson teve um papel um pouco diferente neste desenvolvimento, seguindo uma linha própria que, ainda que menos frequentemente considerada para decisões técnicas, é amplamente reconhecida por teóricos do campo, como a pesquisa de Smiraglia (2001), Yee (1995) e Coyle (2016) nos indicam.

A partir dos resultados levantados pode-se concluir que em última instância é esperado que no processo de desenvolvimento da *obra* ou *unidade bibliográfica* como elemento constituinte dos catálogos, foi incumbido às instituições individuais que decidissem como lidar com cada um destes critérios da forma que melhor se adéque à sua biblioteca ou acervo. Isso de acordo com o aspecto funcional e subjetivo representado pelo critério de preferibilidade. A definição presente atualmente no IFLA LRM para *obra* também se demonstra insuficiente para uma aplicação deste conceito em catálogos por si só, o que podemos entender como uma continuação da cultura catalográfica consolidada no século

passado por Lubetzky e Verona, a *obra* como uma entidade subjetiva. Entretanto, pode ser questionado se o que Lubetzky e Osborn (1969) defendiam, regras como diretrizes gerais e autonomia para os catalogadores, é uma meta sensata na nova dinâmica da sociedade da informação e interconexões de nível global.

REFERÊNCIAS

BATTLES, Matthew. **A conturbada história das bibliotecas**. São Paulo: Planeta, 2003. ISBN 85-7479-698-0.

CAVANASSE, Ricardo Peraca. **O conceito de gramática nas Investigações Filosóficas de Ludwig Wittgenstein**. Filogenese, Marília, vol. 3, nº1, p. 142-152, 2010. Disponível em: [https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/RicardoPeraca\(142-152\).pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/RicardoPeraca(142-152).pdf). Acesso em: 20 nov. 2020.

COYLE, Karen. **Mistakes Have Been Made**. In: SWIB15 Conference, 2015, Hamburg. video (37 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0CMuxZsAIY>. Acesso em: 12 jan. 2021.

COYLE, Karen. **FRBR, before and after: a look at our bibliographic models**. Chicago: ALA, 2016. Disponível em: <http://kcoyle.net/beforeAndAfter/index.html>. Acesso em: 20 mai. 2020.

DENTON, William. **FRBR and the History of Cataloging**. In: TAYLOR, Arlene, ed. Understanding FRBR: What It Is and How It Will Affect Our Retrieval Tools. Westport, CT: Libraries Unlimited, 2007.

DOLITSKY, Marlene. **Under the Tumtum Tree: from nonsense to sense**. Amsterdam: John Benjamins, 1984. ISBN: 90-272-2534-6

GREIG, Eugenie. Review: O katalogu: izbor iz radova = **Selected Writings on the Catalogue**. In: Australian Academic & Research Libraries, 38:2, 158-160, 2007. DOI: 10.1080/00048623.2007.10721288. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00048623.2007.10721288>. Acesso em: 09 jan. 2021

HORVAT Aleksandra. **Eva Verona: a library career**. 2006. Disponível em: <http://bib.irb.hr/datoteka/271132.verona-eng.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

IFLA. Publications >> **Definition of FRBRoo: A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism**. Last update: 22 May 2017. Disponível em: <https://www.ifla.org/publications/node/11240>. Acesso em: 15 jul. 2020.

IFLA FRBR REVIEW GROUP. **IFLA Library Reference Model: a conceptual model for bibliographic information**. Den Haag: IFLA, 2017. Disponível em: <https://www.ifla.org/publications/node/11412>. Acesso em 14 fev. 2021.

IFLA STUDY GROUP ON THE FUNCTIONAL REQUIREMENTS FOR BIBLIOGRAPHIC RECORDS. **Functional Requirements for Bibliographic Records**. München: K.G. Saur, 1998. Disponível em: <https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

IFLA STUDY GROUP ON THE FUNCTIONAL REQUIREMENTS FOR BIBLIOGRAPHIC RECORDS. **Functional Requirements for Bibliographic Records**, 2009. Disponível em: http://archive.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr_2008.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

IFLA WORKING GROUP ON FRBR/CRM DIALOGUE. **Definition of FRBRoo: A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism.** v2.4. Den Haag: IFLA, 2015. Disponível em: https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/FRBRoo/frbroo_v_2.4.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

LUBETZKY, Seymour. **Cataloging Rules and Principles.** Washington: Library of Congress, 1953. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogingrulespOOlube> . Acesso em: 03 set. 2020

LUBETZKY, Seymour; HAYES, R. M.. **Bibliographic Dimensions in Information Control.** American Documentation, July 1969, p. 247-252

MADISON, Olivia M. A.. **The Origins of the IFLA Study on Functional Requirements for Bibliographic Records.** Cataloging & Classification Quarterly, v. 39 (2005): n. 3-4, p. 15-37. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J104v39n03_02. Acesso em: 16 jul. 2020.

MARCONI, M. de Andrade; LAKATOS, E. Maria. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas 2003. ISBN 85-224-3397-6

O'NEIL, Edward; VIZINE-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.

RUSSELL, Bertrand. **Os Problemas da Filosofia.** Tradução: Jaimir Conte. Florianópolis: UFSC, 2005. Disponível em: <https://conte.paginas.ufsc.br/russell/> . Acesso em: 20 nov. 2020.

SAMPRONHA, Stephanie; GIBRAN, Fernando; SANTOS, Charles. **Ciência Pura e Ciência Aplicada:** a dicotomia entre pesquisa básica e pesquisa aplicada no cenário do desenvolvimento científico, tecnológico e econômico. Jornal Biosferas, 2012, ed. esp.. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/biosferas/Esp12-11.html> . Acesso em: 05 jan. 2020.

SANTOS, Marcelo Nair dos. **Fundamentos estruturais do registro bibliográfico:** revisitando a compreensão de Seymour Lubetzky sobre a entrada principal representativa da obra e sua manifestação. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 23. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SMIRAGLIA, Richard P. **“Work”.** Knowledge Organization, 2019, Vol. 46 Issue 4, p308-319. 12p. DOI 10.5771/0943-7444-2019-4-308

SMIRAGLIA, Richard P. **What is the Nature of a Work.** In: SMIRAGLIA, Richard P. **The Nature of ‘A Work’:** Implications for the Organization of Knowledge. Lanham: Scarecrow Press, 2001. ISBN 978-0-8108-4037-9.

SVENONIUS, Elaine. **Bibliographic Entities and their Uses.** Cataloging & Classification Quarterly, Vol.56:N.8, p. 711-724, 2018.

TANIGUCHI, S. **A conceptual model giving primacy to the expression-level**

bibliographical entity in cataloging. Journal of Documentation, Vol. 58 No. 4, pp. 363-82, 2002. Disponível em: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/00220410210431109/full/html> Acesso em: 23 ago. 2020. DOI: 10.1108/00220410210431109

TILLET, Barbara. **O que é FRBR?**: um modelo conceitual para o universo bibliográfico. Biblioteca do Congresso, 2006. Disponível em: <https://www.loc.gov/catdir/cpsd/o-que-e-frbr.pdf>. Acesso em 07 fev. 2021.

VERONA, Eva. **Literary unit versus bibliographical unit.** Libri, v. 9, n.1/4, p. 79-104, Jan. 1959.

WETZEL, Linda. **“Types and Tokens”**. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/types-tokens/>. Acesso em: 29 out. 2020.

WILSON, Patrick. **Two Kinds of Power.** London: Cambridge University Press, 1968.

WILSON, Patrick. **The Catalog as Access Mechanism:** Background and Concepts. Library Resources and Technical Services, v27 n1 p4-17 Jan-Mar 1983. Disponível em: <https://archive.org/details/lrtsv27no1> Acesso em: 23 out. 2020

WILSON, Patrick. Patrick Wilson: **A Bibliographer Among the Catalogers.** Cataloging & Classification Quarterly, 25:4, 305-316, 1998. DOI: 10.1300/J104v25n04_06

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Gramática Filosófica.** 2. ed. São Paulo: Loyola, 2010. ISBN 978-85-15-02606-7

YEE, Martha. **What is a Work? Part 4,** Cataloging Theorists and a Definition. Cataloging & Classification Quarterly, Vol. 20, n.(2) 1995. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/8g57q47z>. Acesso em: 07 set. 2020

YEE, Martha M. **Lubetzky's work principle.** In: MAXWELL, Robert L.; CONNELL, Tschera H. The future of Cataloging. Chicago: American Library Association, 2000. cap. 7, p. 72-104.