

## No domínio do *Rock*: da antologia à ontologia de um gênero musical

**Gustavo Saba Serra<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil;  
gustavosaba@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0009-9104-7907>

**Juliana de Assis<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil;  
juliana.assi@facc.ufrj.br; <https://orcid.org/0000-0002-8516-376X>

**Resumo:** Aborda o domínio do *Rock* a partir de suas especificidades históricas, sociais, políticas e mercadológicas. Busca entender, por meio de sua comunidade discursiva, seus aspectos conceituais e terminológicos à luz da Organização do Conhecimento. Problematisa-se a ausência de coerência nos critérios de criação e uso dos termos que compõem sua terminologia. Propõe promover, mediante princípios, métodos e instrumentos oriundos do campo de estudos da Organização do Conhecimento, um tratamento original do conhecimento do mencionado domínio. Tratou-se de uma pesquisa aplicada que buscou promover a modelagem e a formalização do *Rock*, enquanto campo do saber, por meio de uma ontologia de domínio. Para a coleta, registro e salvaguarda dos termos construiu-se um formulário eletrônico. Como critérios de elaboração do formulário de coleta de dados, foram considerados a origem, a definição, os termos relacionados e a fonte de onde foram extraídos. Para a sistematização dos dados foram utilizadas as seguintes ferramentas: *CmapTools*, para a sistematização dos conceitos por meio de relações lógico-semânticas e *Protégé*: um editor de ontologias empregado na implementação do sistema conceitual gerado. Observou-se a gama de contribuições oriundas dos princípios garantia literária e garantia cultural na representação do conhecimento deste domínio. Constatou-se ainda o alto grau de expressividade semântica propiciado pela ontologia com um fator relevante na capacidade de contornar os dilemas conceituais e terminológicos do campo. Como produto, obteve-se um protótipo, uma base de conhecimento sobre o *Rock* com potencial de aplicabilidade em contextos mais amplos de recuperação da informação especializada neste gênero musical em contextos digitais.

**Palavras-chave:** organização do conhecimento; rock; ontologia de domínio; garantia literária; garantia cultural

## 1 Introdução

Após a revolução causada pelo que McLuhan intitulou *Galáxia de Gutenberg* (McLuhan, 1972), adentramos em uma nova dimensão, agora intitulada por Castells (2003) *Galáxia da Internet* em que uma profusão de informação, fruto do conhecimento, é produzida e compartilhada em um volume exponencialmente crescente. Diante desse cenário, a modelagem e a estruturação do conhecimento se apresentam como atividades essenciais, sem as quais nenhuma informação poderá ser eficientemente recuperada.

Por meio da Organização do Conhecimento (OC), campo de estudo decorrente da interdisciplinaridade entre as áreas da Biblioteconomia e Ciência da Informação (CI), se realiza o trabalho de análise e sistematização dos conceitos que permeiam um determinado domínio do saber.

Compreendemos que “[...] um domínio pode ser considerado uma área do conhecimento ou um determinado campo de especialidade” (Dias, 2015, p. 8). O bibliotecário deve olhar para esse domínio e identificar nele o tipo de discurso que os autores e especialistas se utilizam para se comunicar e se fazer entender. Para a mesma autora, essa identificação do discurso se trata de um processo importante para “[...] identificar os objetos existentes em um determinado domínio, entender o contexto de tal forma que seja possível representar e organizar o conhecimento e torná-lo pronto para ser utilizado” (Dias, 2015, p. 8).

A partir disso, por meio de revisão de literatura, foi identificada no domínio do *Rock*, uma considerável inconsistência na utilização de alguns termos, ora com significado difuso, ora apresentando até mesmo um uso equivocado. É o caso por exemplo da utilização, em uma mesma oração, do termo *Rock* como sinônimo de *Rock and Roll*. Isso será explicitado ao longo deste trabalho.

O *Rock* é reputado como um dos mais influentes gêneros que a música já teve e que a história já registrou. Em seus 60 anos de existência, produziu um admirável volume de documentos textuais, visuais e sonoros, bem como objetos deixados por seus principais atores, tais como vestimentas, instrumentos musicais, trechos de canções em construção etc.

A lacuna por instrumentos de representação do conhecimento no domínio do *Rock*, em suas diversas tipologias – tesouro, taxonomia, ontologia etc. – constitui um desafio para a devida disponibilização do seu gigantesco acervo à *Galáxia da Internet*, sob o risco de tal carestia potencializar a temerosa entropia que circunda o ambiente da informação veiculada no meio digital.

Diante da ausência de coerência nos critérios de criação e utilização da terminologia do domínio do *Rock*, como realizar a representação do conhecimento desse domínio? Trata-se de um questionamento gestado ao longo de 40 anos de experiência pessoal do primeiro autor com esse gênero musical, como músico profissional e principalmente como leitor de diversas publicações especializadas.

Embora existam ferramentas semânticas, como a *Music Ontology* (MO), que buscam constituir uma representação do conhecimento na área da música, não existe uma ontologia específica amplamente reconhecida ou estabelecida, que seja exclusivamente dedicada a esse gênero musical. As ontologias de música geralmente abrangem uma ampla variedade de gêneros musicais, sendo possível reutilizá-las para representar informações relacionadas ao *Rock*, bem como a outros gêneros. Além disso, o presente trabalho destaca um dos princípios da OC, defendido por Hjørland (2003), toda forma de sistematização do conhecimento é passível de ser questionada.

A pesquisa traz, portanto, em seu escopo, o propósito de atender, por meio da OC, as especificidades de um domínio do conhecimento em relação a representação do conhecimento nele produzido. Tem como premissa a adequação da ontologia à representação satisfatória do referido domínio, devido à sua maior expressividade semântica se comparada aos demais Sistemas de Organização do Conhecimento (SOC).

## 2 Metodologia

A pesquisa é de natureza aplicada que, na visão de Cesário, Flauzino e Mejia (2020), visa auxiliar na resolução de alguns problemas por intermédio de teorias

e princípios reconhecidos pela comunidade acadêmica. Ainda na visão desses autores “[...] a pesquisa que apresenta resultado através de aplicação imediata pode ser denominada de pesquisa aplicada” (Cesário; Flauzino; Mejia, 2020, p. 35). Buscou-se como resultado da pesquisa o modelo conceitual do domínio, bem como sua implementação em um protótipo.

Com o objetivo de promover, por meio de princípios, métodos e instrumentos da OC, uma abordagem possível para a representação do conhecimento no domínio do *Rock*, foram delineados os seguintes procedimentos: (a) evidenciar os elementos ausentes nos critérios aplicados na definição do domínio do *Rock*; (b) identificar princípios e métodos para a representação do conhecimento do domínio do *Rock*; (c) desenvolver uma metodologia capaz de nortear a construção de um instrumento de representação deste domínio e (d) testar tal metodologia a partir da criação e implementação de um instrumento terminológico.

Foram desenvolvidas ao longo dos seis meses da fase empírica da pesquisa, três etapas distintas, a saber: (a) fase de levantamento terminológico – em que foram estabelecidos quais critérios e quais instrumentos deveriam ser utilizados na coleta dos termos, assim como o tipo e a quantidade de fontes terminológicas; (b) fase de modelagem e sistematização terminológica – como foram organizados esses termos e qual o instrumento utilizado para a sistematização e modelagem do domínio conceitual; (c) fase de implementação do sistema – apresentação da ferramenta escolhida com o propósito de tornar os termos e suas relações passíveis de inferências e assim fazer com que o protótipo fosse capaz de responder às questões previamente elaboradas a fim de delimitar o domínio e o escopo da ontologia (questões de competência).

Cada etapa dispôs de uma ferramenta apropriada para cada uma de suas específicas demandas. Para a operação de levantamento terminológico utilizou-se um formulário eletrônico por meio do qual os dados obtidos foram armazenados em nuvem.

Para a sistematização conceitual foi utilizado o *CmapTools*, um software

gratuito, de fácil operabilidade e, finalmente, a fase de implementação do sistema que contou com a ferramenta de edição de ontologias e bases de conhecimento, *Protégé*, um software também gratuito produzido pela Universidade de *Stanford*, que oferece vários recursos, em especial o de compartilhar e reutilizar o sistema desenvolvido.

A fase de levantamento terminológico, iniciou-se com a coleta de 212 termos oriundos de fontes terminológicas constituídas por 12 livros impressos e 16 *websites* especializados tomando como princípios norteadores a garantia literária e garantia cultural.

O método empregado na construção da ontologia foi o Método 101, desenvolvido por Noy e McGuinness (2001) que contempla as seguintes etapas: (a) definição das classes principais; (b) arranjos dessas classes em uma estrutura taxonômica; (c) definição das propriedades e valores; (d) preenchimentos dos valores, propriedades e instâncias de classes.

### 3 Organização do conhecimento: o pilar principal

A OC é um campo de estudos voltado à sistematização de conceitos com o propósito de constituir representações da realidade (Medeiros; Café, 2008). A OC engloba a Representação do Conhecimento (RC) que por meio da modelagem conceitual, viabiliza a sistematização de conceitos a partir de suas relações lógico-semânticas e gera os SOC.

Os SOC são metalinguagens que compõem os mais diversos tipos de sistemas de recuperação da informação pois viabilizam a representação e o acesso aos objetos informacionais ou às suas descrições.

Podemos afirmar que “[...] a Organização do Conhecimento (OC), como campo de estudo, está fundamentada essencialmente em análises de cunho semântico” (Café; Bräscher, 2011, p. 25).

De acordo com as autoras, é a análise das características ou propriedades dos conceitos que estabelece as relações semânticas, especificando assim o agrupamento desses conceitos de diferentes maneiras em determinado domínio

do saber. Esse processo tem como produto a RC que “[...] é fruto de um processo de análise de domínio e procura refletir uma visão consensual sobre a realidade que se pretende representar” (Medeiros; Café, 2008, p. 6).

A RC e os SOC são respectivamente processo e instrumentos dispostos para a sistematização de conceitos em determinadas áreas do conhecimento. Dentre os SOC mais abordados pelas pesquisas atuais, as ontologias, mostram-se como uma das alternativas viáveis para a recuperação de informações de modo preciso em ambientes web (Vignoli; Souto; Cervantes, 2013). Contribuem ainda para o desenvolvimento de sistemas inteligentes e estabelecem a ponte entre a OC, Ciência da Computação e Inteligência artificial.

Sowa (2010) afirma que uma ontologia é um produto do estudo de categorias de coisas existentes, ou que podem vir a existir, em um determinado domínio. O estudo dessas categorias é útil não somente para organizar tais elementos, mas também para compreendê-los e fazê-los “compreensíveis” para atores humanos e não humanos.

Sendo assim, as ontologias guardam algumas peculiaridades em relação aos tesouros e às taxonomias, somente as ontologias utilizam uma alta variedade de relacionamentos rigorosamente semânticos e formais entre os termos que compõem a terminologia de um determinado domínio pois seu propósito é a representação do conhecimento em uma configuração legível por máquina. De acordo com Feitosa (2006, p. 73):

Do ponto de vista da representação do conhecimento, uma ontologia não deve ser concebida apenas como um vocabulário informal, ou mesmo como uma linguagem de termos estruturados – como um tesouro, por exemplo – mas requer uma possibilidade de interpretação algorítmica dos seus significados e por conseguinte, uma representação em uma linguagem formal, cujo processamento dos significados pode ser realizado por máquinas. Dito de outro modo: uma ontologia requer explicitação lógico-formal de significados e palavras, que devem ser expressas por meio de construtos matemáticos (Feitosa, 2006, p. 73).

Uma ontologia situa-se, portanto, em um nível elevado de expressividade e formalização semântica de seus conceitos com o propósito de viabilizar computacionalmente processos interpretativos, conforme preconiza a RC.

Breitman (2005), a partir dos estudos de Nicola Guarino, aborda os tipos de ontologia quanto ao nível de generalização dos seus conceitos. A tipologia pertinente à esta pesquisa é denominada ontologia de domínio. Em uma ontologia de domínio, os conceitos são específicos de um determinado domínio do conhecimento, sendo possível a sua criação a partir da especialização de conceitos oriundos de outras ontologias que descrevem conceitos mais genéricos (Breitman, 2005).

Independentemente do tipo de SOC a ser desenvolvido e da metodologia a ser empregada, a OC estabelece princípios teórico-metodológicos comuns que devem ser adotados na fase de elaboração dessas metalinguagens.

O princípio da garantia literária, que “[...] considera o conhecimento que está publicado e consolidado mediante a análise dos textos” (Beghtol, 1995<sup>1</sup> *apud* Assis; Moura, 2015, p. A05). Um dos princípios mais utilizados no levantamento dos termos de um domínio, contempla essencialmente a sua literatura publicada como fonte terminológica fidedigna.

Devido às características do domínio, apontadas na problemática, o princípio de garantia cultural, também se mostrou pertinente ao estudo. A garantia cultural se fundamenta em suposições, valores e predisposições de determinada cultura, requerendo ao SOC, enquanto um artefato cultural, dialogar com o contexto no qual está inserido. A garantia cultural apresenta-se muito mais abrangente do que a garantia literária, pois é capaz de envolver outros tipos de garantias, como, por exemplo, a garantia de uso (ou garantia de usuário). A partir dos estudos de Frederick Wilfrid Lancaster, Assis e Moura (2015, p. A05) afirmam que:

A garantia de uso, também denominada garantia do usuário, preconiza que os termos a serem incluídos em uma metalinguagem devem possuir um histórico de uso, ou regularidade, nas buscas realizadas pela comunidade de usuários (Assis; Moura, 2015, p. A05).

Os princípios compreendidos como garantias contribuem para a delimitação do domínio e para o levantamento de seus conceitos e termos, influenciam ainda a estruturação e o potencial de aplicabilidade do instrumento

terminológico gerado.

Para estabelecer recortes e representações da realidade, a OC contempla um conjunto de critérios previamente definidos pelos criadores do SOC, tais critérios conhecidos como compromissos ontológicos, definem os limites daquilo que pode, ou não, ser representado e revelam as escolhas desses agentes sobre quais aspectos devem ser prioritariamente representados.

De acordo com Campos (2004) podemos aplicar quatro princípios para modelar todo e qualquer domínio do conhecimento:

O primeiro princípio diz respeito ao método de raciocínio utilizado para a organização do conhecimento dentro de um domínio. O segundo analisa como está definido o objeto de representação, ou seja, qual é a unidade de conhecimento que se vai representar. O terceiro diz respeito à relação entre os objetos, objetivando verificar as possibilidades de ligação/separação semânticas entre os conceitos de um dado domínio. O quarto evidencia as formas de representação gráfica que um modelo pode adotar (Campos, 2004, p. 23).

A integração entre esses quatro princípios fundamentais, o Método 101 e as garantias possibilitou a abordagem do campo empírico contemplando suas especificidades e a problemática apresentada.

#### 4 O domínio do *Rock*

Tratemos agora sobre a origem e do significado do termo “*Rock*” abordando aspectos histórico-social, mercadológico e artístico-cultural, procurando manter uma linearidade temporal na tessitura do assunto.

Algumas palavras criadas para descrever uma determinada estética na arte – como Surrealismo e Neoclassicismo – possuem definições de fácil entendimento e aprendizado. Outras palavras, como o próprio *Rock and Roll*, não possuem uma definição clara e precisa. Para Tosches:

[...] palavras como juke, jazz, honky-tonk ou **rock-and-roll** são indefiníveis. Nenhuma delas foi inventada para o propósito da arte. Cada uma parece ter sua própria alma, de onde a arte evoluiu, como uma obscura e primitiva palavra mágica. (Tosches, 2006, p. 7, grifo nosso).

Não há vestígios sobre a origem de alguns termos populares como, por



exemplo, o *Jazz*. O que existe até hoje são apenas conjecturas, algumas teorias bastante atraentes, mas nenhuma delas fundamentadas em fatos. Quando o nome foi formalmente apresentado em 1912 pelo jornal *Los Angeles Times*, o termo *Jazz* já se fazia presente entre diversos nacos da sociedade estadunidense.

Citando Wallascheck em seu livro *Primitive Music*, Tosches (2006) diz que “[...] a característica mais surpreendente em todas as canções selvagens é a ocorrência constante de palavras que não têm nenhum significado” (Wallascheck, 1893<sup>2</sup> *apud* Tosches, 2006, p. 10). É precisamente neste contexto que nasce a imortal *a-wap-bap-a-lu-bap*, *a-wap-bem-bum* de Little Richard (Tutti Frutti, 1956).

Sabe-se que ambos os verbos do termo *Rock and Roll* foram incorporados à língua inglesa no decorrer da Idade Média. Tosches (2006) aborda este assunto da seguinte forma:

[...] usados como metáforas de sentimentos à flor da pele. ‘My throbbing shall rock thee day and night’<sup>3</sup>, escreveu Shakespeare em *Vênus and Adonis*. Uma canção do mar do início do século XIX incluía o verso ‘Oh venha, Johnny Bowker, venha me chacoalhar e balançar (rock’n’roll me over)’. A letra da Dança do fogo cerimonial dos seguidores obeah da Flórida dizia que ‘Bimini gal is a rocker and a roller’ [a garota Bimini põe para quebrar] (Tosches, 2006, p. 12).

A metáfora também gozava de uma vida espiritual, como as que aparecem em gravações do tipo *Rock*, *Church Rock*, de Clara Smith, pela *Columbia Record* em 1926 (Rock [...], 1926), e *Rock My Soul* dos Mitchell’s Christian Singers, pelo selo *Vocation*, 1939 (Rock [...], 1939). Tosches (2006) faz uma impressionante relação do termo com uma passagem do Novo Testamento:

O oitavo versículo do Salmo 22 diz ‘Confiou no Senhor’. Mas a palavra hebraica que foi traduzida como “confiou” é originalmente *gahlahl*, que não quer dizer confiança. A Bíblia de Gênova de 1560 traduziu o verso literalmente: “Aquele que rolou com o Senhor” (Tosches, 2006, p. 14).

No advento da década de 1930, *Rock and Roll* era muito mais que uma mera expressão subliminar com inferências apenas ao sexo, ele “[...] descrevia um estilo de música indefinível, com uma nova sexualidade no ritmo” (Tosches, 2006, p. 15).

#### 4.1 As raízes do *Rock*

O *Rock* tem sua gênese em duas expressões musicais populares: o *Blues*, do negro escravo e o *Folk*, do branco caipira. Para Muggiati (1983) o *Blues* negro é o broto, o germe de todos os gêneros subsequentes. Sua semente, porém, na visão do autor, é o grito do escravo negro:

[...] o rock nasceu de um grito, o primeiro grito do escravo negro ao pisar em sua nova terra, a América. Esses berros de estranha entonação eram atividade expressiva comum entre os nativos da África Ocidental. O primeiro grito negro cortou os céus americanos como uma espécie de sonar, talvez a única maneira de fazer o reconhecimento do ambiente novo e hostil que o cercava. À medida que o negro afundava na cultura local – representada, no plano musical, pela tradição europeia – o grito ia se alterando, assumia novas formas (Muggiati, 1983, p. 8).

Já em solo americano, o negro, na condição de escravo, teve apenas o direito de trabalhar e de cantar (trabalhando). O seu primeiro instrumento musical e de trabalho foi, portanto, a enxada. Essa lhe dava, por meio do sulcar da terra, a marcação do tempo para a articulação de seus primeiros versos guturais. Nascia assim as *Work Songs*.

O *Blues*, por sua vez, nasce quando o grito passa a ser acompanhado por instrumentos europeus. A partir disso, os versos do canto assumem uma estrutura mais polida, ao estilo *Haikai* da poesia japonesa, onde se tem uma linguagem simples e estruturada em três versos. Entre um verso e outro, o instrumento intervém com um solo choroso, numa dialética muitas vezes teatral. A estrutura se resumia, segundo Muggiati, rigorosamente a “[...] 12 compassos, divididos em três partes iguais, no esquema A-A-B, com um acorde diferente sublinhando cada parte” (Muggiati, 1995, p. 13).

O primeiro instrumento a acompanhar o grito foi o violão, no final do século XIX. Os solos dialéticos eram desenhados pelo próprio violão ou por uma gaita de sopro, instrumento rude e de fácil portabilidade. Os versos ficavam então assim desenhados, conforme o quadro a seguir:

**Quadro 1** - Os versos do *Blues*

A - “*I’m going down and lay my head on the railroad rack.*”

[solo]

A - “*I’m going down and lay my head on the railroad track.*”

[solo]

B - “*When the train come along, I’m gonna snatch it back.*”

[solo]

Fonte: Adaptado de Muggiati (1985).

Esse tipo de estrofe tem a sua métrica semelhante ao *pentâmetro iâmbico*, uma das mais clássicas de toda a literatura; a predileta de Shakespeare.

O *Blues* se difundiu por grande parte do território dos Estados Unidos, gerando dois estilos distintos: na região sul, das grandes plantações de algodão, os estados do Mississippi e Chicago foram o berço do *Blues* rural; já na região norte, onde se situavam os campos de petróleo, o Texas colaborou com o *Blues* urbano. Cabe ressaltar que o *Blues* do Texas apresentava, devido as condições econômicas da região, “[...] melodias mais sofisticadas, os guitarristas mais técnicos” (Paraire, 1992, p. 24).

Ao mesmo tempo, em meados da década de 1920, principia a raiz branca do *Rock*. A música caipira, ou música *Folk*, típica da população rural branca, uma mistura de balada com *Blues*. Muitas de suas composições seguiam o já mencionado esquema A-A-B. Como ocorrera com a raiz negra, o *Folk* gerou também uma vertente, um estilo típico dos *cowboys* da região oeste, que recebera o nome de *Country and Western*.

Passados dez anos, as duas raízes migram para os subúrbios americanos em nova roupagem como consequência da adoção de novos instrumentos elétricos – em especial a guitarra elétrica, um violão de corpo sólido cujo som das cordas é captado por um sistema eletromagnético. O modelo *Les Paul* foi, e continua sendo, a sua máxima expressão revolucionária em termos tecnológicos e de design (Friedlander, 2002).

No final da década de 1940, visionários negros se apoderaram dos estilos do *Blues* urbano, do *Gospel* e do *Jump Band Jazz* e os transformam no que viria

a ser chamado de *Rhythm and Blues* (R&B), uma música com uma surpreendente marcação rítmica ou *blackbeat*. Outra peculiaridade do R&B era a estrutura da banda (herança do *Jazz*), essencialmente composta por um vocalista, um baixista (baixo elétrico), um baterista (herança do *Jump Band Jazz*), um guitarrista (guitarra elétrica) e um saxofonista para os solos.

Em meados dos anos 50, Hank Williams, considerado o pai da música *Country*, perpassou todo o espectro do cotidiano americano com sua música. Amores perdidos, infidelidade e bebedeira eram temas atípicos para o público branco que, embora constituísse a maior parte do seu público, 40% eram também compostos por negros (Friedlander, 2002). Williams deixou, em 1953, uma legião de seguidores ansiosos por mais. Movido por essa ansiedade, um jovem branco entra no estúdio pela primeira vez na vida e grava uma canção para dar de presente à sua mãe. Um *Blues* rural diferente, com o tema *That's All Right (Mamma)* (*That's [...]*, 1954), que reunia *Country*, *Blues* e *R&B*. Essa combinação passou a ser chamada de *Rockabilly* e o jovem branco se chamava Elvis Presley.

#### 4.2 *Rock and Roll*, o *Rhythm and Blues* branco

Descrevendo a contracultura, que ficou conhecida como geração *beat*, temos uma geração que “[...] buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50” (Friedlander, 2002, p. 38). A maior parte dos jovens americanos não foi, contudo, embalada por essa onda. O que importava para eles era somente a diversão: *Let's spend the night together* (*Let's [...]*, 1967).

Houve, por conseguinte, uma rápida resposta mercadológica, pois “[...] reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher esse filão, provendo-o de itens ‘essenciais’ como roupas, cosméticos, fast food, carros – e música” (Friedlander, 2002, p. 38). No entanto, a indústria fonográfica não conseguia oferecer algo novo (*cool*),

apenas um som banal e leve – nada que se identificasse com o dia a dia do consumidor.

Entretanto, uma multidão de adolescentes começou a ser atraída para pequenas estações de rádio negras para curtirem um ritmo vibrante. O filão se chamava *Rhythm and Blues* (R&B). Nessa mesma década “[...] os jovens estavam ouvindo e comprando R&B em números recordes” (Friedlander, 2002, p. 38). Segundo esse mesmo autor “[...] na *Dolphin Record Store* de Los Angeles, 40% dos compradores de discos de R&B eram brancos [...]” (Friedman, 1992, p. 38). É nesse momento que o som se torna ruído para as elites norte-americanas e passa a incomodar o *stablishment*. De acordo com Friedlander (2002, p. 39):

As principais gravadoras, que controlavam a música pop reinante, perceberam que o interesse pela música pop estava sendo severamente perturbado e começaram a se preocupar com o crescente interesse dos jovens brancos pela música negra.

Havia basicamente dois motivos principais para essa preocupação: primeiro, o apelo sexual abertamente sendo feito tanto pelas letras quanto pelo ritmo pulsante e sensual (*swing*); segundo o fato de que nenhuma das grandes gravadoras (de música branca) tinha sequer um artista de R&B em seus elencos – em outras palavras, músicos brancos.

Passaram, então, em 1953, a produzir *covers* de R&B, o que significava ter que pagar *royalties* pelos direitos de gravação. Esta prática permaneceu durante três anos (1953-1955) e acabou obscurecendo as versões negras originais “[...] quase sempre trocando as letras e amenizando as partes mais pesadas” (Friedlander, 2002, p. 39).

O terreno estava preparado, bastava agora colocar a semente e arranjar um nome para o broto. O semeador chamava-se Alan Freed, um *Disc Jockey* (DJ) branco famoso por promover programas na rádio tocando R&B. Friedlander (2002) discorre:

Originalmente um músico clássico, ele foi persuadido, depois de assistir a uma multidão de jovens brancos comprando discos de *rhythm and blues*, a oferecer um show ao vivo chamado Alan Freed’s

Moon Dog **Rock and Roll** House Party (Friedlander, 2002, p. 40, grifo nosso).

Em 1952, uma de suas festinhas juntou 18 mil pessoas em um anfiteatro com capacidade para 10 mil. A semente havia germinado e o rebento se chamava *Rock and Roll*. Na visão de Muggiati (1985), nossa árvore genealógica pode agora ser formalizada da seguinte maneira:

**Quadro 2** - A corrente principal

**Grito > Blues > Rhythm & Blues > Rock and Roll > Rock**

Fonte: Muggiati (1985).

Somente duas grandes gravadoras brancas, a RCA e a Decca, tiveram o arrojo em assinar contrato com apenas dois artistas do (agora) *Rock and Roll*: respectivamente, Elvis Presley e Bill Harley, esse, velho e gordo, já não cabia mais no papel de ícone em uma onda que se erguia, Elvis, no entanto, era um jovem cantor, bonito e com um jeito estranho de cantar, balançando freneticamente a pélvis e causando rebuliço entre as *groupies*, eloquentemente retratado por Friedlander (2002):

Elvis era branco e bonito, tinha carisma, uma voz de barítono rica e expressiva e um sarcasmo que simbolizava adolescentes inquietos em fase de crescimento. Suas apresentações sensuais/sexuais, uma cópia direta da tradição negra, arrebatavam seu público de adolescentes. Ele possuía uma habilidade inata de fundir elementos da música negra e branca, criando uma síntese viável comercialmente. [...]. Quando o preconceito racial existente naquele tempo impediu que um negro aparecesse como o messias do rock, Elvis agarrou a oportunidade – e o momento (Friedlander, 2002, p. 74).

A julgar pelas aparências, esperava-se apenas pelo inevitável: a morte do recém-nascido *Rock and Roll*. A planta mirradinha que nascera do R&B (*Blues* + *Country*), no entanto, com a chegada de Elvis, se transformara em um robusto e austero carvalho, dando farta sombra a uma legião de adoradores. O *Rock and Roll* tinha vindo para ficar: *My my, hey hey, Rock and Roll is here to stay* (My [...], 1979).

### 4.3 Senhoras e senhores, com vocês: o *Rock*!

Uma nova corrente criativa começou a agregar elementos distintos de músicas nórdica, africana, oriental e latina, estabelecendo uma nova linguagem musical. Além disso, quanto mais o *Rock and Roll* se desbastava das influências de suas raízes e adotava novas influências e recursos tecnológicos em seu aporte, mas ele se afastava da alcunha de música de negro e de caipira, sofrendo uma espécie de metamorfose ambulante. Eis aqui o genótipo do *Rock*.

Com a chegada de novos recursos tecnológicos, surgiram novas características sonoras, colaborando em muito por estabelecer uma fronteira entre o *Rock and Roll* e o *Rock*. Características como a distorção, fenômeno em que a onda sonora sofre variações, criando uma espécie de saturação severa do sinal, fez com que o *Rock* se afirmasse como um gênero cada vez mais descolado do *Rock and Roll*.

É muito comum encontramos na literatura a utilização do termo *Rock* como sinônimo de *Rock and Roll*. Isso, além de ser um equívoco é também uma bomba relógio, programada para explodir justamente com o advento da Web 3.0 onde estruturação semântica e inferências possuem fundamental importância para a organização do conhecimento e recuperação da informação. Isso porque são termos que abrigam conceitos diferentes, atores e momentos distintos (substância própria). Observe o seguinte texto em que Chacon (1985) fala da profunda influência da raiz negra no *Rock and Roll*:

A pop e a country music forneceram elementos que impediram que o *Rock* se transformasse apenas na versão branca do rhythm and blues, e criasse assim sua própria proposta. É nesse contexto que Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de rhythm and blues, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o rock and roll (união de duas gírias que corretamente traduzidas fariam vovó corar) (Chacon, 1985, p. 26).

Perceba que o autor inicia o parágrafo falando de *Rock* e o termina se referindo ao mesmo objeto como *Rock and Roll*.

Outra inconsistência pode ser encontrada com frequência entre os subgêneros do *Rock*: *Hard Rock* e *Heavy Metal*. Philippe Paraire discorre sobre esse assunto:

É verdade que hoje estes dois subtipos são difíceis de distinguir. Costuma-se qualificar de ‘hard rock’ uma música marcada pelo blues das origens, que se contentou em dinamizar os aspectos rítmicos e instrumentais com a ajuda de novos meios de uma sonorização cada vez mais poderosa. Assim, existe Hard Rock em grandes músicos veteranos: Cream, Yardbirds, sobretudo Hendrix, [...], mas também nos fundadores oficiais do gênero: Steppenwolf, os Led Zeppelin, os Black Sabbath, os Deep Purple. O heavy metal distingue-se por um cuidado particular com o visual dos músicos e dos espectadores: couro, blusões guarnecidos de pregos, pedaços de tecido cosidos na efígie do grupo, jeans justos ou ‘patas-de-elefante’, botas e cabelos muito cumpridos (Paraire, 1992, p. 139).

Sistematicamente o que diferencia o *Heavy Metal* do *Hard Rock* são suas raízes. O *Hard Rock* possui uma raiz negra e o *Heavy Metal* uma raiz branca. O primeiro traz em si uma pegada, um *swing* da *blackbeat* e o segundo uma virtuosidade dos tocadores de banjo. Ambos recheados com muita distorção.

Por fim, uma terceira inconsistência é observada com elevada recorrência na literatura referente ao domínio do *Rock*. Os termos relativos a nomes dos gêneros e subgêneros foram escritos de modo irregular, ora com inicial maiúscula, ora com inicial minúscula.

Com a intenção de padronizar a nossa terminologia e, em se tratando de nomes específicos a gêneros e subgêneros (estilos musicais) optou-se por adotar, em concomitância às regras gerais para a criação de termos de indexação, a escrita dos termos em inicial maiúscula: mesmo se tratando de nomes compostos como *Rhythm and Blues*, *Country and Western*, *Rock and Roll*, *Work Songs*, etc. ambos os nomes receberão inicial maiúscula.

Buscou-se por meio de uma abordagem histórico-social, mercadológico e artístico-cultural, identificar a origem do problema apresentado na primeira seção. Na sequência, serão apresentados os resultados obtidos e subsequentemente as considerações finais.



## 5 Resultados

A coleta dos termos se iniciou a partir dos conceitos relacionados à classe maior (pai ou superclasse) e prosseguiu com os termos mais específicos (filhos ou subclasses), se tratando, portanto, de uma abordagem dedutiva conforme determina a aplicação do Método 101.

Os termos referentes à classe maior correspondem aos principais subgêneros do *Rock* do período clássico, ou *Classic Rock*, entre as décadas de 1960 e 1990 – achou-se apropriado inserir também os termos dos gêneros antecessores ao *Rock* e que se apresentam como suas raízes, a saber: o *Blues*, a sua raiz negra, e o *Country*, a raiz branca, incluindo as suas especificações (atores, álbuns e instrumentos). Foram obtidos para essa proposta, 24 classes. A coleta abrangeu também termos referentes às classes: bandas, carreira solo, equipamento, instrumentos, conjunto, técnicas, álbuns e festivais.

Na fase de modelagem conceitual e sistematização terminológica foram aplicados princípios provenientes dos estudos das relações lógico-semânticas, da teoria da classificação – especificamente da análise facetada – bem como das garantias.

A ferramenta utilizada para esta tarefa foi o software *CmapTools*, um software gratuito, com uma interface intuitiva e de fácil operacionalização. A modelagem organizou os termos na interface por meio das relações lógico-semânticas de gênero-espécie, todo-parte, equivalência e coordenação. Além destas, criou-se por meio da expressividade semântica, possibilitada por uma ontologia, relações específicas para o domínio:

- a) tocou no;
- b) cantou no;
- c) usado por;
- d) usado para;
- e) gravado por;
- f) lançado em;
- g) faz parte de;

h) marca de.

Na fase de implementação foi utilizada como ferramenta o editor de ontologias e bases de conhecimento *Protégé*, um software também gratuito produzido pela Universidade de *Stanford*, que oferece vários recursos, em especial o de compartilhar e reutilizar o sistema terminológico desenvolvido. A fase de implementação foi executada inicialmente com a construção de classes e subclasses. A superclasse (ou classe pai) recebeu o título *Raízes* (as origens do *Rock*), seguindo-se com a classe relativa ao gênero *Rock* e seguindo a mesma ordem da taxonomia utilizada na fase de coleta e de modelagem dos termos, a saber: bandas; carreira solo; equipamento; instrumentos; conjunto; técnicas; álbuns e festivais.

Depois de inseridos os termos relativos às classes e subclasses e acrescentadas suas respectivas definições (registradas no formulário), iniciou-se a criação dos mecanismos que permitem a modelagem de atributos às classes e subclasses, como nome (entre outros), bem como diversas relações lógico-semânticas, como, por exemplo, <Álbum> gravado por <Conjunto> ou <Guitarrista> tocou no <Conjunto>.

Após trabalharmos na etapa de construção da ontologia, o passo seguinte consistiu em criar as instâncias. Segundo Assis (2017, p. 39) “[...] podemos definir instâncias como os dados individuais de uma base de conhecimento[...]”, trata-se, portanto, de atribuir dados reais às classes e subclasses.

Pensou-se nesta estruturação como uma forma eficiente de atender às questões de competência por meio de inferências. Assim, uma faceta de gênero musical contido na subclasse Anos 80, como, por exemplo, o gênero *Rap*, responderia a seguinte questão: Qual a origem do gênero *Rap*? O programa encontrará a resposta ligando o termo da instância *Rap*, por meio da relação “origem no” ao termo da instância *Funk*.

Por fim, a última ação realizada foi a elaboração de consultas (simulação de busca), conforme as questões de competência, pensadas ao longo do planejamento da pesquisa. A capacidade que o sistema apresentou de respondê-

las com precisão significou que foi realizada a devida construção de um instrumento de representação do conhecimento deste domínio.

As consultas armazenadas em uma espécie de biblioteca de consultas – *Query Library* – para serem utilizadas nesta fase final foram:

- a) Quais os estilos que possuem origem no *Rock and Roll*?
- b) Quais são as bandas adeptas do *Hard Rock*?
- c) Qual é o nome do guitarrista do *Led Zeppelin*?
- d) Quais são os guitarristas que utilizam a marca *Gibson* modelo SG?
- e) Qual é o principal álbum gravado pela banda *Pink Floyd*?
- f) De quais festivais a banda *AC/DC* participou?

Após a implementação do modelo conceitual por meio da ontologia e o preenchimento das instâncias, a pesquisa gerou como produto uma base de conhecimento do domínio do *Rock*.

## 6 Da antologia à ontologia: poéticas possíveis

O trabalho realizado procurou evidenciar os elementos ausentes na construção terminológica do domínio do *Rock* e por meio de princípios e métodos contidos no campo de estudo da OC, oferecer uma metodologia capaz responder à pergunta inicial, apresentando um produto (solução).

Para isso, abordou a OC como um campo de estudos que apresenta relevância para uma época de profundas transformações no modo de representar e organizar o conhecimento e de recuperar a informação produzida num contexto de crescimento exponencial.

Os estudos relativos aos SOC colocam o profissional bibliotecário em evidência diante dos demais profissionais da área de Ciência da Informação, exigindo dele uma intrínseca autonomia interdisciplinar e, conseqüentemente, uma constante necessidade de atualização de seus saberes, com o propósito de dar conta de suas responsabilidades para modelar e implementar as metalinguagens diante de um engenho cultural como o aqui apresentado.

A inquietação provocada pelas novas tecnologias perturba qualquer corpo

estático e fechado em si mesmo. A Web Semântica, ou web das inferências, como abordado por Assis (2017), traz este convite à inquietação, lançando o profissional bibliotecário ao universo dos algoritmos, dos agentes conversacionais e das ontologias como um importante componente de equipes multidisciplinares. Talvez nessa dimensão resida o maior de todos os atributos deste profissional: a *práxis* do cogitar e do classificar.

Decidir envolve a garantia de que a escolha a se tomar é a mais apropriada às necessidades do outro, do domínio, da comunidade, daqueles que saborearão os frutos de Sophia. Eis o importante papel do compromisso ontológico.

Nem o *Rock*, nem a ciência podem rejeitar os adventos da nova era. Garantir as relações entre todos e tudo, é garantir o significado da vida: a semântica dos saberes. O tempo é senhor de todas as relações. Nenhuma delas escapa ao seu desgaste. Nem a hierarquia se pretende eterna. Um dia há de se deitar, coordenada feito renque.

O metal pesado pode tanto quanto a pluma na mão de um poeta. O bibliotecário é um poeta modelador de visões de mundos. A modelagem que ele quer é a mesma que o biólogo fez, feito um poema de taxonomia, à sua amada Botânica. Nisso percebe-se que para tudo o que existe ou que venha existir é fundamental prover a sua adequada representação.

O tempo ecoa e, enquanto tudo envelhece, as sombras se aproximam da Luz. Ademais, as pedras que rolaram através do tempo e das sombras, finalmente cravaram na rocha a sua substância, o seu nobre **conceito**.

## Referências

ASSIS, J. de. **Construção de uma ontologia com o software Protégé**: passo a passo. Rio de Janeiro: UFRJ/Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, 2017. [Material didático elaborado no projeto PIBIC, da disciplina Sistemas de Recuperação].

ASSIS, J. H.; MOURA, M. A. Análise de consenso aplicada à elaboração de metalinguagens: estudo do campo semântico da biotecnologia.

**DataGramZero**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. A05, 2015.

BREITMAN, K. K. **Web semântica**: a Internet do futuro. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

CAFÉ, L.; BRÄSCHER, M. Organização do conhecimento: teorias semânticas como base para estudo e representação de conceitos. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16, n. 2, p. 25-51, 2011. DOI: 10.5433/1981-8920.2011v16n2p25 Acesso em: 28 set. 2023.

CAMPOS, C. J. G. Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. **Revista Brasileira de Enfermagem**, Brasília, v. 57, n. 5, p. 611-614, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-71672004000500019>. Acesso em: 13 set. 2023.

CASTELLS, M. **A galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CESÁRIO, J. dos S.; FLAUZINO, V. H. de P.; MEJIA, J. V. C. Metodologia científica: principais tipos de pesquisas e suas características. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, São Paulo, ano 5, ed. 11, v. 5, p. 23-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/educacao/tipos-de-pesquisas> Acesso em: 13 set. 2023.

CHACON, P. **O que é rock**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIAS, C. da C. A análise de domínio, as comunidades discursivas, a garantia da literatura e outras garantias. **Informação e Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 25, n. 2, p. 7-17, 2015.

FEITOSA, A. **Organização da informação na web**: das tags à web semântica. Brasília: Thesaurus, 2006.

FRIEDLANDER, P. **Rock and roll**: uma história social. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HJORLAND, B. Fundamentals of knowledge organization. In: TRAVIESO, C. **Tendencias de investigación em organización del conocimiento**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003. p. 87-111.

LET'S Spend the Night Together: The Rolling Stones. California: RCA, 1967. 1 vídeo (3:29 min).

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Ed. da USP, 1972.

MEDEIROS, M. B. B.; CAFÉ, L. M. A. Organização da informação ou organização do conhecimento? *In*: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 9., 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP, 2008. p. 6.

MUGGIATI, R. **Blues**: da lama à fama. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MUGGIATI, R. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1983.

MY MY, Hey Hey (Out of the blue): Neil Young. Los Angeles: Warner Records, 1979. 1 vídeo (3:47 min).

NOY, N. F.; MCGUINNESS, D. L. **Ontology development 101**: a guide to creating your first ontology. Stanford: Stanford University, 2001.

PARAIRE, P. **50 anos de música rock**. Lisboa: Pergaminho, 1992.

ROCK, Church, Rock: Clara Smith, by her Novelty band. New York: Columbia Records, 1926. 1 vídeo (3:07 min).

ROCK My Soul: Mitchell's Christian Singers. Estados Unidos: Vocation, 1939. 1 vídeo (4 min).

SOWA, J. F. Ontology. **KR Ontology**, [s.l.], 29 Nov. 2010.

THAT'S All Right (Mamma): Elvis Presley. Memphis: Sun Records, 1954. 1 vídeo (1:56 min).

TOSCHES, N. **Criaturas flamejantes**. São Paulo: Conrad Livros, 2006.

TUTTI Frutti: Little Richards, Dorothy LaBostrie. [Estados Unidos, s.n.], 1956. 1 vídeo (2:25 min).

VIGNOLI, R. G.; SOUTO, D. V. B.; CERVANTES, B. M. N. Sistemas de organização do conhecimento com foco em ontologias e taxonomias. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa v. 23, n. 2, 2013. p. 63.

## **In the domain of Rock: from anthology to ontology of a musical genre**

**Abstract:** This article examines the Rock's domain from its historical, social, political, and market specificities. It seeks to understand, through its discursive

community, its conceptual and terminological aspects in the light of the Knowledge Organization. The lack of coherence in the criteria for creating and using the terms that compose its terminology was problematized. It proposes to promote, through principles, methods, and instruments originating from the field of Knowledge Organization studies, an original treatment of the knowledge of the mentioned domain. It was an applied research that sought to promote the modeling and formalization of Rock, as a field of knowledge, through a domain ontology. For the collection, registration, and safeguarding of the terms, an electronic form was created. As criteria for preparing the data collection form, the origin, definition, related terms, and the source from which they were extracted were considered. The following tools were used to systematize the data: CmapTools, for the systematization of concepts through logical-semantic relations, and Protégé: an ontology editor used in the implementation of the generated conceptual system. The range of contributions arising from the principles of literary warranty and cultural warranty in the representation of knowledge in this domain was observed. The high degree of semantic expressiveness provided by ontology was also found to be a relevant factor in the ability to overcome conceptual and terminological dilemmas in the field. As a final product, a prototype was obtained, a knowledge base about Rock with the potential for applicability in broader contexts for recovering specialized information in this musical genre within digital contexts.

**Keywords:** knowledge organization; rock; domain ontology; literary warranty; cultural warranty

Recebido: 02/04/2023

Aceito: 21/09/2023

### **Declaração de autoria**

**Concepção e elaboração do estudo:** Gustavo Saba Serra, Juliana de Assis

**Coleta de dados:** Gustavo Saba Serra

**Análise e interpretação de dados:** Gustavo Saba Serra

**Redação:** Gustavo Saba Serra, Juliana de Assis

**Revisão crítica do manuscrito:** Gustavo Saba Serra, Juliana de Assis

### **Como citar:**

SERRA, Gustavo Saba; ASSIS, Juliana de. No domínio do Rock: da antologia à ontologia de um gênero musical. **Em Questão**, Porto Alegre, v.29, e-131509, 2023. <https://doi.org/10.1590/1808-5245.29.131509>



- 
- <sup>1</sup> BEGHTOL, C. Domain analysis, literary warrant, and consensus: the case of fiction studies. **Journal of the American Society for Information Science**, New York, v. 46, n. 1, p. 30-44, 1995. Disponível em: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(199501\)46:1<30::AID-ASI4>3.0.CO;2-F](https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199501)46:1<30::AID-ASI4>3.0.CO;2-F). Acesso em: 26 set. 2023. *Apud* Assis e Moura (2015).
- <sup>2</sup> WALLASCHEK, R. **Primitive music**. London: Longmans, Green and Company, 1893. *Apud* Tosches (2006).

### **Parecer de avaliação**

O parecer de avaliação deste artigo está disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/131509/90131>