

3.5 O objeto da representação

Após uma visão geral sobre os acervos sonoros, cabe agora analisar o registro sonoro em sua unicidade, para fins de elaboração do registro bibliográfico.

O **objeto da representação** (embora se reconheça a ambigüidade do termo) é compreendido nas normas (leiam-se AACR2 e correlatas) como o suporte de um registro do conhecimento que serve de base à elaboração de um registro bibliográfico. A escolha do suporte como base para a representação tem sua origem na busca de padrões para o intercâmbio universal do conhecimento registrado.

Na segunda metade do século XX se iniciaram os primeiros acordos internacionais relacionados à representação. Embora as preocupações de uma centralização internacional de todos os registros bibliográficos remontem ao final do século XIX, com os belgas Paul Otlet e Henri La Fontaine, somente o advento dos computadores às bibliotecas, nos anos 60, tornou possível, se não a centralização, pelo menos o intercâmbio dos registros.

Otlet e La Fontaine eram pacifistas por excelência – La Fontaine recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1913 – e acreditavam que a disseminação do conhecimento produzido em todas as nações propiciaria a paz. Assim, criaram o Instituto Internacional de Bibliografia, atual Federação Internacional de Informação e Documentação, onde desenvolveram sistemas manuais próprios à disseminação e chegaram à impressionante marca de 12 milhões (segundo alguns), ou 20 milhões (segundo outros), de registros bibliográficos relativos a registros do conhecimento em várias línguas. O trabalho foi definitivamente interrompido nos anos 20. A Unesco, ao iniciar suas atividades em 1946, retoma o ideal de Otlet e La Fontaine, como explícito no preâmbulo de sua constituição, escrito pelo poeta Archibald MacLeish: *“uma vez que a guerra começa na mente dos homens, é na mente dos homens que as defesas da paz devem ser construídas”* (cf. Mey, 1995, p. 25). A Unesco, em colaboração estreita com a International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), desde então vem buscando acordos internacionais para todos os programas que visem ao controle bibliográfico universal (CBU). Em sua origem, portanto, o CBU não possuía, ainda, o sentido de “controle” da sociedade ocidental sobre o conhecimento registrado (mesmo porque a Unesco, durante algum tempo, não foi subjugada pelas nações ocidentais desenvolvidas), mas de disseminação deste conhecimento. Ao longo das décadas, fatores histórico-político-sociais serão responsáveis pela mudança de rumo (por exemplo, a recusa de determinados países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, em contribuir financeiramente para as edições do Programa Geral de Informação da Unesco, de grande auxílio aos países do terceiro mundo). A importância deste brevíssimo relato para a questão do objeto da

representação reside no fato de, sob a influência crescente de países ocidentais desenvolvidos, passar-se à utilização de critérios e normas baseados na cultura destes países, ignorando-se por completo, em muitos casos, os usos e a cultura dos demais, mesmo que estes últimos tenham sido consultados.

A partir da década de 50, não se pensava mais o CBU como um grande sistema centralizador de registros bibliográficos, na forma sonhada por Otlet e La Fontaine; porém, como um tratamento uniforme, padronizado, elaborado por todos os países. Cada país se responsabilizaria em representar e disseminar os registros bibliográficos relativos a todo material impresso nele produzido. A Conferência Internacional sobre Princípios de Catalogação (1961), ou simplesmente Conferência de Paris, patrocinada pela Unesco e organizada pela IFLA, considerada a primeira etapa do CBU, limitou-se a acordos sobre livros e periódicos (considerados no todo, não em cada um de seus artigos), tendo como base o livro ou o periódico, isto é, o item, e não a obra nele contida.

Um dos textos básicos, apresentados à Conferência de Paris para discussão, foi o de Eva Verona, retomando idéias expostas em artigo anterior. Neste artigo, Verona (1959) determinou a diferença entre a unidade bibliográfica (o item) e a unidade literária (a obra), elegendo como base para a representação a unidade bibliográfica. Embora pertinente em se tratando apenas de livros e naquele determinado momento, com suas limitações tecnológicas, o item permaneceu até hoje como base para a representação, apesar de todos os avanços, tanto no suporte físico, como na automação.

As *Anglo-American cataloguing rules*, em sua segunda edição revista AACR2R (1988) conservaram a idéia de Verona, definindo item como " *um documento ou um conjunto de documentos (...) formando a base para uma única descrição bibliográfica*". As mesmas AACR2R (1988) não possuem definição para "obra" e, de acordo com Yee (1994-1995, parte 2, p. 5), nenhum glossário dos códigos americanos de catalogação jamais o teve. De fato, ainda segundo Yee (1994-1995, parte 4, p. 4): " [...] a única menção à palavra obra no contexto de algo semelhante a uma definição nas AACR1 ou AACR2 está em uma nota de rodapé no capítulo sobre títulos uniformes [...]". Delsey (1999, parte II, p. 75), em

sua vasta análise das AACR, reafirma a idéia: " *Porém em nenhum lugar do código o termo 'obra' é definido*" .

Domanovsky (1974) foi o primeiro teórico a distinguir o objeto da catalogação. Partindo dos objetivos do catálogo delineados por Cutter (1935), estabeleceu a diferença entre o que denominou " livros" , " obras" e " oeuvres" dos autores. Ressalte-se que existia uma grande confusão na literatura quanto ao significado dos " Objects" de Cutter: o termo pode ser compreendido como " objetos" ou como " objetivos" , sendo verdadeira esta segunda acepção. Domanovsky passou a identificar os " Objects" como " funções" , evitando qualquer mal entendido.

Muitas de suas observações e conclusões continuam válidas; porém, restringiu-se ao material de tipo livro e ao catálogo de biblioteca. Em termos simplistas, para Domanovsky, " livro" é o suporte físico, ou seja, o item, embora reconheça a impossibilidade de um livro sem conteúdo intelectual; " obra" , o conteúdo intelectual de um livro (mesmo sentido aqui utilizado); e " oeuvre" (expressão francesa na forma e no espírito) significa o conjunto das criações, ou obras, de um autor. Cabe aqui um parêntese.

A literatura americana sobre teoria da representação possui dois monstros sagrados: Cutter e Lubetzky. Decorridos mais de cem anos das *Rules for a dictionary catalogue* de Cutter (primeira edição em 1876), muitos de seus princípios continuam atuais e válidos, inclusive para a automação. Lubetzky, no entanto, cujas teorias ainda não alcançaram meio século, se tornou completamente obsoleto e, por isso, é ignorado neste estudo.

Smiraglia escreveu um interessante artigo (1985), onde apresenta suas considerações teóricas sobre o "*controle bibliográfico de materiais musicais em bibliotecas*", com duas idéias curiosas. A primeira se relaciona ao conceito que possui de teoria (p. 1-2):

"A verdadeira teoria [...] permite-nos analisar, predizer, ou, de outra maneira, explicar fenômenos específicos. A teoria se deriva da observação de fenômenos. A partir da teoria, delineia-se a hipótese, cujo teste pode confirmar, modificar ou mesmo refutar a teoria. O poder da teoria reside em sua capacidade de predizer e, assim, nos auxiliar na busca de soluções para os problemas humanos."

A abordagem explicitamente positivista, dentro de uma visão específica de mundo, leva à segunda idéia curiosa (p. 14-15):

“Claramente, o controle bibliográfico de materiais musicais pode ser visualizado como um subconjunto da teoria geral de controle bibliográfico. Os conceitos podem ser expostos de modo muito simples. Primeiro, a função da música determina a necessidade dos usuários e, em consequência, a forma bibliográfica. A forma bibliográfica, ou a manifestação física de objetos musicais, é ditada pelo alinhamento de três forças societárias: arte, comércio e tecnologia. Essas considerações, por mais esotéricas que pareçam, provêm o fundamento conceitual para uma teoria do controle bibliográfico em música.

[Em] segundo [lugar], a compreensão da dicotomia bibliográfica de descrição do objeto, porém de análise da obra, esclarece e, de fato, permite a compreensão da dicotomia do bibliotecário, [isto é], a descrição do objeto com o acesso à obra musical. Confundir esses aspectos divergentes do controle bibliográfico obscurece sua finalidade. A catalogação descritiva deveria buscar descrever objetos musicais em uma coleção.”

Parecem bastante claras duas posições de Smiraglia: a) registros sonoros são fruto, também, do comércio e da tecnologia, no mais límpido espírito da indústria cultural; e b) o item, ao qual denomina objeto, e a obra são entidades distintas, a receberem diferentes tratamentos na representação: ao item caberia a representação descritiva; à obra, os elementos de acesso, onde se inclui a representação temática. De forma alguma pode-se concordar com Smiraglia, sob nenhum desses aspectos; mais oportuno e profundo é Domanovsky, que não vê como dissociar o livro de seu conteúdo intelectual.

Estranha observação a de Smiraglia, quando escreve: *“a função da música determina a necessidade do usuário”*; sempre se pensou o exato oposto: a necessidade do usuário determinaria a função das obras, isto é, o usuário deveria ser o senhor, não o receptor passivo. Em outro trecho de seu artigo (p. 4), Smiraglia cita D. W. Krummel, que acrescenta um terceiro elemento à dicotomia item *versus* obra:

“Em princípio, registros sonoros parecem ter três componentes, ao invés dos dois encontrados nos livros. A clássica dicotomia entre conteúdo intelectual e forma física ... tende a confundir o problema quando se tem o texto interpretado, a própria interpretação e o documento físico. A descrição, assim, requer que se pergunte qual o texto utilizado ... que interpretação está sendo ouvida ... e qual, exatamente, o item que se está usando” [reticências encontradas na transcrição de Smiraglia].

Tais fundamentos “teóricos”, se levados em estrita consideração, resultariam em subdivisões sucessivas da obra, à medida em que a complexidade dos registros do conhecimento significasse um maior número de responsáveis por seu conteúdo intelectual. Por exemplo: em um

filme, além da direção – responsabilidade de autoria, se incluiriam as dimensões de: atores principais, roteirista(s), músico compositor e arranjador da trilha sonora e assim por diante; um sem-fim de responsáveis conduzindo a um labirinto sem saída. Tais problemas afloram, principalmente, pela mentalidade do livro transposta a outros tipos de suporte, sem levar em conta outros fatores, inclusive o de que um suporte físico tem um conteúdo, ou perde seu sentido.

Em abordagem mais moderna – que dez anos depois se tornaria um texto basilar às mudanças – já utilizando um formato de automação, Tillett (1987) identificou as “relações bibliográficas”, isto é, relações entre obras, ou entre item e obra, ou ainda entre itens, explicitadas nas representações, mesmo que despercebidas. A autora levantou as seguintes relações bibliográficas:

- a) de equivalência – *“aquelas existentes entre cópias exatas da mesma manifestação de uma obra [...]”*;
- b) derivativas – *“aquelas existentes entre um item bibliográfico e uma modificação baseada neste item”*;
- c) descritivas – *“aquelas existentes entre um item bibliográfico e uma descrição, crítica ou revisão deste item [...]”*;
- d) todo-parte – *“aquelas existentes entre uma parte componente de um item bibliográfico ou obra e seu todo [...]”*;
- e) de acompanhamento – *“aquelas existentes entre um item bibliográfico e um item que ele acompanha [...]”*;
- f) seqüenciais – *“aquelas existentes entre itens bibliográficos que continuam ou precedem um ao outro, mas não são consideradas derivativas”*;
- g) de característica compartilhada – *“aquelas existentes entre um item bibliográfico e outro item bibliográfico que não se relacionam de nenhuma outra forma, mas que possuem um autor, um título ou um assunto comum, ou outra característica usada como ponto de acesso [...]”*.

Em artigo recente (Mey, 1998), propõe-se uma subdivisão às relações derivativas, uma vez que essas relações, na forma como apresentadas por Tillett, incluem obras derivadas com diferentes características. A proposta contém:

- a) relações derivativas diretas – entre as diferentes edições de uma obra, sem que haja mudança ou acréscimo de responsabilidade; isto é, em que o conteúdo apresente poucas variações;
- b) relações derivativas conexas – entre a obra original e suas traduções, ou manifestações em outro tipo de suporte físico, preservando-se o conteúdo original. Por exemplo: o texto de uma

peça teatral e sua leitura em disco, ou uma transcrição de música para instrumento diferente daquele indicado na partitura original;

- c) relações derivativas temáticas – entre a obra original e manifestações dela originadas, com mudança substancial de conteúdo, porém nas quais o tema é preservado. Por exemplo: novas edições com acréscimo ou mudança de responsabilidades, paródias, adaptações, entre outras.

As subdivisões acima possuem o mérito único de permitir inclusão de campos específicos em formatos automatizados, com vistas à recuperação selecionada pelo usuário. A este caberia a aceitação, ou não, da obra derivada como substituta à obra original.

O aspecto mais significativo da pesquisa de Tillett consiste justamente em não diferenciar item e obra (apesar do emprego, sempre, do termo “item”), porém considerá-los como um todo homogêneo, do qual se extraem informações de individualização e informações de reunião dos semelhantes. O registro bibliográfico único – e o registro automatizado é de fato único – permite a unicidade do próprio objeto da representação, porque todo e qualquer campo de preenchimento de dados pode servir à recuperação em linha, isoladamente ou agrupado a outro elemento. Extinguem-se, assim, as diferenças práticas entre o descritivo, vinculado ao item, e o acesso, vinculado à obra.

Yee (1994-1995) realizou um estudo alentado sobre o assunto, em uma série de quatro artigos, levantando conceitos de vários autores e chegando à sua própria definição. No último artigo da série (parte 4, p. 3-24), categorizou as definições encontradas, identificando-as como:

- a) *“definição usando o critério de criatividade e/ou autoria pessoal única” – “[...] definição de obra que implica em algo criado por uma única pessoa”;*
- b) *“definição usando o critério de conteúdo” – “Muitas definições de obra empregam o conceito de conteúdo, usualmente com um adjetivo como: intelectual, criativo, verbal, artístico ou erudito. [...] O conceito de obra significando conteúdo se origina das tentativas de aperfeiçoar definições de autoria [...]”;*
- c) *“definição usando o critério de texto ou seqüência de símbolos” – “Muitos teóricos introduzem conceitos de obra que parecem depender de seqüências de símbolos; por exemplo, a seqüência de caracteres textuais, notas musicais, imagens visuais etc.”;*
- d) *“definição usando o critério de meio” – “O tema a ser considerado aqui é: quando o meio de uma obra muda, o resultado é uma nova obra? Por exemplo, é o disco da Quinta Sinfonia de Beethoven a mesma obra que sua partitura?”;*
- e) *“definição de obra como produto” – “Talvez o aspecto mais atrativo do conceito de produto*

seja ele ocupar um meio termo entre o conceito de documento físico, criado pelo editor (isto é, a manifestação da obra), e a idéia de uma obra como criação efetiva de uma pessoa específica [...]”;

- f) *“definição usando o critério de identidade e representação” – “Alguns escritores usam, para o conceito de obra, termos que expressam idéias de coerência, unicidade e identidade”;*
- g) *“definição usando o critério de intermobilidade ou preferência” – a autora utiliza, aqui, o conceito de Domanovsky, tal como citado por ela: “um texto original específico ou outro conteúdo de documento, ou ainda seus descendentes intelectuais, na medida em que possam ser considerados permutáveis por um número razoável de leitores”.*

Além de identificar as diferentes visões sobre o tema, Yee estabeleceu um quadro comparativo das regras nos diversos códigos anglo-americanos, ou americanos, de catalogação, fazendo com que seu trabalho se posicione como um estudo histórico importante sobre o assunto. Ao final da última parte (1994-1995, parte 4, p. 21), propôs como sua definição:

“Obra: produto da atividade intelectual ou artística de uma pessoa, ou pessoas, ou de um grupo com ou sem nome, expresso de uma forma específica. Uma obra tem um nome e pode manter-se sozinha como uma publicação; entretanto, seu nome pode mudar sem que necessariamente se torne uma nova obra. A(s) pessoa(s) ou grupo responsáveis podem mudar, sem que a obra necessariamente se torne uma nova obra. A obra pode ser traduzida em outra língua sem que necessariamente se torne uma nova obra. Se dois itens são representados como a mesma obra, considerá-los como sendo, a menos que haja uma razão prevalecente para não fazê-lo. Como norma prática, considere dois itens como sendo a mesma obra se forem considerados permutáveis pela maioria dos usuários, ou se um usuário que procure um [item] considere de fato o outro preferível (como no caso de uma edição revista posterior).”

Embora sua definição represente uma síntese de várias características examinadas nas definições dos demais autores, não se pode considerá-la válida em todos os aspectos, porque ainda se encontra latente a tradição do estabelecimento de autoria, do ponto de acesso principal e do livro, algo insustentável em vista das novas tecnologias e das características dos materiais “não-livros”. Cabe aqui uma digressão.

Havia de antemão, neste trabalho, uma recusa em se voltar à questão mais do que ultrapassada do ponto de acesso principal. Enquanto nós, bibliotecários brasileiros, imbuídos da síndrome do colonizado, em reprodução fiel à Library of Congress dos Estados Unidos, continuarmos a repetir, ensinar e propalar, sem discussões, essa excrescência biblioteconômica, admissível apenas no século XIX, de nada vale o esforço argumentativo¹. Preferível, certamente,

seria um retorno a Cutter, mais atual do que a maioria dos bibliotecários que o sucederam na elaboração de novos códigos e regras de representação.

Por que citar, então, o ponto de acesso principal? Porque o ponto de acesso principal tem sido, erroneamente, a diretriz para identificar as obras. Em princípio, dentro desta visão, uma obra implica, de forma obrigatória, em um autor, responsável intelectual pela existência da mesma. Assim, pressupõe a norma, através do autor se encontra a obra; portanto, o nome do autor deve encabeçar o registro bibliográfico. Correto? Erradíssimo, por duas diferentes razões.

Em primeiro lugar, volta-se à tautologia positivística, pois ao mesmo tempo em que o ponto de acesso principal é um identificador da obra, é através da obra que se identifica o ponto de acesso principal. Em termos simples: o exame da obra leva ao estabelecimento do ponto de acesso principal; porém, são as regras de catalogação para a escolha do ponto de acesso principal que permitem estabelecer a autoria e a obra, em suma, que direcionam o exame. De fato, não há – como visto anteriormente – nenhum critério ou definição claros sobre o que seja uma obra e como diferenciá-la de outra semelhante. Porém as regras, mesmo para o caso de livros, se mostram às vezes discutíveis, ou conflitantes (entre diferentes edições dos códigos), ou omissas. No caso dos registros sonoros, por exemplo, o bibliotecário se defronta com uma situação inédita. Literalmente, as AACR2RA (1993) preconizam ponto de acesso principal pelo autor quando se tratar de "música séria" ou "clássica" [*sic*], e ponto de acesso principal pelo intérprete quando se tratar de "música popular". Devemos, então, concluir que, segundo os princípios estéticos das AACR2RA, "música popular" não é séria? Nada demonstra tão claramente os vínculos entre as práticas bibliotecárias e a indústria cultural. Como resultado, perde-se em geral muito tempo para determinação de algo absolutamente supérfluo. Tanto faz um ponto de acesso ser principal ou secundário: importa que ele exista.

Em segundo lugar, o conceito bem estabelecido de um único autor responsável, ou principal responsável, pela obra contida em um livro desaparece face aos materiais “não-livros”. Quase todos esses materiais são produto de um trabalho intelectual misto, ou seja, implicam em mais de um responsável por seu conteúdo, com diferentes funções. Se tomamos como exemplo um disco de música, há no mínimo o compositor e o intérprete. E à responsabilidade mista se acresce, hoje, a possibilidade da obra gerada por um computador. Por exemplo: quando um supercomputador disputa uma partida com um enxadrista internacionalmente renomado, todas as etapas desta partida se transformam em documento de interesse potencial a estudiosos de xadrez em todo mundo; no entanto, nada mais distante de qualquer conceito de “autoria intelectualmente responsável” do que os lances efetuados pelo computador. Onde enquadrar essa obra, como

abordá-la para fins de representação? Há, enfim, um último aspecto: se normas aceitam a representação de artefatos tridimensionais, ou de objetos *in natura*, o sentido de autoria desaparece por completo, substituído pelo conceito de manufatura, ou simplesmente de produto da natureza. Os sumaríssimos exemplos apresentados apenas reforçam a idéia de que não mais nos podemos limitar, nem limitar nossos acervos, ou nossas representações destes acervos, aos princípios de uma autoria única identificadora da obra.

O único meio de fugirmos ao labirinto de responsabilidades múltiplas, ou à dicotomia item *versus* obra, consiste em visualizarmos a obra como um todo, em sua unicidade.

Porém, tudo o que foi dito sobre as regras anglo-americanas, reflexos de um pensamento rígido, frutos de um positivismo pragmático, impregnadas pela indústria cultural, tende à mudança, mesmo que, até o momento, nada se tenha realizado de forma concreta. Cabe assinalar a existência de duas correntes distintas e opostas na representação: a corrente tradicional, que justifica a imutabilidade pelos custos, amparada pelos vendedores de sistemas computadorizados; a corrente moderna, que justifica a evolução por caminhos teóricos. Aliando a taxonomia desenvolvida por Tillett (1987), ao texto de Heany (1995) sobre “catalogação orientada ao objeto”, ao artigo de Green (1996) sobre banco de dados de entidade-relacionamento, ao relatório final do Grupo de Estudos da IFLA – FRBR (1998) – sobre requisitos funcionais para os registros bibliográficos (analisado em maior profundidade no capítulo 5 deste estudo), e tendo como grande recurso os avanços nos bancos de dados relacionais, criou-se o modelo bibliográfico em quatro níveis: obra, expressão, manifestação e item. Segundo os FRBR (1998, p. 12), obra e expressão “*refletem o conteúdo intelectual ou artístico*”; ao passo que manifestação e item, “*por outro lado, refletem a forma física*”.

Em texto específico sobre a ISBD(ER) [Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada para Recursos Eletrônicos], Murtooma (1998) explica – diga-se de passagem, de modo mais claro e sucinto que os FRBR:

*“O modelo de entidade-relacionamento consiste de entidades, atributos e relações. Entidade é o objeto-chave de interesse ao usuário. Este objeto de interesse pode ser uma criação distinta, intelectual ou artística, por si mesma, isto é, uma obra como **Romeo & Juliet**. A realização específica intelectual ou artística da obra é denominada expressão (por exemplo, texto original, texto revisto). Uma obra pode ter muitas expressões (por exemplo, traduções). A incorporação física de uma expressão de uma obra é denominada manifestação (por exemplo, CD-ROM). A manifestação representa todos os objetos físicos que apresentam o mesmo conteúdo intelectual e a mesma forma física. Uma única cópia de uma manifestação é*

denominada um item”.

As *IASA cataloguing rules* (1997) preconizam a representação da obra, não do item como um todo, no caso de coletâneas, muito usual nos registros sonoros. Assinalam como vantagens desse tipo de registro (“entrada analítica” no linguajar técnico):

“Por vezes, a mesma interpretação gravada ocorrerá em mais de um item hospedeiro. Assim, a entrada analítica única de uma interpretação gravada pode ser potencialmente vinculada a quantos sejam os itens hospedeiros em que a gravação aparece. Também o uso de entradas analíticas relativas a cada interpretação ou evento gravado permite, potencialmente, uma descrição bibliográfica completa com pontos de índice para a interpretação ou evento gravado; minimiza a duplicidade de esforços para descrever a ocorrência da mesma obra em mais de um suporte físico; e [...] permite flexibilidade na produção de listas e outros relatórios, como discografias, catálogos, listagens e sumários de fitas, DATs ou CDs etc.”

Parece, enfim, que, a prevalecerem essas orientações mais promissoras, o objeto da representação passa a ter uma história própria, sai dos limites de seu casulo e se torna, de fato, um conteúdo a ser analisado, representado e, o mais importante, relacionado a seus semelhantes.

ⁱ O assunto foi exaustivamente abordado por esta autora, em diferentes textos e contextos, há mais de dez anos. No penúltimo artigo publicado (Mey, 1995), exortei os catalogadores ao abandono do ponto de acesso principal, se não por motivos racionais e sérios, pelo menos por preguiça. Em vão.